

# Załącznik

KULTUROZNAWCZY

2021  
Nr 8

MIĘDZY MEDIAMI

TEMATY NUMERU:

Poszerzanie poetyki

Dostojewski, Schulz, Gombrowicz  
i inni „prozaicy sceniczni”

Ponadto m.in.:

WYWIADY - Eustachy Rylski, Filip Bajon (cz.2)

RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA - Il cardinale Wyszyński raccontato dal Corriere della Sera...



**REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)**

prof. ucz. dr hab. **Brygida Pawłowska-Jądrzyk**

**CZŁONKOWIE REDAKCJI (STAFF MEMBERS)**

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

dr **Robert Birkholc**, UW

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

dr **Marina Ludwigs**, Stockholms Universitet, Sweden

dr **Agnieszka Smaga**, UKSW

dr **Izabela Tomczyk-Jarzyna**, UKSW

prof. ucz. dr hab. **Piotr Weiser**, UKSW

dr **Anna Wiśnicka**, UKSW

**SEKRETARIAT REDAKCJI (MANAGING EDITORS)**

dr **Dorota Dąbrowska**

mgr **Katarzyna Gołos-Dąbrowska**

**KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁÓW TEMATYCZNYCH NUMERU**

(THE IDEA AND SUBSTANTIVE EDITING OF THE THEMATIC SECTIONS)

POSZERZANIE POETYKI – prof. dr hab. **Ewa Szczęsna**, dr **Robert Birkholc**,

dr **Piotr Kubiński**,

**DOSTOJEWSKI, SCHULZ, GOMBROWICZ I INNI „PROZAICY SCENICZNI”**

prof. ucz. dr hab. **Brygida Pawłowska-Jądrzyk**, mgr **Katarzyna Gołos-Dąbrowska**

**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**, Institut 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 Nadbrzeźny**, KUL

prof. dr hab. **Aleksander Nawarecki**, UŚ

prof. dr hab. **Ryszard Nycz**, UJ

prof. dr hab. **Jacek Ostaszewski**, UJ

prof. dr **Lina Preišegalavičienė**, Vytautas Magnus University, Lithuania

prof. dr hab. **Ewa Szczęsna**, UW

prof. dr hab. **Bernd-Juergen Warnken**, Empirische Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany

**REDAKTOR JĘZYKOWY (LINGUISTIC EDITOR)**

**Aleksandra Piętka**

**KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM**

(PROOF-READER OF POLISH TEXTS)

**Iwona Witkowska**

**KOREKTA TEKSTÓW I STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM**

(PROOF-READERS OF ENGLISH TEXTS AND SUMMARIES)

**Jacek Łuczak**

**KOREKTA TEKSTÓW I STRESZCZEŃ W JĘZYKU WŁOSKIM**

(PROOF-READERS OF ITALIAN TEXTS AND SUMMARIES)

dr **Leonardo Masi**

**RECENZENCI (REVIEWERS)**

dr hab. **Alessandro Amenta**, University of Rome

„Tor Vergata”, Italy

dr hab. **Bogusława Bodzioch-Bryla**, Akademia

Ignatianum w Krakowie

prof. dr hab. **Anna Burzyńska**, UJ

dr hab. **Piotr Celiński**, UMCS

dr hab. **Konrad Chmielnicki**, ASP w Łodzi

prof. ucz. dr hab. **Ewa Dąbek-Derda**, UŚ

prof. dr hab. em. **Teresa Dobrzyńska**, IBL PAN

prof. dr hab. **Adam Dziadek**, UŚ

prof. dr hab. **Andrzej Fabianowski**, UW

prof. ucz. dr hab. **Mirosław Filiaciak**, SWPS

prof. dr hab. **Barbara Giza**, Uniwersytet SWPS

prof. ucz. dr hab. **Irena Górka**, UAM

prof. ucz. dr hab. **Paweł Graf**, UAM

prof. ucz. dr hab. **Beata Guzczalska**, AST

dr **Jan Hanzlik**, Prague University of Economics

and Business

prof. ucz. dr hab. **Małgorzata Jankowska**, UAM

prof. ucz. dr hab. **Barbara Jabłońska**, UJ

prof. ucz. dr hab. **Dorota Jewdokimow**, UAM

prof. ucz. dr hab. **Arkadiusz Karapuda**, ASP

w Warszawie

dr **Patryk Kencki**, IS PAN

dr **Beata Kosińska-Kippner**, IS PAN

prof. ucz. dr hab. **Barbara Kita**, UŚ

dr **Joanna Kulczyńska-Kruk**, IAIe PAN

prof. dr hab. **Dariusz Kulesza**, UwB

dr **Monika Kwaśniewska-Mikula**, UJ

prof. ucz. dr hab. **Grzegorz Krzywiac**, IH PAN

prof. **Małgorzata Lisowska-Magdziarz**, UJ

dr **Justyna Michalik-Tomala**, UJ

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

dr **Maya Nedyalkova**, Oxford Brookes University, UK

prof. ucz. dr hab. **Andrzej Niewiadomski**, UMCS

prof. ucz. dr hab. **Joanna Ostrowska**, UAM

prof. dr hab. **Wojciech Owczarski**, UG

prof. ucz. dr hab. **Ewa Partyga**, IS PAN

dr hab. **Przemysław Pietrzak**, UW

dr **Katarzyna Prajzner**, UŁ

dr hab. **Dario Prola**, UW

prof. ucz. dr hab. **Paweł Stangret**, UKSW

prof. ucz. dr hab. **Danuta Stanulewicz-Skrzypiec**, UG

prof. ucz. dr hab. **Rafał Syska**, UJ

prof. dr hab. **Jerzy Szyłak**, UG

dr **Eliza Szymańska**, UG

prof. ucz. dr hab. **Patrycja Włodek**, UP

dr **Anna Wróblewska**, PWSFTviT

dr **Magdalena Złocka-Dąbrowska**, UKSW

**PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)**

**Tomasz Skorupa**

**PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)**

**Marek Ostrowski**

**SKŁAD (TYPESETTING)**

**Maciej Faliński**

Wydawnictwo Naukowe UKSW

Strona internetowa: [zalacznik.uksw.edu.pl](http://zalacznik.uksw.edu.pl)

E-mail: [zalacznikkulturoznawczy@gmail.com](mailto:zalacznikkulturoznawczy@gmail.com)



**ISSN 2392-2338**

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

## SPIS TREŚCI

<b>Słowo od Redakcji</b>	<b>7</b>
<b>DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE</b>	
Karina Banaszekiewicz <b>Praktykować media/Praktykować siebie... O doświadczaniu przestrzeni późnej nowoczesności</b>	<b>11</b>
<b>TEMATY NUMERU (1): POSZERZANIE POETYKI</b> (red. Robert Birkholc, Piotr Kubiński, Ewa Szczęsna)	
Ewa Szczęsna <b>Uniwersum poetyki. Prolegomena</b>	<b>29</b>
Anna Tenczyńska <b>Granice literatury, granice poetyki, granice granic dzisiaj. Jedno pytanie</b>	<b>51</b>
Tomasz Wójcik <b>Jean Baudrillard. „Socjologia” i poetyka</b>	<b>63</b>
Weronika Lipszyc <b>Metafora „wiedza to widzenie” w różnych systemach semiotycznych i dyskursach</b>	<b>79</b>
Beata Przymuszała <b>Między metaforą a afektywnością. Ciało czujące w tekście</b>	<b>95</b>
Robert Birkholc <b>Notatki filmowe Piera Paola Pasoliniego na tle literackiej i filmowej poetyki brulionu</b>	<b>107</b>
Bogna Kubińska <b>Figury grozy w literackiej i malarskiej twórczości Zdzisława Beksińskiego</b>	<b>141</b>
Krzysztof Brenskott <b>Czy wojna w grach musi być zabawna? O wybranych grach planszowych z perspektywy poetologicznej</b>	<b>171</b>

Elżbieta Winiecka	
<b>Figury kinetyczne w literaturze cyfrowej. Stan badań i kilka wątpliwości</b>	<b>191</b>
Piotr Kubiński	
<b>Interfejsy intymności. Tendencje intymistyczne we współczesnych grach wideo</b>	<b>215</b>
<b>TEMAT NUMERU (2): DOSTOJEWSKI, SCHULZ, GOMBROWICZ I INNI „PROZAICY SCENICZNI”</b> (red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Katarzyna Gołos-Dąbrowska)	
Monika Kostaszuk-Romanowska	
<b>Strategie reżyserskie współczesnych inscenizatorów „wielkiej powieści” – na przykładzie <i>Trylogii</i> Jana Kłaty i <i>Chłopów</i> Krzysztofa Garbaczewskiego</b>	<b>241</b>
Jadwiga Gracla	
<b><i>Zbrodnia i kara</i> Fiodora Dostojewskiego w teatrze – przemiany gatunku</b>	<b>263</b>
Katarzyna Flader-Rzeszowska	
<b>Bruno Schulz w <i>Umartej klasie</i> Tadeusza Kantora. Realność artystyczna i koneksje literackie</b>	<b>279</b>
Balbina Tarnowska	
<b>O prozie Brunona Schulza w teatrze</b>	<b>301</b>
Katarzyna Gołos-Dąbrowska	
<b>Od powieści filozoficznej do teatru (post)epickiego? <i>Kosmos</i> Witolda Gombrowicza w inscenizacji Jerzego Jarockiego</b>	<b>317</b>
Justyna Kowal	
<b>Teatralny ekwiwalent literackiej autonarracji. Przypadek <i>Kronosu</i> Krzysztofa Garbaczewskiego</b>	<b>343</b>
Dorota Dąbrowska	
<b>Sceniczne użycia prozy Jarosława Iwaszkiewicza. O trzech adaptacjach <i>Matki Joanny od Aniołów</i></b>	<b>363</b>

## VARIA

Matylda Sęk-Iwanek

**Perspektywy widzenia – znaczenia przestrzeni miast w komiksach** 387

Alicja Kisielewska

**Przestrzenie telewizji – przestrzenie w telewizji – przestrzenie telewizyjne. Serialowe praktyki udomawiania przestrzeni** 405

Edyta Żyrek-Horodyska

**Portret Nowego Dziennikarstwa w reportażach Huntera S. Thompsona** 421

Alicja Baczyńska-Hryhorowicz

**Wykorzystanie barw w kreowaniu wizerunku instytucji kultury** 449

Paweł Kuciński

**Kulturowe czy polityczne wojny domowe? Mit i rewolucja w prawicowej poezji dwudziestolecia międzywojennego** 473

Raoul Bruni

**(Contro)storia e satira politica: su *Storia di domani* di Curzio Malaparte** 505

## ANALIZY I INTERPRETACJE

Katarzyna Citko

**Symbolika pejzażu (wewnętrznego) w filmach Carlosa Reygadasa** 521

## WYWIADY

**„Dostajemy udręki opakowane w piękno”. Z Eustachym Rylskim o jego najnowszej książce *Jadąc* rozmawia Aleksandra Piętka** 537

**„Reżyserując, od razu widzę” – Filip Bajon w rozmowie z Izabelą Tomczyk-Jarzyną (część II)** 551

## CHRONOMETR

Jan Zieliński

**Dudnienie kroków. Trewirski wiersz Stefana Napierskiego** 563

## FOTOESEJ I OKOLICE

Weronika Kobylińska-Bunsch

- Opowieść ze „Stolicą” w tle. Odkrywanie fotograficznego obrazu  
powojennej Warszawy** 573

## KOMENTARZE, OPINIE, GLOSY

Ewa Mazierska

- The Added Value of Oscars and Festival Awards** 587

Paweł Kuciński

- Historiozofie dziennikarskie. Na marginesie książki *Na wschodnim  
posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915-1918*  
Zygmunta Wasilewskiego (1919)** 603

## RUBRYKA OKOLICZNOŚCIOWA

(40-LECIE ŚMIERCI BŁOGOSŁAWIONEGO STEFANA WYSZYŃSKIEGO)

Onofrio Bellifemine

- “Un combattente tenace”: il cardinale Wyszyński raccontato  
dal *Corriere della Sera* (1950-1981)** 615

---

## Słowo od Redakcji

Numer 8/2021 „Załącznika Kulturoznawczego” powstał we współpracy Redakcji z zaprzyjaźnionym Zakładem Komparatystyki (Wydział Polonistyki UW). Członkowie wymienionej jednostki – prof. dr hab. Ewa Szczęsna, dr Robert Birkholc i dr Piotr Kubiński – podjęli się redakcji naukowej działu *Poszerzanie poetyki*, który stanowi pierwszy z działów tematycznych tegorocznej edycji naszego periodyku. Z kolei część druga – zatytułowana *Dostojewski, Schulz, Gombrowicz i inni „prozaicy sceniczni”*, kontynuująca badania o zakresie intermedialnym na węższym obszarze problemowym – powstała z inspiracji Katedry Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów (Wydział Nauk Humanistycznych UKSW), a zredagowana została przez prof. ucz. dr hab. Brygidę Pawłowską-Jądrzyk oraz mgr Katarzynę Gołos-Dąbrowską. Poniżej zamieszczone zostały krótkie wprowadzenia do obydwu tematów numeru.

### POSZERZANIE POETYKI

Jako dziedzina badawcza poetyka kształtowała się głównie w kontekście refleksji nad literaturą – w toku opisu jej dzieł. To literatura stanowiła przestrzeń prototypową poetyki i centrum odniesienia dla badań poetologicznych innych sztuk. Jednak w ostatnich latach poetyka stała się także znaczącą inspiracją do opisu różnych form tekstowych: badacze zajmują się poetyką nowych mediów, poetyką dyskursów, a nawet poetyką doświadczenia, geopoetyką czy ekopoetyką.

Autorzy pierwszego działu tematycznego tego numeru ujmują poetykę jako dziedzinę humanistyki, która lokuje się ponad dyscyplinami, dostarcza narzędzi opisu wszelkiego typu przekazów oraz rozwija arsenał własnego instrumentarium w badaniach nad formami tekstowymi różnych dyskursów i mediów. Nie jest to arsenał niezmienny. Wręcz przeciwnie. Organizacja znakowa i technologie zapisu tekstów, systemy medialne czy dyskursywne modelują kategorie poetyki, przekształcając jej narzędzia w coraz bardziej skomplikowane struktury, a wreszcie w strategię tekstowe. Redaktorom działu przyświeca przekonanie, że w efekcie badania poetologiczne pozwalają rozpoznać różne formy tekstualności czy dyskursywności i określić stan kultury w danym momencie historycznym.

---

Autorzy artykułów zgromadzonych w części *Poszerzanie poetyki* podejmują refleksję nad funkcjonalnością narzędzi poetologicznych i możliwością rozszerzenia repertuaru kategorii, jakimi dysponowała tradycyjna poetyka (np. o doświadczenie cielesne) tak, by stały się one użyteczne w opisie współczesnych zjawisk kulturowych. Badają figury, chwyt i strategie tekstowe stosowane w literackich i nieliterackich przekazach i dyskursach (np. socjologicznym, artystycznym), także tych modelowanych cyfrowo (literatura cyfrowa, gry wideo). Ponadto konfrontują ze sobą rozmaite dyskursy i dziedziny sztuki (np. literaturę i malarstwo, literaturę i film) oraz media, wreszcie wskazują na obecność refleksji nad przydatnością poetyki do opisu różnych sztuk w badaniach wcześniejszych.

W dziesięciu artykułach, których autorami są: Ewa Szczęsna, Anna Tenczyńska, Tomasz Wójcik, Weronika Lipszyc, Beata Przymuszała, Robert Birkholc, Bogna Kubińska, Krzysztof Brenskott, Elżbieta Winiecka i Piotr Kubiński, prezentujemy wyniki badań nad poetyką w najrozmaitszych formach jej istnienia, w perspektywie komparatystycznej. Zadajemy pytanie o to, jak organizacja znakowa tekstu, jego różnorodne uwarunkowania technologiczne, pełnione funkcje, sposoby odbioru i obchodzenia się z nim modelują poetykę oraz jak następnie ta przemodelowana poetyka oddziałuje zwrotnie na teksty różnych dyskursów i mediów.

## **DOSTOJEWSKI, SCHULZ, GOMBROWICZ I INNI „PROZAICY SCENICZNI”**

Celem redaktorek działu było stworzenie pola do refleksji nad adaptacyjnym potencjałem twórczości tych prozaików, których dzieła „przekraczają granice własnego medium”, ponieważ (z różnych względów) cieszą się szczególną popularnością wśród inscenizatorów. Dział otwiera artykuł Moniki Kostaszuk-Romanowskiej traktujący o takich współczesnych inscenizacjach „wielkiej powieści”, które nie tylko czerpią z bogactwa tematów i wątków prozy tego typu, ale również wykorzystują kreacyjny potencjał tkwiący w epopeicznym charakterze owych dzieł (*Trylogia* w reżyserii Jana Klaty i *Chłopi* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego). Jadwiga Gracla z kolei przygląda się strategiom inscenizacyjnym przyjętym przez adaptatorów *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. Autorka pochyła się nie tylko nad problemem przekładu powieści na język teatru, lecz także wyłuszcza,



jakie konsekwencje dla artystycznego przekazu mają konkretne zabiegi inscenizacyjne.

Niewątpliwie fascynującym źródłem literackich inspiracji dla twórców teatru jest groteskowo-oniryczna proza Brunona Schulza. Trudne do zainscenizowania Schulzowskie „międzyświaty” zawierają cały arsenał motywów i wątków mogących stać się podwalinami dzieła teatralnego. Katarzyna Flader-Rzeszowska w swojej rozprawie przeprowadza analizę *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora pod kątem obecności w tym kanonicznym dziele pokrewieństw z opowiadaniem *Emeryt*. Z kolei Balbina Tarnowska rozpatruje, w jaki sposób sceniczni interpretatorzy w procesie przekładu intersemiotycznego radzą sobie zarówno z „potokiem narracji” autora *Sklepów cynamonowych*, jak i z warstwą ideową jego dzieł.

Innym awangardowym prozaikiem, którego twórczość nader często gości w repertuarach teatralnych, jest Witold Gombrowicz. Tajemnica „sceniczności” jego utworów niewątpliwie tkwi w specyfice świata przedstawionego oraz charakterze napięć, które ów świat przenikają. Katarzyna Gołos-Dąbrowska poddaje analizie klasyczną inscenizację *Kosmosu* Jerzego Jarockiego, analizując metodę dramatyzacji powieści oraz sensotwórczą rolę przestrzeni wykreowanej przez Jerzego Juka-Kowarskiego do tegoż spektaklu. Żywnym polem do reżyserskich kreacji jest także Gombrowiczowski autotematyzm. Justyna Kowal poddaje analizie *Kronos* – spektakl Krzysztofa Garbaczewskiego, w którym reżyser nie tyle zainscenizował osobliwe intymistyczne dzieło Gombrowicza, ile potraktował strukturę dziennika pisarza jako rodzaj metody twórczej, próbując przełożyć ideę autonarracji na język teatru. Drugi dział tematyczny tegorocznego numeru „Załącznika” wieńczy artykuł Doroty Dąbrowskiej będący próbą analizy porównawczej trzech współczesnych inscenizacji opowiadania *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza (spektakle Jana Klaty, Agnieszki Błońskiej i Wojciecha Farugi), funkcjonujących – jak pisze autorka – „poza formułą zobowiązania wierności wobec literackiego oryginału”.

---

\* \* \*

Serdecznie zapraszamy Państwa do lektury artykułów zgromadzonych w obydwu blokach tematycznych, a także do zapoznania się z rozprawami zamieszczonymi w pozostałych działach numeru, w tym z *Rubryką Okolicznościową*. Tę ostatnią, zawierającą studium Onofrio Bellifemine „*Un combattente tenace*”: *il cardinale Wyszyński raccontato dal Corriere Della Sera (1950-1981)*, poświęciliśmy Patronowi naszego uniwersytetu – Prymasowi Tysiąclecia, Błogosławionemu Stefanowi Wyszyńskiemu (1901-1981), któremu tym samym w roku jubileuszowym pragniemy złożyć hołd.

Wyrazy głębokiej wdzięczności tradycyjnie kierujemy do naszych Autorów i Recenzentów oraz do wszystkich osób, bez których „Załącznik Kulturoznawczy” nie mógłby ukazać się w obecnej formie. Życzymy interesującej lektury!

*Redakcja*

# PRAKTYKOWAĆ MEDIA/PRAKTYKOWAĆ SIEBIE... O DOŚWIADCZANIU PRZESTRZENI PÓŻNEJ NOWOCZESNOŚCI

KARINA BANASZKIEWICZ

Instytut Nauk o Kulturze US  
Culture Studies Institute  
University of Silesia in Katowice  
karina.tv@gazeta.pl  
ORCID: 0000-0003-3796-6602

Zaawansowana globalizacja uczyniła narzędziami kulturowej zmiany kod digitalny, komputer oraz Internet. Media generacji 2.0, 3.0 i 4.0 wytwarzają i rozpowszechniają obrazy, sztuczne zdarzenia, obiekty. Wraz z kolejnymi formami medialnymi pojawiają się kolejne schematy, które kształtują sposoby widzenia i dominują w procesach projektowania i komunikacji. Liczba oferowanych przez kulturę widzialności czyni matryce przekażników reżimami (dla) oka i cielesnego doświadczenia rzeczywistości. Poczucie realnego jest modelowane coraz częściej przez technikę (strumienie TV, cyberprzepływy, przestrzenie wpisane w przekazy) oraz same formy późnej audiowizualności (symulacje, hybrydy, topie onto-ontologiczne). Istotne stają się dwie kwestie. Pierwsza to dostęp do rzeczywistości oferowany przez „obrazy” (satelity, hełm HDMI, okulary bojowe etc.). Druga to pytanie, jak zobaczyć świat poza matryc mediów i matryc widzialności.

Przekażniki – a ściślej wielomedialne platformy komunikacyjne – dystrybuują nie tylko schematy widzenia, ale i prawo do patrzenia (extranet, listy znajomych, dostęp do archiwów, bibliotek, profile konsumentów gromadzone przez Google, MS etc.). Nadmiar sztucznych form i przestrzeni kieruje zaś uwagę na uczestnictwo i uczestników kultury: jednostki i wspólnoty (realne, wyobrażone, wirtualne). Każę myśleć o tożsamości oraz ludzkich aktywnościach przenoszonych do cyfrowej mediasfery. Tekst podejmuje lekturę praktyk tożsamościowych jednostki – jej udziału w kulturze. Jednostkową spójność i sposoby jej budowania przez podmiot wpisuje w konteksty immaterialnej rzeczowości, troski o siebie, potrzeby

więzi i integracji z Innym. Omawia zatem techniki rozwiniętej audiowizji (ich matryce i przestrzenie) oraz realizowane przy ich udziale tożsamości, procesy ich formowania i negocjowania z innymi (w zakresie treści indywidualnych i grupowych, a także treści uniwersalnych np. człowieczeństwa). Praktyki tożsamościowe są lokowane w ramach przepływów i transmisji danych, baniek informacyjnych, heterotopii oraz obecnych tam figur (legitymizujących instytucje państwa, figur oporu i projektów nowego ładu społecznego). Tekst czyta również tożsamość w kluczu osoby i maski. Analizuje taktyki użytkownika, za pomocą których artykułuje on swoje trwanie w społecznościach (cyber)wirtualnych (np. w postaci awatarów, ników, tożsamości wielokrotnych). Tropi również tryby wizualizacji danych: profile użytkownika, metryczne identyfikatory, kartoteki, algorytmy wyboru, historie wyszukiwań, archiwa publikowanych zdjęć... – słowem: instytucjonalne strategie nadzoru.

Ponowoczesność przyniosła nadmiar przestrzeni wytwarzanych przez maszyny. To już nie wizja „wieku przestrzeni” zapowiadanego przez Michela Foucault<sup>1</sup>, lecz codzienność. Życie euroatlantyckich społeczności wymiaruje dziś bowiem digitalizacja: nadprodukcja e-obrazów (gazet, fotografii, kina, telewizji), Internetu, bazujące na nim media i postmedia, widzialności VR, a także mechatroniczne protezy rozszerzające możliwości organicznego ciała, eugenika, temy, sztuczna inteligencja – słowem: cyfrowo-falowe technologie, wielomediálna komunikacja i hybrydowe uniwersa. Tekst omawia przestrzenności wytwarzane przy udziale przekazników zaawansowanej audiowizji – a dokładniej: sposoby korzystania z przestrzeni źródłowo-technicznych ze szczególnym uwzględnieniem budowania w oparciu o nie tożsamości i praktyk tożsamościowych. Tekst kreśli kolejno generacje przekazników z typowym dla każdego schematem (re)prezentacji przestrzeni na czele, z oferowanymi użytkownikowi możliwościami (auto)kreaty i prawem do patrzenia, otwierając – kwestie udziału mediów w przechodzeniu gospodarki postfordowskiej w fazę zarządzania algorytmami rozwoju. Przywołane wyżej zagadnienia szkicują pole refleksji powstające wokół współczesnych środków komunikacji. Dokładniej: sygnują jego granice za pomocą przestrzeni (i przestrzenności) tworzonych przez człowieka

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6(96), s. 117-125.

w trakcie użytkowania mediów (i form medialnych). Czytaj: przy udziale maszyn – aktywności i treści, które za pomocą maszyn są kreowane, powtarzane i rozpowszechniane.

Myślenie o przekąźnikach zaawansowanej cyfryzacji w kategoriach ludzkiego narzędzia implikuje pytanie o proksemikę – dyktowane użytkownikowi zachowania, tryby artykułowania przestrzeni i rzeczywistości, ich waloryzacje, sposób dystrybuowania treści. Otwiera istotne dla kultury i tożsamości kwestie. Należą do nich typowe dla człowieka taksonomie, w jakich porządkuje świat. Dotyczy to przestrzeni i doświadczanych przy ich udziale przestrzenności: miejsc i krajobrazów, również tych fundowanych siłami techniki. Coraz częściej to właśnie one stają się polami aktywności wspólnot realnych i wyobrażonych, a także wirtualnych. W konsekwencji stały się elementami wyobrażeń zbiorowych. Pozwalają zachować spójność jednostce i wspólnocie (czy szerzej społeczności), budować tożsamość i negocjować ją z innymi<sup>2</sup>. Jako treści kulturowe służą integracji grup i zbiorowości. Wtórnie modelują też odczuwanie przestrzeni fizycznych. Dziś bowiem i formy medialne, i przestrzenie działania oferowane przez przekąźniki cechuje wielozmysłowość – zdolne są one angażować nie tylko ucho i oko, ale także dotyk, kinestezję, węch użytkownika, wkraczać w przestrzeń jego domu, parku, miasta.

Toteż przyjęta w artykule perspektywa koncentruje uwagę na relacjach użytkownika i „komputera” (czytaj: użytkownika i mediów rozwiniętej audiowizji). Owocują one, opisywanym przez Henriego Lefebvre’a, społecznym i kulturowym wytwarzaniem przestrzeni: budowaniem jej materialnych i immaterialnych krajobrazów oraz przedstawień, a wreszcie jej kreacją w antropologicznych przestrzeniach reprezentacji<sup>3</sup> w postaci ideacji i wzorów obejmujących świat kultury kontekstu. W wymiarze uniwersalnym przestrzeń staje się warunkiem koniecznym, by człowiek rozpoznał różnicę między sobą a otoczeniem, by konstytuował świat, a zewnątrz stało się dla niego widzialne jako świat – bowiem tam, gdzie nie ma doświadczenia przestrzeni, nie ma też świata<sup>4</sup>. Na planie empirii – kiedy mowa o zapośredniczonym

<sup>2</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001, s. 18 i nn.

<sup>3</sup> H. Lefebvre, *Production de l'espace*, Paris 2000, ss. 8-9, 32-33.

<sup>4</sup> K. Banaszekiewicz, *Nikt nie rodzi się telewizzem*, Kraków 2011, s. 125 i nn.

przez technikę uczestnictwie w kulturze – chodzi zatem o jednostkowe i grupowe praktykowanie przestrzeni sztucznych i hybrydowych. Liczy się ich produkcja i mapowanie, wizytowanie i zamieszkiwanie, a także sposoby ich doświadczania kolejno w roli przestrzenności: krajobrazu, miejsca i świata.

Inny wymiar zależności człowieka i techniki przynosi „komputer” postawiony w roli narzędzia umożliwiającego jednostce konstruowanie podmiotowości i zarządzanie sobą, w tym poznanie. Uczenie się w celu adaptowania się do warunków zewnętrznych w ujęciu podmiotowym staje się troską o siebie. Jej rewers stanowi troska sensu stricto. Oznacza ona samorealizację wedle subiektywnego programu: odczucia potrzeb. Nakierowana do wewnątrz i na to, co zewnątrz, troska o siebie postępuje wedle dwóch przeciwnie kierowanych wektorów. Ich relacja wyznacza pole kształtowania się podmiotu, zaś wynikające z różnicy między nimi napięcia wyznaczają dynamikę tego pola i określają treści kultury, które pozostają w nim niejawnie lub niewypowiadalne, widzialne, naoczne i słyszalne, a także te, które potencjalnie mogą się w nim pojawić. Dynamika ludzkiej troski o siebie wraz z treściami pola kulturowego warunkują, jakim można w danym polu stać się podmiotem, np. artystą, kobietą, szaleńcem, oraz wskazują środki, które temu służą. Wyznaczone wedle wektorów działania i zachowania subwersje troski o siebie, wiążą za sprawą aktywności podmiotu zatem dwie praktyki. Pierwsza obejmuje budowanie tożsamości (np. chrześcijanina, zwolennika determinizmu technicznego) na drodze uwewnętrznienia reguł kontekstu kulturowego i społecznego (np. nauk *Nowego Testamentu* i Kościoła, prawd technologicznej gnozy). Druga zaś obejmuje dążenie jednostki do spełnienia i budowanie podmiotowej tożsamości wedle wewnętrznego jednostkowego porządku, indywidualnie pojętego szczęścia. Obie te praktyki Michel Foucault nazywa t e c h n i k a m i s i e b i e<sup>5</sup>. Są one równie ważne, co technologie i maszyny wybierane przez uczestników kultury ponowoczesnej na narzędzia reprezentowania i kreacji siebie. Dyskursy przestrzeni i sposoby jej cielesnego praktykowania pozostają ekstensją, realizacjami właśnie niezbywalnej troski o siebie towarzyszącej człowiekowi. Dotyczy to również form medialnych: materialnych i immaterialnych obrazów, obiektów, zdarzeń. Dlatego też będą

---

<sup>5</sup> M. Foucault, *Techniki siebie*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247-249.

starała się spojrzeć na produkowane przez media formy – ich przestrzenie, krajobrazy i miejsca – jako na rzeczy i narracje, z których uczestnik późnej globalizacji korzysta z zamiarem przystosowania się do środowiska, grupy etc. lub celem realizacji subiektywnie zakrojonego szczęścia.

Immaterialna rzeczowość, podobnie jak przed nią materialne tworzywa i wytwarzane z nich przedmioty, manifestuje tożsamość kulturową jednostki. Niezmiennie chodzi o aktualizowanie i waloryzowanie treści składających się na jej autoobraz, dzielony przez podmiot z pozostałymi członkami wspólnoty. W perspektywie autoobrazu wspólnota odmawia lub przyznaje jednostkom status uczestnika, członka, s w o j a k a . Jednostka natomiast buduje swą jedność w planach akcydentalnym, grupowym, uniwersalnym. Dziś coraz częściej praktyki identyfikacji i autoidentyfikacji członków zbiorowości (społeczności, narodu, wspólnoty realnej, wyobrażonej czy wirtualnej) realizowane są przy użyciu wielomedialnych platform komunikacyjnych. Tym samym praktykowanie siebie rozszerzone zostaje o możliwości zaawansowanej cyfryzacji i jej przestrzenie, w których podmiot podlega licznym wizualizacjom i identyfikacji. Użytkownik współczesnej mediasfery buduje swoje autoobrazy i równocześnie podlega zinstytucjonalizowanym formułom wizualizowania, gromadzenia danych, zapisu. I personalnie, i instytucjonalnie wytwarzane notacje podmiotu powstają wedle parametrów, jakie wypracowała globalizacja w celu katalogowania i jakimi operuje aktualnie technika. Współcześnie, niczym w dobie pierwszej nowoczesności, uczestnik kultury jest weryfikowany na bazie personalizowanych matematycznie danych: numerów IP komputera, telefonu czy kamery, swoich aktywności, numeru karty kredytowej, odcisku palca czy źrenicy oka. Zyskuje (cyber)tożsamość, która w postaci zapisu technicznych metryzacji podlega urynkowieniu (m.in. monetyzacji) i instytucjonalizacji, archiwizacji i kontroli Google, MS, policji, służb granicznych, banków, administratora portalu etc. Poprzez udział w cyberprzestrzeni sam również buduje własne, spersonalizowane tożsamości, zmienia je, mnoży i duplikuje w postaci nicków i awatarów (np. *Second Life*'u, *Cyber Akademii*, gier wideo). W uproszczeniu, po stronie instytucji i rynku stoją strategie (re)konstruowania tożsamości netizena i kontroli, zaś po stronie użytkownika mediów taktyki budowania tożsamości, jej operacyjnego wykorzystania w trosce o siebie (tj. zgodnie z własnym programem szczęśliwego życia). Subwersywne korzystanie z możliwości maszyn

staje się fundamentem dominującego widzenia i kontrwidzenia (które ma charakter alternatywny, równoległy, podporządkowany, wykluczony z dyskursu dominującego). I nie idzie tu o determinizm techniczny czy indeterminizm, lecz o inwentarz kultury. O należące do niej przedmioty, modelowane przez nie zachowania oraz znaczenia, wartości, idee – treści, w tym obrazy i autoobrazy służące ludziom do identyfikacji i autoidentyfikacji w dostępnych im przestrzeniach produkowanych mocami techniki.

## O PRAKTYKOWANIU MEDIÓW

Kod digitalny to niejawne tworzywo przestrzeni numeryzowanych i numerycznych, które powstają w polu kultury globalizowanej przy udziale mediów. Wsparty opcjami oprogramowania przekaźników, regułami operacyjnymi budowania tego, co środkami techniki do pokazania możliwe i niemożliwe, oferuje on i limituje dostępne schematy przestrzeni, działając niczym kolejny porządek reprezentacji – matryca wizualności. Jak zobaczyć świat za pomocą matryc: satelity, komputera, smartfona, hełmu HDMI czy biogatu? Kwestia ta, wielokrotnie podnoszona przez teoretyków wizualności, to pytanie o upowszechniany w kulturze przez narzędzia cyfrowe dominujący porządek reprezentacji i reżim wizualny. Media i postmedia mają však swoją historię. Za sprawą Internetu od 1992 roku wdrażano model komunikacji 2.0. Schemat „wszędzie, wszyscy wiedzą wszystko” obiecywał nieograniczone możliwości wymiany wiadomości, wiedzy, darów. Umożliwiał lekturę oraz „kładzenie” informacji na stronie lub na „scenie programu” (współtworzenia hipertekstu lub uniwersum) – dawał użytkownikowi jednocześnie gestie nadawcy i odbiorcy. *Mettre en page – mettre en scène – mise oeuvre à fair*<sup>6</sup> to gesty powołujące do życia sztuczne krajobrazy, miejsca, światy o różnym stopniu trwałości. Wytwarzane, przedstawiane i anektowane przez media przestrzenie stają się istotnym dyskursem zmiany kulturowej. W tym zakresie media 2.0 zaproponowały zarówno obrazy rzeczywistości i światy sztuczne, jak i procedury ich tworzenia oraz udział w życiu powstających tam zbiorowości.

---

<sup>6</sup> *Mettre-en-page* – położyć na stronie, np. internetowej; *mettre-en-scène* – położyć na scenie, wystawić na widzenie np. w postaci filmu, wyreżyserować; *mettre oeuvre à fair* – dać, wystawić do zrobienia, np. artefakt w postaci instalacji interaktywnej.



Kolejne przestrzenie mediów wyznaczyła konwergencja. Równoprawny dostęp do Internetu z komputera czy panelu lodówki wymusił opcje wzajemnych połączeń między samymi urządzeniami, a także publikowaną w nich zawartością. Linki, odsyłacze itd. wzbogaciły struktury mediów 2.0. Za sprawą „drzwi” Internetu stały się „mostami” wiążącymi przekaźniki, bibliografią w działaniu. *Cross media* wdrożyły tryb lektury synergicznej. Użytkownik mediów 3.0 rozpoczął spotkanie z narracją za sprawą dowolnego medium i w dowolnej sekwencji opowieści, którą sam kompletował jako patchwork. Krok następny należał do symulacji. Poprzedziły ją laparoskopowa chirurgia, która każe lekarzowi prowadzić zabieg przy udziale monitora, działać i śledzić postępy za pośrednictwem mechatronicznego skalpela nie w ciele pacjenta, lecz na obrazie, e-bankowość, kryptowaluty czy opcje pozwalające spieniężyć zasoby zgromadzone w świecie gry. Symulacja otworzyła nowy poziom wiązania życia i cyfrowej wirtualności. Jakościową zmianę w tym zakresie przyniósł rynek gier. Za pomocą narracji *Pokemony Go* koreańska firma – właśnie pod szyldem gry wideo – zaoferowała spacer z kultowymi bohaterami japońskiej animy, filmów i telewizyjnych kreskówek. Cyfrowe postaci stały się dla grającego nie tylko widzialne w przestrzeni fizycznej, ale i reagowały na jego działania, a nawet by go przechytryć, podejmowały działania (stawały się interaktywne). Gra zaoferowała pozbawione naocznych granic współbicie z cyfrowymi obiektami w przestrzeni ulicy, parku itp. Symulacja udostępniła sytuacyjne stopienie przestrzeni o różnym statusie bytowym – ściślej: złożenie realnego i sztucznego. Postać *Pokemona* program czyni naoczną na czas gry, po jej zakończeniu, jak na symulację przystało, wirtualnie nadal trwa ona (jako układ cyfr) niedostępna dla zmysłów jako postać pozbawiona chwilowo przywileju widzialności i obecności, lecz gotowa do kolejnej aktualizacji obecności, np. spaceru z użytkownikiem medium generacji 4.0. Nakładające się na siebie podczas trwania rozgrywki fizyczne miejsce i przepływy cyfrowych danych/obiektów – *Pokemonów* – stają się hybrydą onto-ontologiczną. Niczym widok uzyskiwany dzięki okularom bojowym są przykładem przestrzeni powiększonej<sup>7</sup>, poszerzonej o sztuczne augmenty. Ta sytuacyjnie stapia przestrzeń dostępną zmysłowo i obraz sztuczny na nią projektowany przez smartfona, gdy mowa

<sup>7</sup> L. Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher, *Miasto sztuki – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 596-628.

o Pokemonach, lub przez mikrokamery wojskowych okularów przekazujących żołnierzowi obraz satelitarny ulicy pozostającej w danej chwili poza zasięgiem jego wzroku. Miejsce fizyczne poddane hybrydyzacji za sprawą przepływu danych/form widzialnych zostaje powiększone o projektowane obrazy i sztuczne obiekty. Zyskuje strukturę palimpsestu, w którym na rzeczywistość nakładane są warstwy sztucznej widzialności. W przestrzeń fizyczną włączane są: obrazy (okulary bojowe), obiekty (Pokemony) lub wielozmysłowe zdarzenia medialne – VR (program treningu podawany z hełmu HDMI). Zmiana właściwości miejsca wzbogacanego o augmenty i warstwy generowane technologicznie, podobnie jak sytuacyjnie nabywane przez nie własności heterotopii czy nabywana funkcjonalność typowa dla przestrzeni atopicznych, wymagają osobnego omówienia – nie sposób opisać je wyczerpująco w ramach krótkiego szkicu.

Przywołane matryce mediów przekraczają potencjalną liczbą możliwych realizacji ludzkiej zdolności percepcji, lecz nadal ogranicza je oprogramowanie maszyny. Wciąż zatem schematy widzenia prowadzą do porządków reprezentacji objętych opcjami urzędzenia i do konwencji kultury. Aktualna siatka mediów 2.0, 3.0, 4.0 i przestrzeni wiązanych ze sobą Internetem każą zastanowić się nad cyfryzacją jako reżimem widzenia, zaś rosnąca liczba „komputerów” nad kolonizacją wizualną, jakiej podlega świat życia codziennego (o którym mówi Jürgen Habermas).

Komputer i projektowanie obiektowe doby numerycznej wyrosły z reguł perspektywy renesansowej. Digitalna symulacja zniosła jednak środkowo-europejski schemat budowania przestrzeni – siatkę linii biegnących od przedmiotów do jednego centrum, do wszystkowidzącego oka. Obraz cyfrowy realizowany wedle perspektywy zbieżnej to już nie wymóg maszyny (model obiektu kamery), ale wybór projektanta i konwencja kultury. Wypada zatem ponownie przyjrzeć się kwestii reżimów oka. Należy zadać pytanie o to, jak postrzegamy świat spoza medialnych matryc i kolonizujących widzenie kreacji – cyfrowych przestrzeni, które stają się coraz częściej elementami tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Trzeba zapytać: czy „komputer” zdoła dać kolejny wzór doświadczania świata, powszechny i uważany za naturalny porządek percepcji? Czy otworzy autonomiczną kulturę wizualną i zmieni przestrzenie reprezentacji charakterystyczne dla człowieka? To istotne problemy, gdy chodzi o zmiany w kulturze wywoływane

przez dominację narzędzia („komputera”), tworzywa (immaterii) i rzeczy (wirtualnych obiektów i przestrzeni).

## O PRAKTYKOWANIU PRZESTRZENI

Rozwinięta audiowizja oferuje dyskursy przestrzeni 1.0, 2.0, 3.0 i 4.0, modeluje zachowania konieczne i możliwe użytkowników, a tym samym określa cielesne praktykowanie przestrzeni<sup>8</sup> sztucznych, dostępnych uczestnikom kultury w roli świata (a z czasem jako światów alternatywnych). Krajobrazy i miejsca, także te o cyfrowym rodowodzie, to zatem wciąż media kultury. Niosą scenariusz możliwych i niemożliwych trybów życia i istnienia, a jednocześnie stanowią ich notacje. Sztuczne uniwersa zyskują status Heideggerowskiej przestrzenności za sprawą człowieka<sup>9</sup>. Mowa o konstytuowaniu przestrzeni medialnych, a więc wytwarzanych i publikowanych przy udziale analogowej z ducha techniki (np. fotochemicznej lub technologii numerycznej), a internalizowanych przez uczestników kultury. Przestrzenie te są przez nich rozpoznawane, nasycane treściami, włączane w życie i wykorzystywane do poznania rzeczywistości, a także do jej przedstawiania kreacji. Przestrzenie sztuczne są zatem waloryzowane przez jednostkę oraz zbiorowość i funkcjonalizowane jako treści w ramach ich własnego autoobrazu (jednostkowego i grupowego). Każdy z zakresów naturalizacji przestrzeni, a także form medialnych, winien stać się przedmiotem szczegółowej analizy.

Topie przestrzeni medialnych i fizycznych w drodze udziału komunikacji stają się automatycznie treściami ponowoczesnej tożsamości. Służą jednostce do budowania własnego bycia – w – ś w i e c i e społecznym, kulturze, przyrodzie. Pozwalają negocjować z innymi własny wizerunek, osobę i warunki partycypacji w społeczności<sup>10</sup>. Wspólnotom wyobrażonym i ich członkom<sup>11</sup> doba globalizacji cyfrowej (i algorytmicznej) oferuje nowe terytoria działania i trwania. W efekcie legitymizuje ich obecność i udział w kulturze.

<sup>8</sup> M. Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 115-133.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 93 i nn., 147-149.

<sup>10</sup> Ch. Taylor, op. cit. Warszawa 2001, s. 8-23.

<sup>11</sup> B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19 i nn.

Rozszerza również tożsamość internautów o poczucie przynależności do cyfrowych wspólnot wirtualnych (np. o poczucie bycia graczem, mieszkańcem e-city, streamerem, awatarem). Podsumowując, edukowani przez literaturę i analogowe techniki kina i telewizji użytkownicy komputerów z łatwością zszywiają dziś codzienność ze światów realnych i sztucznych (wyobrażonych, fikcyjnych, abstrakcyjnych, wirtualnych, projektowanych w rozmaitych tworzywach). Konstytuowane z nich przestrzenie medialne podmiot wykorzystuje pragmatycznie. Włącza je w swoje trwanie i dzieli z innymi, by określić własną jedność i tożsamość z jednej strony, z drugiej zaś – by pracować, integrować się. Podmiot wykorzystuje cyberprzestrzeń, by uczestniczyć w kulturze i życiu, by nie zostać wykluczonym ze współczesności, która mnoży zdalne zadania i kompetencje, a z nimi techniczne procedury identyfikacji oraz zinstytucjonalizowane tożsamości. Na drodze uwewnętrzniania przestrzeni medialnych – ich naturalizowania, udomawiania, narratywizacji – podmiot praktykuje siebie w trosce o własne wielowymiarowe bycie i życie.

## O PRAKTYKOWANIU SIEBIE

Dominująca obecnie wizualność cyfrowa obejmuje reprezentacje przestrzeni zdolne matrycować widzenie rzeczywistości i sposoby jej wizualizowania. Co ważniejsze, integruje wokół nich wspólnoty i dystrybuje w nich prawo do patrzenia (limitują je systemy policyjne, archiwa rządowe, ekstranet z różnymi zakresami dostępu dla poszczególnych pracowników, dokumenty bez prawa edycji, a nawet etykieta grupy fanów określająca warunki uczestnictwa, hierarchii czy dostęp do archiwalnych *fanfictions*). Patrzenie daje dostęp do rzeczywistości i konstruowania w niej własnych dyskursów. Prawo do patrzenia to w istocie prawo do rzeczywistości<sup>12</sup>. Pozbawione instytucjonalnie prawa do patrzenia podmioty lub grupy (np. rewolucyoniści, opozycja) czynią środkiem swej ekspresji inne porządki symboliczne (np. wlepki, manifestacje, vlogi) bądź zawłaszczają dominujący porządek obrazowania przy użyciu niejawnych taktyk (np. hakowania, Darknetu, pirackiej telewizji). Alternatywne, podrzędne, równoległe,

---

<sup>12</sup> N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 738 i nn.

niejawne narracje i ich współistnienie z dyskursami dominującymi pozwalają wskazać powstające w kulturze przy udziale mediów napięcia. Dotyczy to nie tylko relacji między strategiami i taktykami użytkowania infosfery, z instytucjonalnym podziałem na uprawnionych do głosu i wykluczonych, ale także relacji między *widzeniem* (wizualizowaniem) i *kontrwidzeniem* (kontrwizualizowaniem)<sup>13</sup> – czyli między dedykowanym dostępem do budowania i publikowania „obrazów”, wizerunków, a ograniczonym dostępem do mediów. Kontrwidzenie tworzy „kontrobrazy” niepożądane przez dominujący dyskurs i kolportuje je przy udziale innych porządków znakowych i taktyk (zawłaszczania takich jak wpisywanie w uznaną formę rewolucyjnych treści). „Komputer” za sprawą limitowanych i oferowanych użytkownikom przestrzeni dystrybuje w późnej nowoczesności właśnie prawo do patrzenia. Wyznacza tym samym strategie i taktyki uczestnictwa w kulturze, w tym tryby negocjowania tożsamości (za pomocą narracji, uczestnictwa w przestrzeniach medialnych, sposobów ich użytkowania i kreowania), jej wizualizowania i kontrwizualizowania. Cyberprzestrzeń staje się forum treści kulturowych, polem aktualizacji tradycji i jej między- lub wewnątrzpokoleniowej oceny.

Manuel Castells zaproponował myślenie o uczestnikach cyfrowej komunikacji (i przepływów) w kategoriach tożsamości: legitymizującej, oporu i projektu<sup>14</sup>. Gdy idzie o poczucie przynależności, akces do narodu, zbiorowości, grupy i bycie akceptowanym oraz rozpoznawalnym jako uczestnik danej społeczności – ku czemu służy tożsamość – jednostka wspierająca władzę lub grupę dominującą deklaruje poparcie działań i instytucji władzy. W ten sposób buduje własną jedność. Jednocześnie legitymizuje i umacnia istniejący porządek społeczny i kulturowy (np. budowę społeczeństwa demokratycznego, wojnę w Afganistanie). Jej biegun wyznacza opór (i materializujące go widzenie i wizualizacje, które pozostają w kontrze wobec obrazów powstających w ramach dyskursu dominującego). Tożsamość manifestująca postawy buntu, czy szerzej: oporu, powstaje w opozycji do dyskursu oficjalnego formułowanego przez instytucje i grupy dominujące (np. inne narodowości postrzegające swe państwo jako jednonarodowe, marginalizujące), także w opozycji do dominującego widzenia (wizualizowania,

<sup>13</sup> N. Mirzoeff, *On Visuality*, „Journal of Visual Culture” 2006, Vol. 5(1), s. 66.

<sup>14</sup> M. Castells, *Siła tożsamości*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2010, s. 22-24.

obrazów). Jej nośnikiem stają się więc jednostki lub społeczności, które czują się wykluczone, marginalizowane, objęte stygmatyzacją. Efektem ich oporu pozostają narracje alternatywne, konstruowane np. z własnego dziedzictwa i tradycji, a także formowanie alternatywnych wspólnot. Natomiast auto-identyfikacja projektowa dochodzi do głosu, kiedy na bazie utrwalonych tradycją treści kulturowych konstruowany jest projekt tożsamości. Nowa, a raczej modernizowana tożsamość z reguły redefiniuje pozycję budującą ją zbiorowości i wspiera transformację całej struktury społecznej.

Cyberprzestrzeń daje pole dla postaw tożsamościowych, a zatem praktyk, za którymi stoją techniki siebie. By mogły być realizowane, konieczne są warunki pozwalające dystrybuować w przestrzeniach mediów prawo do patrzenia, prawo do rzeczywistości (jej widzenia i wizualizowania). Digitalna Ziemia deklaruje wolność, równość i braterstwo uczestników zbiorowej inteligencji ery globalnej. Prawo udziału w tej zbiorowości przysługuje nominalnie każdemu, podobnie niczym wolność wypowiedzi – legitymizujących, niosą opór lub projekt przewartościowania tradycji i wspólnoty. Wymogiem algorytmicznego kapitalizmu pozostaje kreatywność, a nie parezja<sup>15</sup>. Bycie kreatywnym ma dziś identyfikować nie postfordowską elitę związaną zasięgiem technologii, lecz modelowego uczestnika kultury – (po) nowoczesną osobę, która przy użyciu mediów na drodze troski o siebie za model wymiany i kontaktu z innymi przyjmuje działania *public relations*, komunikację i zarządzanie sobą przy udziale wizerunku (a ściślej: wizerunków). Modelowa tożsamość zyskuje w globalistycznych retorykach zasięg uniwersalny. Popularyzowany wzór jednostki, uczestniczącej w rzeczywistości dzięki umiejętności obsługi „komputera”, w praktyce kultury zyskuje alternatywy. Podrzędne, wykluczone, nieobecne w dyskursie oficjalnym tożsamości, tworzywa, narracje i taktyki korzystania z przestrzeni wymagają gruntownego opracowania w kontekście zbiorowych tożsamości wspólnot realnych, wyobrażonych, a także wirtualnych. Jednak nawet skreślone w postaci powyższego szkicu odsłaniają przebieg trwającej zmiany kulturowej, a wraz z nią faktyczną dystrybucję prawa do widzenia, jaką w skali globu funduje „komputer” lansowany przez retoryki globalizacji jako uniwersalne narzędzie ludzkości.

<sup>15</sup> M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, tłum. M. Herer, Warszawa 2018, s. 59-78.

Ideologie globalnego „cyberkontynentu”, „cyberziemi”, w manifestach gwarantują swoim udziałowcom dostęp do rzeczywistości podanej w obrazach oraz do tworzenia obrazów. Ponowoczesne poznanie i troska o siebie – sensu stricto patrzeć i tworzenie – są realizowane pod okiem technologii wizualnego nadzoru (np. administratora portalu, policji). Obecnie kontrola przekroczyła formułę oka nadzorcy niewolników, a nawet fabrycznych kamer lat trzydziestych i monitoringu klientów Best Mallu, by sięgać po satelitarne geolokacje, profile użytkownika, algorytmy decyzji i inne cyfrowe identyfikatory, znaki jednostki. Produktem ich pracy są obrazy – „My”, użytkownicy ewidencjonowani jako obrazy, wizualizacje wyrażone w jednostkach pomiaru, jakimi operują aktualne technologie nadzoru i które w podręcznikach marketingu definiują tożsamość klienta, użytkownika mediów lub członka organizacji. Przy ich udziale późna nowoczesność jest naturalizowana w roli przestrzeni otwartej na życie człowieka: jego praktyczne działania, jednostkowe aksjologie, akty poznania, emocji, woli. Narrację dominującą, która oferuje współczesność jako świat egzystencji i trwania jednostek integrowanych wokół technologii, za Lefebvr'em i Mirzoeffem trzeba uznać za fakt społeczny i kulturowy, który należy określić mianem wizualności (i porządkiem wizualizowania). W jej ramach podmiot legitymizujący władzę z powodzeniem odnajdzie elementy, z których zdoła zbudować swoją wewnętrzną spójność i które umożliwią integrację z grupą. Narracje podrzędne, równoległe w polu cyfrowej wizualności będą wspierać (np. w Darknecie lub na ulicy) inne futurologiczne lub wcześniejsze niż instytucjonalizowane przez algorytmiczny kapitalizm wizerunki świata i kreatywnego człowieka. Istota tego procesu tkwi w kompletowaniu dominującego porządku wizualizowania i materializacji kontrwidzenia i kontrobrazowania.

„Komputer” wytworzył porządki przestrzeni i określił definiowane powyżej za Michelelem de Certeau sposoby ich cielesnego praktykowania. Za sprawą cybermiejsc i hybryd onto-ontologicznych postawił użytkownika mediasfery w sytuacji permanentnego kreowania własnej rozpoznawalności i własnych wizerunków (w ramach wizualizowania i kontrwizualizowania). Jednakże podmiot budujący w trosce o siebie kolejne medialne tożsamości w istocie „wykorzystuje złudzenie nie jedności, ale nieskończonego



mnożenia masek<sup>16</sup>. W cyberprzestrzeni to nie jednostka wpisana w kulturowe wzorce, role społeczne i etyczne wybory podlega identyfikacji, lecz właśnie maski. Pomimo deklaracji globalistów i speców od marketingu maszyny tworzą nie tożsamości, a jedynie maski. Rozpoznają jednostkę metrycznie, wizualizują ją w oparciu o ujednoczone matematycznie dane. Wówczas podmiot zyskuje „tożsamość” – maskę cyfrową, stworzoną dzięki identyfikacji oka czy odcisku palca, algorytmowi konsumenta, listy wizytowanych stron i aplikacji, wpisów, zdjęć na Instagramie. Jego aktywności są wizualizowane narzędziami Google czy Microsoft, a przez firmy dostarczające technologie są gromadzone, a także kontrolowane i projektowane w postaci baz danych. Maszyny tworzą obraz jednostki z informacji dotyczących jej aktywności odnotowanej w cyberprzestrzeni w postaci spersanolinizowanych algorytmów. Pozwalają one kontrolować użytkowników cyberprzestrzeni i apelować do nich za pośrednictwem obrazów krojonych wedle ich matematycznie opracowanych preferencji (profilu użytkownika). Pomagają zyskiwać ich przychylną w ramach marketingowych strategii „echa” i „lustra”. Wykorzystują je zarówno firmy sprzedające buty, jak i sztaby wyborcze, które włączają do swych internetowych reklam obrazy i treści wyszukiwane wcześniej w Internecie przez potencjalnych nabywców obuwia i elektorat. (Przykład stanowi kampania Donalda Trampa, który prowadzenie kampanii prezydenckiej w mediach społecznościowych oparł na algorytmach internautów dostarczonych przez firmę Google.) Przed globalistyczną standaryzacją doby postmediów podmiot także chroni się za maskami. W trosce o siebie przyjmuje tożsamość kameleona. Daje odpór „nadzorcom” w podziemiu internetowym: aktualizuje osobę „rycerza” i przyjmuje rolę hakera lub cyberterrorysty, który korzysta z mediów, by walczyć w imię internautów lub religii. Quasi-tożsamości, profile, szyte z algorytmów maski instytucjonalne i konsumenckie, maski taktyczne wyrosłe z troski o siebie, przesłaniające tożsamość, cele i intencje podmiotu, zmieniane tytułem gry i zabawy, ochrony maski ludyczne – wszystkie wciąż waloryzują treści kulturowe kontekstu. Bez względu na to, czy idzie o taktyki, czy o strategię, w mediasferze wcielenia grupy i jednostki ustawicznie podlegają aktom symulacji i replikowaniu. Manifestowana tożsamość za sprawą cybertechnologii zy-

---

<sup>16</sup> G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, tłum. K. Żaboklicki, [w:] idem, *Nagość*, Warszawa 2010, s. 64.



skuje postać potencjalnie mnogą. O jej zmienności i ambiwalencji przesądza aktualna szybkość cyfrowego transferu danych; algorytm zaś decyduje o jej atrakcyjności rynkowej, ustalonej w oparciu o obrazy (treści) związane z nią lajkami i linkami (stron np. wyborczych, sklepów, produktów, obrazów umieszczonych na takich portalach, jak Facebook czy Instagram etc.). Za sprawą algorytmów, wskaźników parametrycznych, obrazów, wskaźników popularności jednostka otaczana jest w mediasferze bańką nie tylko kontroli, ale i informacji. Strategie mediów i taktyki ich użytkowników zmieniają się i wymagają nieprzerwanego badania. Jednakże każda budowana w oparciu o narzędzia rozwiniętej audiowizji tożsamość zyskuje wymiar, potencjał i stan, które proponuję określić mianem tożsamości wielokrotnej.

Podążająca tropem tożsamości, widzenia i kontrwidzenia antropologia mediów staje się dziś koniecznością. Ponowoczesność bowiem przyniosła nadprodukcję przestrzeni wytwarzanych przez maszyny, a globalizacja – algorytmiczna i postwzrostowa – wciąż napędza ich produkcję w postaci medialnych światów, alternatywnych środowisk, masek, tożsamości wielokrotnych. Liczba przepływów informacji i niejawnych transferów danych<sup>17</sup>, życie w przestrzeni rozszerzonej o sztuczne obiekty i zdarzenia, sytuacyjna zmienność rzeczywistości warunkowana prędkością transmisji danych i wyborami użytkownika (np. smartfona), a także brak jednorodności ontycznej – wszystkie te zjawiska wymagają nie tylko analizy sposobów uczestnictwa w mediach, w kulturze, ale także stałego kreślenia map, aktualizacji zjawisk medialnych, generowania problemów i pojęć.

## Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Tożsamość bez osoby*, tłum. K. Żaboklicki, [w:] idem, *Nagość*, WAB, Warszawa 2010.
- Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.
- Karina Banaszekiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Manuel Castells, *Spółeczeństwo sieci*, tłum. M. Maroda i in., PWN, Warszawa 2007.
- Manuel Castells, *Siła tożsamości*, tłum. S. Szymański, PWN, Warszawa 2010.

<sup>17</sup> M. Castells, *Spółeczeństwo sieci*, tłum. M. Maroda i in., Warszawa 2007, s. 411-417. Zob. również: R. Debray, *Transmettre*, Paris 1977.

- Manuel Castells, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Régis Debray, *Transmettre*, Édition Odil Jacob, Paris 1977.
- Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6(96).
- Michel Foucault, *Techniki siebie*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, PWN, Warszawa-Wrocław 2000.
- Michel Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, tłum. M. Herer, PWN, Warszawa 2018.
- Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 2004.
- Henri Lefebvre, *Production de l'espace*, Anthropos, Paris 2000.
- Lew Manovich, *Poetyka powiększonej przestrzeni*, tłum. A. Nacher, [w:] *Miasto sztuki – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Universitas, Kraków 2010.
- Nicholas Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Nicholas Mirzoeff, *On Visuality*, „Journal of Visual Cultur” 2006, Vol. 5(1).
- Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, PWN, Warszawa 2001.

## **Practicing Media/Practicing Oneself... On Experiencing the Space of Late Modernity**

In advanced globalization, the digital code, computer, and Internet become tools of cultural change. 2-3-4.0 generation media produce images, artificial events, objects, as well as methods of vision prevailing in design, design processes, and communication. The number of visibility types offered to users, results in media matrices becoming regimes of (for) the eye, of (for) a bodily experience. It also shapes a sense of reality by means of media space (TV stream, cyberspace) and spaces inscribed in media forms (simulations, hybrids, onto-ontological topias). Two issues seem of particular relevance here. Questions about access to reality offered by ‘images’ (satellites, HDMI helmets, combat glasses, etc.) and possibilities of seeing the world from behind the visual media matrices.

Media, multi-media communication platforms distribute not only schemes of viewing, but also the right to look (extranet, friends lists, access to archives and libraries, consumer profiles collected by Google, MS, etc.). The excess of artificial forms and spaces, on the other hand, directs attention to participation and participants of culture: individuals and communities (real, imagined, virtual). Their activities in cyberspace, including identity and identity practices, should be the focus of interest. The author of the text reflects upon identity practices of the

individual, that is the individual's participation in culture through the prism of immaterial materiality, self-care, and the need for bonds and integration with the Others. She discusses techniques of advanced audio-vision (their matrices and spatiality), as well as creation of subjective coherence negotiated with others in terms of individual – group (conventional) – universal content (e.g. humanity). Identity practices are located within the framework of data flows and transmissions, information bubbles, heterotopia, and identities of legitimization, resistance, and design implemented there. The author of the text also perceives identity from the perspective of a person and a mask, of users' tactics articulating their presence in cyber-virtual communities (e.g. avatars, nicks, multiple identities), as well as in the perspective of data visualization: user profiles, metric identifiers, files, selection algorithms, search history, archives of published photos..., in other words – institutional (cyber)surveillance strategies.

**Keywords:** order of viewing, visualize/counter visualize, cyberspace, media hybrids, identity, algorithmic capitalism, technologies of the Self

Data otrzymania tekstu: 11.12.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 8.02.2021 r.



## UNIWERSUM POETYKI. PROLEGOMENA

EWA SZCZĘSNA

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
e.szczesna@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-3708-8854

W tekście nie ma nic, czego byśmy nie pomyśleli. Tekst jest przede wszystkim konstruktym mentalnym: polem pracy doświadczenia wewnętrznego – dyspozycji sensotwórczej. Po drugie jest jego eksterioryzacją – znakową reprezentacją (co uwydatnia się zwłaszcza w postawie nadawczej użytkownika tekstu), która staje się w postrzegającym podmiocie źródłem impulsów aktywizujących wytwarzanie znaczeń (co z kolei dominuje w postawie odbiorczej użytkownika tekstu). Jeśli, w procesie nieskończonej semiozy, znaczenie zostaje uzewnętrznione, zyskuje nową postać znakową i może stać się kolejnym źródłem znaczeniowych impulsów. W efekcie tekst (reprezentację znakową angażującą medium, uczestniczącą w semiozie w postaci potencjalnej<sup>1</sup>) odróżnić należy od TEKST-u jako wielorako uwarunkowanego procesu (i jednocześnie zdarzenia) ustanawiania znaczeń, uczestniczącego w semiozie zarówno aktualnej, jak i potencjalnej (skoro to, co powszechnie nazywamy tekstem, jest zewnętrzną reprezentacją TEKST-u i jego punktem odniesienia).

Tekst powstaje w interakcji współtworzących go struktur znaczeniowych, które znajdują w nim swoje konkretyzacje. Konkretyzacje

---

<sup>1</sup> Kategorie semiozy aktualnej i potencjalnej przejmują z myśli Wojciecha Kalagi, adaptując je na poziom tekstu. Jak pisze Kalaga: „Przyjmując, iż relacja znakowa istnieje niezależnie od aktualnego odbioru, zakładamy równoległe dwa pojęcia semiozy – w jej postaci aktualnej w umyśle odbiorcy, tj. w rozumieniu przyjmowanym w subiektywistycznych teoriach znaku, oraz w postaci potencjalnej, poza aktywną myślą odbiorcy i wobec konkretnego czynnego odbioru chronologicznie pierwotną”. Zob. W. Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Katowice 1985, s. 22. Tekst dostępny również online: [https://sbc.org.pl/Content/73142/znak\\_i\\_semioza.pdf](https://sbc.org.pl/Content/73142/znak_i_semioza.pdf) [dostęp 2.02.2021].

te mogą mieć różną formę znakową – uwarunkowane są typem dyskursu, który tekst reprezentuje, oraz medium, z którego ów dyskurs korzysta. W efekcie tekstowe struktury znaczeniowe są konstruktami wielorako modelowanymi. Takimi strukturami tekstowymi są chociażby tekstowe figury, które mogą mieć różny stopień komplikacji. I tak np. metafora może być zestawieniem dwóch słów, angażować wyrażenia i frazy w danym utworze, organizować cały utwór (narracja asocjacyjna, wymowa metaforyczna tekstu), a nawet kierunki artystyczne, gdy tendencje obecne w dyskursach nieartystycznych czy w jednych formach sztuki przenoszone są na inne jej formy – wówczas metafora staje się figurą dyskursywną. Może mieć konkretyzację słowną, ikoniczną, audiowizualną, interaktywną – jej tekstowa reprezentacja modelowana jest przez materię i warstwę wyrażania (teksturę) (np. metafory ikoniczne w malarstwie i grafice, ikoniczno-słowne w komiksie, plakacie czy dźwiękowo-ikonizacyjno-słowne w filmie). Może być wreszcie kształtowana przez funkcję dyskursu, który ten tekst reprezentuje (np. metafory żywe, pełniące funkcję estetyczną w sztuce, nazywające, pełniące funkcję poznawczą w nauce, perswazyjne w polityce).

Modelowanie figur – i szerzej: konstruktów znaczeniowych – jest w zasadzie nieograniczone, otwarte na coraz to inne czynniki ich kształtowania, które oddziałują na cechy drugorzędne struktur, prowadząc do krystalizowania się nowych konkretyzacji. Czynniki wpływu mogą być czas i miejsce powstania i odbioru tekstu, a w związku z nimi aspekty ideowe, światopoglądowe, funkcja, jaką tekst ma pełnić, stan kultury, moda, wreszcie indywidualne predyspozycje uczestnika kultury. Wszystkie te czynniki i wiele innych, niewymienionych tutaj, decydują o wielowariantowości figur, chwytów, zabiegów tekstowych. Czynniki te współtworzą TEKST. Ich siła decyduje też o tym, że mówi się o istnieniu różnych poetyk, gdy dyskursy organizują struktury tekstowe we właściwy dla siebie sposób, podporządkowując je własnym celom, pełnionym funkcjom w komunikacji kulturowej. Czynniki te mogą się łączyć, wchodzić w interakcje, tworząc nowe jakości, np. dyskurs feministyczny reinterpretuje zarówno dyskurs sztuki, jak i polityki czy dyskurs dziennikarski.

Modelowaniu może wreszcie podlegać poetyka jako całość. Dobrego przykładu dostarcza tu rozwój technologii cyfrowych, który spowodował istotny wzrost udziału ruchomej i modyfikowalnej warstwy wyrażania (zewnętrznej manifestacji) oraz sprawczości użytkownika w kształtowaniu

struktur tekstowych, a w efekcie znaczeń. Intencjonalne uczynienie ruchomej, udźwiękowionej, przekształcającej się pod wpływem działań użytkownika warstwy graficznej tekstu ważnym czynnikiem sensotwórczym, współtworzącym znaczenia w interakcji z językiem jako systemem znaków arbitralnych, sprawiło, że poetyka stała się *semio-poetyką*.

A zatem poetyka nieustannie podlega transgresji, nieustannie przekracza dotychczasowe granice, czego zresztą wymaga procesualny charakter semiotycznej, gatunkowej i dyskursywnej organizacji tekstu. W tej sytuacji stworzenie jednej, niezmiennej poetyki odnoszącej się w tej samej mierze do tekstów różnych dyskursów wydaje się zamiarem chybionym.

W czasach nam współczesnych – pisze Anna Burzyńska – w sytuacji zwielokrotnienia praktyk kulturowych, a także płynności ich granic, wobec coraz częstszych tendencji pluralistycznych i liberalistycznych w humanistyce – przekonanie nie tyle o niemożliwości, ile o zbędności tworzenia jednej uniwersalnej Poetyki, opartej na mocnych naukowych podstawach, staje się opinią niemal powszechną. Odwrót od Poetyki oznacza więc przede wszystkim odwrót od pewnego modelu świadomości teoretycznej: unifikującej, obiektywizującej, poszukującej trwałych gwarancji pewności<sup>2</sup>.

Jeśli zatem zbędne jest tworzenie jednej poetyki, obejmującej różne dyskursy w ich różnorodności semiotycznej, pełnionych funkcjach, modyfikowanej historycznie formie, użyteczne, choćby dla określenia istoty poetyki, może być wyabstrahowanie w postawie komparatystycznej tego, co stanowi jej *uniwersum*, mianowicie – jej rdzenia, stałej informacji genetycznej. Mam tu na myśli uniwersum elementarnych jednostek, mechanizmów tworzenia znaczeń, które poetyka (i retoryka) wikła w różne funkcje (estetyczną, perswazyjną, ekspresywną, informacyjną) i które znajdują się u podstaw nieskończonej liczby realizacji – ich wielowariantywności. Do mechanizmów tych należy np. implikacja, która konstytuuje narrację, czy interakcja pól znaczeniowych, która właściwa jest metaforze. Mechanizmy te, wyznaczające uniwersum poetyki, leżą u podstaw różnych figur, chwytów, zabiegów tekstowych – sposobów kształtowania znaczeń; mają zatem potencjał twórczy (*poeticos*). Myślę, że istnienie owego uniwersum

<sup>2</sup> A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 408.

umożliwiającego „rozszerzanie pola eksploracji przedmiotowej”<sup>3</sup> pozwoliło Januszowi Sławińskiemu nazwać strukturalizm niewywracalnym słoniem, Jerzemu Madejskiemu wyrazić przekonanie, że w dobie interdyscyplinarności „jest potrzebna taka poetyka, która jest do zaakceptowania z punktu widzenia różnych epistemologii”<sup>4</sup>, Edwardowi Balcerzanowi pisać o genologii multimedialnej, mimo towarzyszącej współczesnej myśli teoretycznej świadomości (wyrażanej choćby przez Stanisława Balbusa), że stworzenie jednej ogólnej poetyki tam, gdzie istnieje wiele równoprawnych porządków poznawczych, jest niemożliwe, a aprioryczne paradygmaty ich form zastępuje hermeneutyka<sup>5</sup>.

Spojrzenie na sprawę poetyki uniwersalnej zależy od tego, co staje się punktem odniesienia dla jej definiowania, a mianowicie, czy punkt ten lokuje się bliżej tego, co określiłam jako informację genetyczną poetyki, która znajduje się u podstaw figur, zabiegów tekstowych, tworząc uniwersum poetyki (tego, co wyabstrahowane z tekstów), czy też bliżej rozbudowanych, wielorako uwarunkowanych struktur tekstowych i dyskursywnych odpowiedzialnych za różnicujące poetyki cechy charakterystyczne struktur. Krótko mówiąc: czym innym jest myślenie o narracji jako modelu struktury, której podstawową jednostką jest implikacja, czym innym zaś myślenie o narracjach jako typach struktur organizujących twórczość pisarzy, szkoły filmowe, dyskursy historyczne czy nurty literackie. W tym drugim przypadku mówi się zwykle o poetyce czegoś (np. poetyka twórczości Żeromskiego, poetyka polskiej szkoły filmowej, poetyka romantyzmu). Dodatkowym czynnikiem komplikującym są metaforyczne użycia tej kategorii (np. poetyka doświadczenia, idei, epifanii, transgresji). Sprawy nie ułatwia też to, że poetyka może być jakaś (np. poetyka stosowana, pragmatyczna, kognitywistyczna, historyczna, teoretyczna, komparatystyczna). Wynika z tego, że poetyka zajmująca się sposobami kształtowania wypowiedzi, mającymi bezpośredni

<sup>3</sup> J. Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 10-11.

<sup>4</sup> J. Madejski, *Interdyscyplinarne problemy poetyki*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska, 2004, s. 62-63.

<sup>5</sup> Zob. E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 407-430; S. Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19-32.



wpływ na znaczenie, jest zjawiskiem wielopoziomowym i wielopłaszczyznowym, by nie rzec – kategorią homonimiczną, co notabene dowodzi jej zdolności do transgresji.

A ponieważ poetyka jest nierozzerwalnie związana z tekstem, jej informacja genetyczna jest informacją genetyczną tekstu – kształtującym znaczenie sposobem istnienia tekstu aktualizującym się w procesie jego stawania się w każdej relacji użytkownik (nadawca, odbiorca) – warstwa wyrażania tekstu, której efektem jest ustanawianie znaczeń.

Wydaje się zatem, że tym bardziej przydatne do badań nad poetyką byłoby określenie owych elementarnych mechanizmów/struktur, które leżą u jej podstaw, a tym samym u podstaw figur, zabiegów tekstowych odmiennie realizowanych w różnych dyskursach i mediach. Jednostki te konstytuują to, co Gérard Genette uznał za przedmiot poetyki, a mianowicie transtekstualność (transcendencję tekstualną tekstu) definiowaną jako wszystko, co w sposób widoczny lub ukryty wiąże tekst z innymi tekstami, co znajduje swoją reprezentację tekstową w różnych dyskursach i mediach.

Istnienie tych struktur w najrozmaitszych formach tekstowych, medialnych i dyskursywnych nie wynika z ich przenoszenia z jednej przestrzeni do drugiej, z jakiejś formy adaptowania ich, ale ze wspomnianego zakotwiczenia ich w ludzkim myśleniu, które uobecnia się w tekstach i dyskursach. Mentalna istota tych struktur decyduje o ich uniwersalnym charakterze, różnotekstowej, wielodyskursywnej stosowalności. Różne są dopiero ich realizacje wynikające z osadzenia w odmiennym środowisku semiotycznym, medialnym, dyskursywnym tekstu. W realizacjach tych konkretyzują się cechy struktur charakterystyczne dla danego typu tekstów, środowiska medialnego czy dyskursu. To one sprawiają, że np. narracje literacka, filmowa, polityczna, historyczna różnią się między sobą. Owe cechy charakterystyczne struktur właściwe dla danego dyskursu (rejestru) przeniesione do innego dyskursu (innego rejestru – w inną przestrzeń stylistyczną, semiotyczną, gatunkową) dają efekt, który Jurij Łotman nazywa efektem retorycznym<sup>6</sup>, skutkującym gwałtownym wyzwoleniem się nowych znaczeń – eksplozją semantyczną, którą bada na przykładzie dyskursu sztuki.

<sup>6</sup> J. Łotman, *Retoryka – mechanizm generowania sensu*, [w:] idem, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 98-120.

W rzeczywistości – pisze – sztuka zawsze mówi wieloma językami. Języki te znajdują się przy tym w relacji niepełnej przetłumaczalności lub całkowitej nieprzetłumaczalności. [...] Właśnie przetłumaczalność nieprzetłumaczalnego, wymagająca dużego napięcia, tworzy sytuacje semantycznej eksplozji. Niemożliwość jednoznacznego przejścia z języka poezji na język malarstwa lub nawet na, zdawałoby się, bliższe języki teatru i filmu jest źródłem nowych sensów<sup>7</sup>.

Cechy semiotyczne, medialne, stylistyczne, gatunkowe, dyskursywne, dzięki którym struktury myślenia mogą zyskać formę zewnętrzną, utekstowioną, zdolną do angażowania w tekstowanie innego myślącego podmiotu, uczestniczą w tworzeniu reprezentacji tych struktur, sprawiając, że ukazują się one w określonej formie semiotycznej, medialnej i dyskursywnej. Efekt retoryczny uzyskiwany w przenoszeniu tych reprezentacji do innego środowiska, a więc w przekładzie semiotycznym, medialnym, stylistycznym, gatunkowym, dyskursywnym, zwykle wiążący się z przewyciężeniem oporu, efektem szoku, jaki związany jest z ulokowaniem danego sposobu istnienia struktury w nowym środowisku, jest zatem zakotwiczony w zmianie kontekstu, w jakim ulokowana zostaje tekstowa reprezentacja struktury, a nie w samej jej istocie, która jest niezmienna.

O stałości istoty poszczególnych struktur – konstruktów myślowych – świadczy chociażby fakt ich obecności na różnych poziomach organizacji wypowiedzi w tekstach zróżnicowanych semiotycznie, reprezentujących odmienne dyskursy. Dobrego przykładu dostarcza tu elipsa.

\* \* \*

Elipsa (wyrzutnia) obecna jest w przestrzeni różnych dyskursów: geometrii, gdzie nazywa typ krzywej zamkniętej przypominającej spłaszczony okrąg, językoznawstwa, retoryki, poetyki, gdzie nazywa wyrzutnię, czyli brak elementu wypowiedzi, którego jednak można się domyślić z kontekstu. Odmienność znaczenia tej kategorii w naukach ścisłych i humanistycznych można złagodzić, sięgając do źródłosłowu tej kategorii, która wywodzi się z grackiego *élleipsis* oznaczającego „brak, opuszczenie, pominięcie”. Odniesienie tej figury (formy elipsy, która nie jest okręgiem) do filozofii

<sup>7</sup> J. Łotman, *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, tłum. B. Żyłko, Poznań 2018, s. 65.

starożytnej (Platona, Arystotelesa), z której zresztą inne nauki wyrastały, a w której kula, koło i okrąg są kształtami najdoskonalszymi i najpiękniejszymi ze wszystkich<sup>8</sup>, uzasadnia postrzeganie spłaszczonego okręgu jako formy niedoskonałej, czegoś pozbawionej, zawierającej brak w stosunku do kształtu idealnego (brak łatwo identyfikowany w kontekście oczywistości kształtu najdoskonalszego). Takim brakiem jest też wyrzutnia, która w dyskursach humanistycznych definiowana jest zasadniczo tak samo, ale różni się wyakcentowaniem innej funkcji, jaką może pełnić (np. ekonomizacji wypowiedzi w językoznawstwie, zwrócenia uwagi na coś w retoryce, modelowania sposobu mówienia w poetyce). W każdej ze wspomnianych dyscyplin – językoznawstwie, retoryce, poetyce (i dyskursach, np. mowie potocznej, polityce, literaturze pięknej) – eliptyczność zakotwiczona jest w odbiorczym poczuciu czy wyobrażeniu formy pełnej, doskonałej (wiedzy o niej). Bez zaangażowania tej świadomości, elipsa nie zaistnieje. Nie pojawi się bowiem poczucie braku – przeprowadzenia operacji detrakcji.

W przestrzeni humanistyki elipsa definiowana jest zatem jako brak jakiegoś elementu wypowiedzi, którego jednak można się domyślić na podstawie kontekstu. W odniesieniu do funkcji informacyjnej i komunikacyjnej przekazu uzasadniana jest zwykle przeciwdziałaniem redundancji, ekonomią tekstu, która zaleca pomijanie tych elementów wypowiedzi, które są w sposób jednoznaczny podpowiadane przez jej kontekst, a których pominięcie nie tylko nie powoduje utraty spójności tekstu, ale wręcz sprzyja jej zachowaniu. Taka elipsa, określana jako gramatyczna, postrzegana jest jako naturalne zjawisko językowe<sup>9</sup>, ale nie tylko. Jej reprezentacje odnaleźć

<sup>8</sup> „Zaczem wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli, on się w każdym kierunku ciągnie równie daleko od środka aż do końców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny. Uważał, że taki kształt jednostajny jest bez porównania piękniejszy od niejednostajnego”. Zob. Platon, *Timaios*, [w:] idem, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa 1993, s. 312. Zob. też: D. Biedrzyński, *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”, 2014, nr 26, s. 15.

<sup>9</sup> Zob. np. M. Grochowski, *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z.1, s. 121-136, gdzie autor analizuje na materiale wypowiedzi językowych elipsę składniową, semantyczną, pragmatyczną, oddzielając je wyraźnie od elipsy rozumianej jako celowy zabieg artystyczny.

bowiem można zarówno na poziomie elementarnych jednostek tekstowych, np. zdań w tekstach słownych, ujęć w przekazach filmowych, jak i na poziomie jednostek bardziej złożonych, np. narracji, fabuły (w przekazach różnie zorganizowanych semiotycznie i reprezentujących różne dyskursy). Mamy zatem do czynienia z nieobecnością, która nie skupia na sobie uwagi. Dzieje się tak nie tyle z racji znaczącej łatwości uzupełnienia, ile z racji tego, że w odczuciu odbiorczym elipsa taka nie jest wręcz postrzegana jako brak – pod względem logicznym (jako konstrukt myślowy) odbierana jest jako nieartykułowana (z racji swej oczywistości) obecność. Co więcej, dopiero niezastosowanie jej, jak zauważa Jerzy Ziomek, mogłoby dać efekt retoryczny<sup>10</sup> lub być odbierane jako niepotrzebny nadmiar. Jej odpowiednikami na poziomie stylistycznym utworów artystycznych – a konkretnie literackich – są Ingardenowskie „miejsca niedookreślenia” istniejące we wszystkich warstwach dzieła, nazywające luki konieczne a wypełniane w procesie czytelniczej konkretyzacji, czy stanowiące ich odpowiednik, skonceptualizowane przez Stefanię Skwarczyńską, niedopowiedzenia<sup>11</sup>.

Analogicznie, zarówno na poziomie bardziej elementarnych jednostek tekstowych (np. zdania), jak i tych bardziej złożonych, istnieje elipsa, która jest nieobecnością zamierzoną, celową, taką, która skupia na sobie uwagę odbiorcy. Elipsę taką obecną w zdaniu Jerzy Ziomek nazywa elipsą retoryczną<sup>12</sup>. Za jej odpowiednik w świecie przedstawionym utworu (na poziomie fabuły) można uznać problematyzowane w pracy Skwarczyńskiej przemilczenie i rozmaite jego formy: przemilczenia pozorne, nierozwiązane, rozwiązane oraz nierozwiązalne. Te ostatnie stają się dla Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk podstawą do ukucia kategorii wielkiej elipsy, którą badaczka definiuje jako „przemilczenie nierozwiązalne, które polega na utajnieniu [...] przyczynowych wiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła,

<sup>10</sup> Ziomek posługuje się tu przykładem powtórnego czasownika, którego użycie dałoby figurę przez adiekcję „ja przyjdę we wtorek, a ty w piątek” a „ja przyjdę we wtorek, a ty przyjdiesz w piątek”. Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa-Wrocław-Kraków 2000, s. 214.

<sup>11</sup> S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] idem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947.

<sup>12</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 214.

takich zwłaszcza, jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci)<sup>13</sup>. Wielka elipsa jest – w ujęciu badaczki – „dynamicznym, nośnym światopoglądowo i sfunkcjonalizowanym artystycznie elementem utworu”, figurą znaczeń nieuchwytnych, zasadą organizującą pewien typ „dzieł otwartych, ożywiających umysł i wyobraźnię potencjałem myśli nieokreślonej”, bezpośrednią formą „spotkania człowieka z Niepoznawalnym”<sup>14</sup>.

Pawłowska-Jądrzyk bada wielką elipsę na materiale fabuły nie tylko literackiej, ale też – lub przede wszystkim – filmowej, odnosząc ją do *Pikniku pod Wiszącą Skałą* (1975) w reżyserii Petera Weira. Wnikliwa, inspirująca analiza i interpretacja utworu zaproponowana przez badaczkę jest po z n a w a n i e m niepoznawalnego, wymyka się zatem (ostrożnie wszakże sformułowanej przez Skwarczyńską) tezie, w myśl której w przypadku przemilczenia nierozwiązalnego odbiorca wypełni swoje zadanie, jeśli pozycję przemilczenia zachowa<sup>15</sup>. Wymyka się słusznie, skoro Pawłowska-Jądrzyk zachowuje dla opisywanego zjawiska kategorię elipsy. Wniosek, jaki się nasuwa, jest zatem taki, że nierozwiązalność w przypadku wielkiej elipsy polegałaby nie tyle na niepodejmowaniu przez odbiorcę wysiłku uzupełnienia przemilczenia czy niemożności uzupełnienia braku, co raczej na n i e r e d u k o w a l n e j niepewności dotyczącej prawdziwościowego statusu uzupełnienia. Wiązałaby się z odbiorczym poczuciem, że proponowane uzupełnienie ma wartość domniemania, bardziej przypuszczenia niż pewności, że ma status uzupełnienia potencjalnego.

Skoro jednak można mówić o istnieniu w sferze świata przedstawionego przemilczeń nierozwiązalnych, to zapewne można też mówić o przemilczeniach r o z w i ą z a l n y c h oraz całej gamie form pośrednich. Przemilczenie rozwiązalne, podobnie jak nierozwiązalne, byłoby przede wszystkim reprezentacją elipsy retorycznej, motywowanej „chęcią zwrócenia uwagi na to, co zostało opuszczone”<sup>16</sup>. Byłoby formą intencjonalnego przemilczenia

<sup>13</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej („Piknik pod Wiszącą Skałą” według Joan Lindsay i Petera Weira)*, [w:] idem, *Uczta pod wiszącą skałą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 69.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>15</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 26.

<sup>16</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 214.

istniejącego na poziomie fabuły, w którym obecne w tekście fabularnym sygnały rozwiązalności pozwalałyby odbiorcy uzupełnić istniejący brak. Dopowiadając niewypowiedziane, odbiorca miałby przy tym poczucie, że dokonane przez niego uzupełnienie ma walor intersubiektywny. Nieobecność w samym tekście wyrazistego, jednoznacznego uzupełnienia braku, nieobecność w tekście sformułowanej w sposób jednoznaczny odpowiedzi na pytania, które ów brak stawia, pozwalały na objęcie takiej struktury pojęciem eliptyczności. Podjęte przez odbiorcę działanie intelektualne zmierzające do uzupełnienia uwydatnionego braku byłoby realizacją zasady eliptyczności. Działanie to w przypadku obu form przemilczeń – nierozwiązalnego i rozwiązalnego – różniłoby się towarzyszącym mu poczuciem statusu ontycznego jego skutków.

Przemilczeniu nierozwiązalnemu przysługiwałyby status koniecznej i nieredukowalnej niepewności, wielości (pochodzących z tekstu) sygnałów niejednoznacznych, niejasnych, nawet sprzecznych, często wymykających się logicznemu rozumowaniu, uciekających w metafizykę, skazujących odbiorcę na poczucie oglądu czysto subiektywnego, pozostającego w dowolnym związku z prawami rządzącymi światem przedstawionym. Status ten byłby następstwem niemożności odnalezienia w tekście jakichkolwiek sygnałów, które mogłyby lokować się poza wiedzą (i niewiedzą), świadomością (i nieświadomością) dotyczącą zdarzeń i postaci świata przedstawionego ujawnioną lub sugerowaną przez podmiot mówiący o nich lub je prezentujący. Tak jest w przypadku analizowanego przez Pawłowską-Jądrzyk filmu Petera Weira oraz wspomnianego przez nią *Powiększenia* (1966) w reżyserii Michelangela Antonioniego – przykładów filmowych, które można by uzupełnić o *Dziecko Rosemary* (1968), horror psychologiczny wyreżyserowany przez Romana Polańskiego.

Tak też jest w przypadku wspomnianego przez badaczkę opowiadania Julia Cortazára *Zajęty dom*, w którym elementem nierozstrzygalnym jest status tych, którzy zajęli dom, przyczyniając się do opuszczenia go przez dotychczasowych jego mieszkańców. W organizującej utwór narracji bohatera nie zostaje ujawniona żadna inna perspektywa poznawcza, która umożliwiłaby jej skonfrontowanie. W efekcie przemilczeniem nierozwiązalnym pozostaje kwestia, kim są ci, którzy zajęli dom, a których jedyną reprezentacją obecności są słyszane i interpretowane przez bohatera-narratora odgłosy.

Był to nieokreślony, głuchy dźwięk, krzesło upadające na dywan czy też może zduszony szept. Równocześnie, a może o sekundę później, usłyszałem to także w samym kuluarze prowadzącym od tych pokoi do drzwi. Rzuciłem się na drzwi, póki jeszcze nie było za późno, i zatrzasnąłem je [...] <sup>17</sup>.

Już od drzwi mojej sypialni (Irena robiła na drutach) usłyszałem hałas może w kuchni, może zresztą w łazience, zakręt korytarza zagłuszał dźwięki. [...] Wsłuchiwaliliśmy się w hałasy, zdając sobie doskonale sprawę, że pochodzą z tej strony dębowych drzwi, z kuchni lub z łazienki, może nawet z samego kuluaru, z miejsca, w którym zakręca korytarzyk tuż obok nas [...]. Chwyciłem Irenę za rękę i pociągnąłem za sobą do drzwi frontowych, nie oglądając się w tył. Odgłosy, ciągle głuche, słychać było coraz bliżej, tuż za naszymi plecami. [...]

– Zajęli tamtą część – powiedziała Irena [...] <sup>18</sup>.

W tekście trudno dopatrzeć się oznak świadomości weryfikującej, która pozwoliłaby stwierdzić, że ci, którzy zajmują dom, to np. byty niematerialne, metafizyczne lub np. że czytelnik ma do czynienia z wytworem imaginacji bohaterów czy też ich przywidzeniami spowodowanymi chorobą psychiczną: że owi „oni” to np. zwykli mieszkańcy – domownicy lub sąsiedzi, których bohaterowie postrzegają jako obcych, wrogich. Odbiorcza interpretacja skazana jest na błędzenie i wspomnianą już nieredukowalną niepewność dotyczącą statusu dokonywanego uzupełnienia.

Inaczej jest w przypadku opowiadania Cortáзара *Zdrowie chorych* ilustrującego dwa typy przemilczeń. Pierwszym z nich jest przemilczenie pozorne, stematyzowane – obecne na poziomie fabuły, drugim przemilczenie rozwiązalne – to, które pozostawia się do rozstrzygnięcia czytelnikowi. Oto domownicy – najbliżsi krewni chorującej kobiety (matki) – poinformowani przez lekarza, że złe informacje mogłyby zaważyć na jej zdrowiu i życiu, ukrywają je przed nią. Cała rodzina koncentruje się na organizowaniu mistyfikacji – ukrywaniu śmierci syna kobiety, Aleksandra, który zginął w wypadku samochodowym, na pisaniu adresowanych do niej listów od niego, fabrykowaniu wiadomości prasowych uzasadniających przedłużanie się jego pobytu służbowego za granicą. Kiedy ciotka Clelia, uczestnicząca

<sup>17</sup> J. Cortázar, *Zajęty dom*, [w:] idem, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1996, s. 477-478.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 480.



w działaniach rodziny, nagle rozchorowuje się, jej los również staje się przedmiotem mistyfikacji. Clelia zostaje wysłana do posiadłości pod miastem, a udawanie rozmów telefonicznych z nią ma przekonać chorującą matkę o dobrym stanie zdrowia krewnej, która w krótkim czasie umiera. Zaangażowanie rodziny w tworzenie fikcji jest tak duże, że sami zaczynają żyć organizowanym przez siebie zmysłem – granica między nim a rzeczywistością w ich świadomości zaciera się. Potwierdza to bezpośrednio zakończenie opowiadania, w którym córka Rosa, otwierając po śmierci matki ostatni list od Aleksandra (sfabrykowany przez rodzinę jak poprzednie), zastanawia się, jak zawiadomić Aleksandra o jej śmierci.

Z kolei innym, tym razem pośrednim, choć artystycznie ciekawszym świadectwem jest sposób prowadzenia trzecioosobowej narracji, w dominującej mierze personalnej. Oto narracja przesycona jest zbiorową perspektywą świadomości mistyfikującej, organizowanej przez troskę dorosłych dzieci o zdrowie kobiety – stąd słowami, które ją reprezentują w tekście są: „matka”, „mateńka”, „głuptaseczek”. Perspektywa mistyfikująca widoczna jest w nieustannym zakrywaniu w partii narracyjnej tego, co zakrywane jest przed kobietą – w ciągłym operowaniu przemilczeniami. I tak informacje o pogarszającym się gwałtownie stanie zdrowia ciotki Clelii oraz o jej śmierci są jedynie wzmiankowane, przemycane zdawkowo w nawiasach – jak gdyby w nich ukrywane poza oficjalnym tokiem narracji.

Carlos wybuchnął śmiechem, żeby jakoś pokryć to, co czuł (właśnie zdzwoniła Pepa, że stan ciotki jest beznadziejny) i cmoknął ją w policzek jak przekorone dziecko.

– Mateńka, głuptaseczek – powiedział, usiłując o niczym nie myśleć.

Tej nocy mama źle spała i od samego rana zaczęła pytać o Clelię, tak jakby już o tej porze można było mieć jakieś wiadomości z quinty (Ciotka Clelia przed chwilą umarła, zdecydowano nie przenosić ciała, tylko czuwać przy niej w kostnicy)<sup>19</sup>.

Parenteza, w otaczających ją beztroskich, rozbudowanych dialogach bohaterów skupiających się na zapewnieniu matce spokoju, kreujących zmyslenie, uczestniczy w skrywaniu tego, co ważne. Uczestniczy w metatezie

---

<sup>19</sup> J. Cortázar, *Zdrowie chorych*, [w:] op. cit., s. 163.



hierarchii wartości – jej wewnątrztekstowej subiektywizacji. Jest elementem przemilczenia, które ujawnia się w całej fabule – wypieranego i maskowanego wzajemnie przed sobą niepokoju, że matka domyśla się prawdy. Wyraźną reprezentacją tego przemilczenia jest powtarzający się w wypowiedziach bohaterów zaimiek „to”.

Pierwsza powiedziała to Maria Laura jeszcze tego samego popołudnia. Powiedziała to Rosie w bawialnym pokoju przed samym wyjściem, podczas gdy Rosa stała, patrząc na nią, jakby nie wierzyła własnym uszom. [...] – To wina Marii Laury – powiedziała Rosa. – Wbiła nam to w głowę i już nie umiemy zachować się swobodnie<sup>20</sup>.

Zaimiek „to” nazywający niezwerbalizowane w narracji i stanowiące tabu w rozmowach bohaterów podejrzenie, że matka domyśla się prawdy, kształtuje przemilczenie, wobec którego stawiany jest odbiorca. Przemilczenie to ujawnia się też w sposób mniej bezpośredni – w opisach reakcji matki oraz w komentarzach do nich. Sposób prowadzenia narracji sprawia, że czytelnik stopniowo odnajduje w niej impulsy naprowadzające na prawdopodobną treść przemilczenia.

Rosa zauważyła, że mama nie pocałowała arkusika [listu – przyp. E.Sz.] po podpisaniu go, że tylko z napięciem patrzyła na ten kawałek papieru, jakby chcąc wbić go sobie w pamięć. [...]

Carlos czytając list na głos, pomyślał, że mama słucha go inaczej niż dawniej. Od czasu do czasu spoglądała na zegarek, co oznaczało u niej zniecierpliwienie. [...]

Co trzy tygodnie bez komentarzy przyjmowała listy od Aleksandra. Wtedy mówiła Pepie, żeby mu odpisała, i zmieniała temat, jak zawsze uważna, uprzejma i z dystansem<sup>21</sup>.

Obecne w opowiadaniu przemilczenie nie zostaje wprost nazwane, spełnia więc warunki eliptyczności. Zamiast tego obecne jest sugerowanie wyjaśnienia, naprowadzanie na nie, co czyni przemilczenie możliwym do rozwiązania przez czytelnika. Sugestia widoczna jest w słowach, które matka wypowiada przed śmiercią:

<sup>20</sup> Ibidem, ss. 159, 165.

<sup>21</sup> Ibidem, ss. 156, 158, 161.

- Tacy dobrzy byliście dla mnie [...].
- Cała ta praca, którą wzięliście na siebie, żeby mi oszczędzić cierpień... [...].
- Teraz odpoczniecie [...]. – Już nie będziecie mieli z nami tyle roboty<sup>22</sup>.

Przemilczeniu rozwiązalnemu przysługiwałby status stosunkowo znacznej dozy weryfikowalności, pewności i prawdziwości w odniesieniu do świata przedstawionego, a tym samym intersubiektywności. Status ten wiązałyby się bardziej z domniemaniem niż z całkowitą pewnością i wynikał z ujawnionych w tekście sygnałów uruchamiających w odbiorcy aktywność zmierzającą do uzupełnienia braku czy nazwania nienazwanego.

Struktura przemilczenia rozwiązalnego bywa narzędziem gry prowadzonej z odbiorcą. Dzieje się tak wówczas, gdy w toku rozwoju fabuły dochodzi do podważenia prawdziwościowego statusu rozwiązania przemilczenia sugerowanego wcześniej. Oto odbiorca na podstawie sygnałów narracyjnych dokonuje interpretacji przemilczenia, którą sam finalnie musi podważyć, zweryfikować na podstawie innej ujawnionej perspektywy czy zdarzeń fabularnych. Tak jest chociażby w *Rozmowie* (1974) w reżyserii Francisca Forda Coppoli.

Bohater filmu Harry Caul (Gene Hackman), specjalista od podsłuchów, otrzymuje od prezesa dużej firmy w San Francisco zlecenie nagrania rozmowy prowadzonej przez dwoje młodych ludzi (żonę biznesmena i pracownika firmy) podczas ich spotkania w porze lunchu na zatłoczonym skwerze pełnym gwaru i muzyki ulicznych grajków. Pracując w swoim studio nad nagraniem, Harry z dźwięków muzyki zagłuszających rozmowę wydobywa zdanie: „Zabije nas, jeśli będzie miał okazję”. Przyczyna zlecenia nie zostaje ujawniona – istnieje na prawach przemilczenia, które jednak towarzyszący mu kontekst każe interpretować jako chęć potwierdzenia przez zazdrosnego męża zdrady jego żony. Miła aparycja kobiety, jej przerażenie oraz surowość prezesa i jego pełnomocnika, nadto obsesyjny lęk Harry’ego przed morderstwem budują w nim przekonanie o tym, że młodym, kochającym się ludziom, zwłaszcza kobiecie, grozi śmiertelne niebezpieczeństwo – że zostanie zamordowana. Przekonanie to staje się w znacznej mierze udziałem widza, który wie tylko tyle, ile wie Harry i który tak jak on nie zwraca uwagi na słowa współpracownika Harry’ego, Stana, który zauważa, że nagrywana

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 167.

rozmowa jest nienaturalna i dziwna – że jest o niczym. Widz przyjmuje sugerowane przez Harry’ego rozwiązanie przemilczenia mimo dystansu, jaki mogą do bohatera wytworzyć jego dziwne reakcje wynikające z obsesyjnego lęku przed odsłonięciem swojej prywatności. Zapośredniczenie perspektywy poznawczej<sup>23</sup> głównego bohatera sprawia, że widz podziela subiektywne w istocie przekonanie Harry’ego o tym, że ten stał się świadkiem zabójstwa kobiety – zabójstwa, do którego w jakiejś mierze się przyczynił, ale któremu chciał też zapobiec. Dopiero końcowe zdarzenia – przeczytana przez Harry’ego informacja w gazecie o śmierci prezesa firmy w wypadku samochodowym, widok jego żony w samochodzie przed budynkiem firmy, a następnie w środku – ujawniają, że dotychczasowe rozwiązanie przemilczenia było mylne: że to nie kobieta, ale jej mąż padł ofiarą spisku zawiązanego przez nią, towarzyszącego jej mężczyznę i pełnomocnika prezesa w celu przejęcia firmy. Co więcej, również i ich status poznawczy – ich interpretacja – ulegają zachwianiu w kontekście finałowej sceny, kiedy to Harry, przekonany o tym, że teraz on jest inwigilowany przez pełnomocnika prezesa, zrywa w swoim mieszkaniu tapety i podłogi w poszukiwaniu podsłuchu.

Zastosowana w filmie gra strategią przemilczenia jest chwytem artystycznym, którego koniecznym elementem jest aktywność interpretacyjna widza. Wtórne rozwiązanie przemilczenia, które stoi w sprzeczności z rozwiązaniem pierwotnym, również pozostaje w sferze prawdopodobieństwa, a nie całkowitej pewności. Podważając prawdziwościowy, intersubiektywny status rozwiązania pierwotnego, samo lokuje się w sferze niepewności wynikającej z operowania perspektywą poznawczą bohatera. Ponieważ i to rozwiązanie nie zostaje w pełni zobiektywizowane, a jedynie ponownie sugerowane przez zdarzenia, których Harry jest świadkiem, i inicjowane przez nie przekonania, ale też urojenia, status strategii eliptycznej ulega zachwianiu zarówno w jego wymiarze epistemicznym, jak i ontycznym. Oto bowiem interpretacja przemilczenia dokonywana przez widza w procesie narratywizacji prezentowanych w formie krótkich ujęć/fleszy wyobrażeń bohatera traci walor intersubiektywnej oczywistości, skoro wyobrażenia bohatera zdradzają objawy paranoi.

<sup>23</sup> O narracji subiektywnej zapośredniczonej zob. R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Kraków 2019.

Przedstawione przykłady pokazują, że za uzasadnione można uznać objęcie kategorią wielkiej elipsy różnych, istniejących w sztuce (np. w utworach literackich, filmowych) form przemilczeń organizujących sposób istnienia świata przedstawionego, a przy tym danych odbiorcy do interpretacji. Możliwe formy przemilczeń lokowałyby się między przemilczeniem nierozwiązalnym a przemilczeniem rozwiązalnym. Byłyby to zarówno przemilczenia nierozwiązalne motywowane metafizycznie, jak i te wynikające ze specyfiki zamysłu kompozycyjnego (polemizującego np. z przyzwyczajeniami odbiorczymi, jak ma to miejsce w *Przygodzie* z 1960 roku w reżyserii Michelangela Antonioniego), wreszcie przemilczenia o różnym stopniu rozwiązalności. W ramach wielkiej elipsy nie mieściłyby się natomiast zagadki (np. obecne w filmach detektywistycznych) jednoznacznie rozwiązane w świecie przedstawionym. Akt ich literalnego rozwiązania kłóciłby się z zasadą eliptyczności, która stanowi, że wysiłek uzupełnienia braku podejmuje odbiorca. Obecność w tekście dosłownego wyjaśnienia (np. przez jednego z bohaterów) znosiłaby eliptyczność. W takim przypadku niedopowiedzenie elementu fabuły zyskiwałoby wartość suspense, który jedynie powstrzymuje rozwiązanie zagadki na jakiś czas.

Wielka elipsa w porównaniu z elipsą gramatyczną, istniejącą na poziomie wyrażenia czy zdania, byłaby operacją retoryczną i jednocześnie estetyczną, angażującą struktury tekstowe utworu artystycznego – dla niej reprezentacją zdania byłby cały utwór. Istniałaby jako strategia artystyczna nadbudowana nad elipsą funkcjonującą jako figura retoryczna obecna na poziomie wyrażen, zdań, a przy tym rządząca się analogicznymi prawami. Od miejsc niedookreślenia różniłaby się dominacją funkcji retorycznej wyrażającej się w zwróceniu czy wręcz przykuciu uwagi (emfaza) do tego, co opuszczone (tak, jak pisał o tym Jerzy Ziomek), czy – odwołując się do myśli Jurija Łotmana – ukierunkowaniem na uzyskanie efektu retorycznego. Tak rozumiana wielka elipsa byłaby strategią tekstową i dyskursywną organizującą utwór artystyczny.

\* \* \*

Przykład elipsy dowodzi, że celowe poznawczo dla namysłu poetologicznego wydaje się badanie różnotekstowych i różnoartystycznych realizacji elementarnych struktur. Chodzi tu o poszukiwanie i określanie specyfiki środowisk dyskursywnych, semiotycznych, które sprawiają, że w rozmaitych

dziedzinach i dyskursach (np. muzyce, literaturze, sztukach plastycznych, nauce, polityce) dominują nie te same, ale odmienne struktury tekstowe, że zyskują inną reprezentację. Interesujący badawczo jest więc w efekcie namysł nad zmiennymi w czasie semiotycznymi, gatunkowymi i dyskursywnymi czynnikami różnicującymi tekstową realizację figur i zabiegów stylistycznych. Zagadnienia te wyznaczają pole poszerzania poetyki. Okazuje się bowiem, że:

- po pierwsze: ta sama struktura może mieć różne reprezentacje w różnych dyskursach (np. metafora w sztukach wizualnych a w literaturze; w sztuce a w dyskursach perswazyjnych, informacyjnych; podobnie styl, kompozycja, kontrast w literaturze, muzyce, malarstwie);
- po drugie: dana kategoria może znaczyć coś innego (nazywać inne struktury i zjawiska tekstowe) w odmiennych dyskursach;
- po trzecie: struktura ujmująca takie samo lub analogiczne zjawisko tekstowe w różnych formach dyskursów może występować pod różnymi nazwami (np. oksymoron, antyteza w poezji i kontrast w muzyce, sztukach plastycznych), a formy jej reprezentacji uwarunkowane są panującą modą, obowiązującą estetyką, filozofią czy teorią.

Semiotyczno-dyskursywny sposób istnienia tekstu sprzyja kształtowaniu określonych typów struktur; te z nich, które zajmują pozycję uprzywilejowaną w jednych formach gatunkowych i dyskursywnych, w innych schodzą na plan dalszy, zdawać by się mogło, że wręcz muszą „przebijać się” przez nieprzychylne dla nich: tkankę semiotyczną, cechy gatunkowe, oczekiwanie odbiorcze czy szerzej – sytuację komunikacyjną. Owo „przebijanie się” daje jednak często efekt nieoczekiwany, twórczy – wytworzenia nowej reprezentacji figury lub struktury pokrewnej. Jeśli więc narracja organizująca formy epickie w literaturze pięknej, reportażowe w przestrzeni publicystyki, stanowiąca dominantę w filmie fabularnym, traci ten status w dramacie, felietonie, eseju (gdzie zostanie podporządkowana innym dominantom organizującym te gatunki, wyznaczającym ich specyfikę), to jednocześnie tworzy nowe reprezentacje ikoniczne oraz ikoniczno-słowne w reportażu fotograficznym, komiksie, malarstwie, powodując wykrystalizowanie się figury pokrewnej, za jaką uznać można *narratywność*<sup>24</sup> (dopowiadanie przez odbiorcę

<sup>24</sup> Zob. zwłaszcza: M. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, London-New York 2005.

zdarzeń i związków między nimi, uzupełnianie, kreowanie historii inspirowane przez układ elementów tekstowych).

W obrębie poetyki rozwija się aktualnie mówienie o figurach, dla których punktem odniesienia jest użytkownik kultury. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro jego aktywność jest koniecznym elementem tekstowym – jednym z warunków zadziania się sensu. Jednak wyeksponowanie tego faktu nastąpiło w wyniku zmian społeczno-technologicznych, zwłaszcza demokratyzacji życia społecznego i rozwoju mediów interaktywnych. Do struktur tego typu zaliczyć można, poza wspomnianą narratywizacją, figury interaktywne, które angażują użytkownika nie tylko intelektualnie, ale i fizycznie, oraz Barthesowską *tm e z ę* – figurę przyjemności tekstu<sup>25</sup>, która jest zakotwiczona w odbiorze i która uczestniczy w kształtowaniu znaczeń, wreszcie *immersję* oraz *emersję*<sup>26</sup>.

To, co należy do uniwersum poetyki, ma więc zdolność do ujawniania się w tekstach nowo powstających dyskursów oraz do ich organizowania w specyficzny dla nich sposób (doskonałego przykładu dostarcza tekstualność cyfrowa). Co więcej, poetyka to przestrzeń uniwersum, w którym mieszczą się struktury, które w odniesieniu do jednych typów tekstów były opisywane wcześniej, w odniesieniu do innych – później (lub jeszcze czekają na opis). Przykładami mogą tu być: *fuga* opisana jako figura muzyczna, której obecność badana jest w tekście literackim; *ekfraza* opisywana jako figura literacka – badana też w kontekście muzyki; *metafora* – figura pierwotnie odnoszona do tekstów słownych (estetycznych i perswazyjnych), później ikonicznych (np. do malarstwa) i mieszanych (film); *kołaż* wywodzący się ze sztuk plastycznych, a odnoszony do literatury, filmu, muzyki; *mise-en-scène* – kategoria wypracowana w odniesieniu do teatru, opisana następnie w odniesieniu do sztuki filmowej, literatury, rzeźby, podejmowana w odniesieniu do gier wideo (wydaje się kwestią czasu sproblematyzowanie jej w odniesieniu do wykonań utworów muzycznych). Przykładów takich struktur dostarczają też *rytm* i *rama*. Rytm, nadbudowany nad

<sup>25</sup> Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 18-19 (czy analizowana przez filmoznawców i groznawców przyjemność ekranowa; zob. *ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces*, eds. G. King, T. Krzywinska, London 2002, s. 4).

<sup>26</sup> Zob. P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.

powtórzeniem, odnoszony pierwotnie głównie do muzyki (jako jeden z podstawowych elementów dzieła muzycznego) i do związanego z nią tańca, jest też kategorią obecną w literaturoznawstwie – odnoszoną obecnie również do elementów dźwiękowych i ruchu w poezji kinetycznej<sup>27</sup>, wreszcie teorii sztuk plastycznych – by przywołać tu choćby koncepcję rytmu czasoprzestrzennego Katarzyny Kobro. „Rzeźby i architektury – pisze Kobro – nie należy ujmować wyłącznie jako rzeczy statycznej, składającej się z czterech stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie”<sup>28</sup>. Podobnie rzecz ma się z ramą, która na skutek metaforyzacji stała się narzędziem opisu formy kompozycji, ale też potencjału artystycznego różnych sztuk, np. literatury czy filmu, skoro – jak zauważa Rudolf Arnheim – to właśnie istnienie ramy w filmie daje impuls do ukazywania tej samej rzeczywistości na różne sposoby<sup>29</sup>.

Uniwersum poetyki, które jest miejscem wspólnym różnych form tekstowych, umożliwia niustanny rozwój poetyki – jej poszerzanie i modelowanie, które coraz częściej dokonuje się w procesie przekraczania granic: łączenia, konfrontowania odmiennych dyskursów, mediów, dyscyplin. Proces ten przebiega w sposób nieprzerwany na wszystkich poziomach kultury znaczeniowórczej: jednocześnie stałej i zmiennej, porządkującej i twórczej, dekonstruującej to, co zastane, by proklamować nowy porządek – nową formę gatunkową utkaną z form zastanych. Za przykład transdyskursywizacji tekstu, tworzenia formy o niezwykłym potencjale znaczeniowórczym, wprowadzającej w interakcje dyskursy: poetyki, retoryki, interpretacji, przy

<sup>27</sup> R. Simanowski, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis-London, 2011, s. 6.

<sup>28</sup> K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] N. Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004, s. 69.

<sup>29</sup> R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 24. O ramie i ramowaniu w tekstach kultury zob. też m.in.: M. Bał, *Rama*, [w:] idem, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 161-202; B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, tłum. P. Fast, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, Katowice 1997, s. 191-244.



jednoczesnym zderzeniu ich na prawach metafory z dyskursem fikcyjnym i krytycznym, niech posłuży narracyjny w swej istocie wywód Rolanda Barthesa rozważającego zagadnienie formy gatunkowej *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Nazywając ją trzecią formą, czymś co lokuje się gdzieś pomiędzy powieścią (którą uczony wiąże z metonimią) a esejem (wiązanym z metaforą), Barthes dla jej opisu znajduje formę adekwatną – hybrydyczną, by nie rzec: trzecią.

Proust znalazł się bowiem na skrzyżowaniu dwóch dróg, dwóch gatunków, targany przez dwie „strony”, nie wiedząc jeszcze, że są to dwie strony tego samego medalu (podobnie jak Narrator przez długi czas, aż do małżeństwa Gilberty z Saint-Loupem, nie wiedział, że strona Swanna styka się ze stroną Guermantes): stronę Eseju (Krytyki) i stronę Powieści [...].

Dwie „strony”, między którymi Proust nie może wybrać, to dwa człony opozycji zbudowanej przez Jakobsona: Metafora i Metonimia. Metafora określa każdą wypowiedź, która pyta: „Co to jest? Co to znaczy?”. Jest to pytanie każdego Eseju. Metonimia stawia natomiast inne pytanie: Co łączy się z tym, co mówię? Co powoduje epizod, który opowiadam?”. Jest to pytanie Powieści. [...]

Proust [...] jest podzielony: wie bowiem, że każde zdarzenie w życiu może wywołać bądź to komentarz (interpretację), bądź opowieść, która nada mu jakieś narracyjne przed i po: interpretować to wejść na drogę Krytyki [...]; wiązać zdarzenia i wrażenia w pewną całość to – przeciwnie – powoli, krok po kroku, spłatać opowieść. [...]

Proust rzucił się nagle w otchłań *Poszukiwania*. Znamy jednak formę, którą wybrał. Czy jest to powieść? Esej? Żadna z nich albo obydwie naraz: nazwę ją trzecią formą<sup>30</sup>.

## Bibliografia

- Rudolf Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
- Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, NCK Warszawa 2012.
- Stanisław Balbus, *Zagłada gatunków*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001, s. 204-206.



- Edward Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013.
- Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Roland Barthes, *Lektury*, tłum. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Robert Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas, Kraków 2019.
- Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków 2006.
- Julio Cortázar, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, Muza, Warszawa 1996.
- Dawid Biedrzyński, *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, „Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych” 2014, nr 26.
- Monika Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, Taylor&Francis Group, London-New York 2005.
- Maciej Grochowski, *O pojęciu elipsy*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- Wojciech Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, [w:] *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1985, nr 668.
- Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, [w:] Nika Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.
- Piotr Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Universitas, Kraków 2016.
- Jurij Łotman, *Nieprzewidywalne mechanizmy kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Jurij Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2008.
- Jerzy Madejski, *Interdyscyplinarne problemy poetyki*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t.1, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2004.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011.
- Platon, *Timaios*, [w:], idem, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Verum, Warszawa 1993.
- ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces*, eds. G. King, T. Krzywinska, London 2002.
- Roberto Simanowski, *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2011.
- Stefania Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] idem, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Poligrafika, Łódź 1947.
- Janusz Sławiński, *Co nam zostało ze strukturalizmu?*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2002.

Borys Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawca Śląsk, Katowice 1997.

Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Warszawa-Wrocław-Kraków 2000.

## **The Universe of Poetics. Prolegomena**

The article analyzes the influence of semiotic systems typical of various artistic discourses on the poetics of the text (especially the modeling of rhetorical figures) and the creation of textual meanings. The thesis put forward is that the comparative characterization of textual forms makes it possible, on the one hand, to extract universal mechanisms of creating meanings (constitutive features of figures – ‘genetic information’ of poetics), and on the other hand, to examine their many representations that determine the multivariance of poetics. Migrations of figure variants from one discursive environment to another cause a ‘semantic explosion’ and determine the development of discursive forms and, as a result, the dynamics of culture. This issue is shown on the example of the forms of an ellipse in art – the ways of realizing the unsolvable and solvable concealment in literature and film. Literary and cinematic procedures are analyzed, which transform the grammatical and rhetorical ellipse into an artistic strategy.

**Keywords:** poetics, semiopoetics, rhetorical figures, ellipse, literature-film relations

Data otrzymania tekstu: 21.12.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 1.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 8.02.2021 r.

# GRANICE LITERATURY, GRANICE POETYKI, GRANICE GRANIC DZISIAJ. JEDNO PYTANIE

ANNA TENCZYŃSKA

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
anna.tenczynska@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-4893-9426

Trudna jest ontologia granicy. To byt odznaczający się szczególną ambiwalencją. [...] nie należy do żadnego z oddzielonych nią obszarów, a jednocześnie należy do obydwu<sup>1</sup>.

W jednym z przypisów<sup>2</sup> do artykułu, który ukazał się przed piętnastoma laty i którego tytuł sparafrazowałam w tytule mojego tekstu, Edward Balcerzan zastanawia się, czy poetyka podzieli los historii (literatury), poddanej ponowoczesnemu „demontażowi” jako dyscyplina uznawana przez niektórych za anachroniczną wobec kierunku przemian zarówno samej literatury, jak i sposobów jej badania<sup>3</sup>. Przypis ten wypada uznać za jeden z ważnych głosów w dyskusji nad miejscem i rolą poetyki we współczesnych badaniach literackich i humanistycznych. Kiedy spojrzymy kolejne piętnaście lat wstecz, dostrzeżemy jeden z wyrazistych momentów w międzynarodowej historii tej dyskusji. Moment, kiedy do przeciwników poetyki (strukturalistycznej), wobec której wysuwano kolejne zarzuty, zaliczono ją samą, wskazując jej aspekty autodestrukcyjne w obliczu dynamicznie przeobrażającej się

<sup>1</sup> D. Czaja, *Limes*, [w:] idem, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Kraków 2018, s. 8.

<sup>2</sup> Zob. E. Balcerzan, *Granice literatury, granice historii, granice granic*, „Teksty Drugie” 2005, z. 6, przyp. 6, s. 12-13.

<sup>3</sup> „Próba demontażu systemu (literatury) sprzyja demontażowi porządku jego istnienia w czasie (historii)”. Ibidem, s. 12.

humanistyki<sup>4</sup>, kiedy przedstawiciele nowego historycyzmu formułowali rozwijaną od początku lat osiemdziesiątych koncepcję poetyki kulturowej<sup>5</sup>, a Earl Roy Miner z rozmachem zakreślał granice pola badawczego nowoczesnej poetyki porównawczej<sup>6</sup>.

Niedługo potem w polskim dyskursie literaturoznawczym badacze tacy jak Dariusz Pawelec, szukający odpowiedzi na pytanie: „Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?”, sugerowali, że „należałoby się raczej zastanowić nad losem poetyki opisowej”<sup>7</sup>; jednocześnie zastanawiali się nad sposobami wyzyskania kategorii z tego zakresu w rozwijaniu różnych wymiarów refleksji literaturoznawczej, jak np. Włodzimierz Bolecki wprost deklarujący w przypisie do jednego ze swoich artykułów: „tradycyjne terminy poetyki opisowej próbuję przekształcić w kategorie historii literatury”<sup>8</sup>. Pytania dotyczące zmieniającego się statusu poetyki, zasadności i możliwości poszerzania jej pola postawili wówczas też autorzy tekstów pomieszczonych w zbiorze *Poetyka bez granic*<sup>9</sup>. Wskazali oni wiele aspektów jej funkcjonowania w aktualnej praktyce interpretacyjnej i refleksji teoretycznej, nakreślając kontury różnorodnych koncepcji rozwijanych szczegółowo w kolejnych latach<sup>10</sup>. Erazm Kuźma przypomniał wtedy o (funkcjonującym od lat osiemdziesiątych w dyskursie niemieckojęzycznym) rozróżnieniu na poetykę

<sup>4</sup> Zob. R Seamon, *Poetics Against Itself: On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism*, „PMLA” 1989, nr 3, s. 294-305; Zob. również obszerny artykuł recenzyjny poświęcony dwóm książkom: L. Dolez, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (1990); T. Docherty, *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (1990), [w:] W. Martin, *From Poetics to Postmodernism*, „Comparative Literature” 1993, Vol. 45, No. 3, s. 280-286.

<sup>5</sup> Zob. *The New Historicism*, eds. H.A. Veenser, New York-London 1989.

<sup>6</sup> E. Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton 1990. Współczesne badania w tym zakresie przynoszą takie owoce, jak np.: J. Ramazani, *A Transnational Poetics*, Chicago-London 2009.

<sup>7</sup> D. Pawelec, *Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?*, „Teksty Drugie” 1994, z. 5-6, s. 140.

<sup>8</sup> W. Bolecki, *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 6.

<sup>9</sup> *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.

<sup>10</sup> Zaowocowały one później takimi pracami, jak np. *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia* Anny Łebkowskiej (Kraków 2019).

i poetologię<sup>11</sup>, podstawowe różnice między tymi pojęciami wyjaśniając w następujący sposób:

[d]wudziestowieczne poetyki [...] różnią się znacznie od poetyk tradycyjnych [...] tym, że są ugruntowane na jakichś ogólnych założeniach teoretycznych, filozoficznych, rezygnując natomiast z normatywności, przestają być nauką o tym, jak należy pisać – i co. [...] Obyczaj językowy w Polsce nie wprowadza rozróżnienia poetyka – poetologia, co nie znaczy, że nie istnieją nasze poetologie. Dla przykładu: konspekt wykładów Romana Ingardena *Poetyka. Teoria literatury artystycznej* zapowiada poetologię. Jest nią *Poetyka teoretyczna* Marii Renaty Mayenowej czy projekt „poetyki pragmatycznej” teoretyków z Uniwersytetu Warszawskiego<sup>12</sup>.

W połowie pierwszej dekady XXI wieku, równoległe z przywołaną uwagą Balcerzana, można było śledzić na gruncie polskich badań nie tylko kolejne etapy, lecz także znaczące efekty procesu poszerzania (wciąż istniejących) granic poetyki i poetologii, sytuowanych – tak jak sama literatura i literaturoznawstwo – w różnorodnych perspektywach (związanych ze zwrotami badawczymi w humanistyce<sup>13</sup>), m.in.: kulturowej, antropologicznej, topograficznej, afektywnej, performatywnej czy somatycznej<sup>14</sup>. Bolecki w *Pytaniach o przedmiot literaturoznawstwa* wskazywał w tym czasie, że taka reorientacja badań literackich (w polskim dyskursie polegająca w dużej mierze

<sup>11</sup> We współczesnych niemieckich badaniach literackich i kulturowych nietrudno wskazać prace, których autorzy wykorzystują to pojęcie; zob. np. H. Rther, *Grundzüge einer Poetologie des Textendes der deutschen Literatur des Mittelalters*, Heidelberg 2018 (pozycja z zakresu poetyki historycznej); H. Kappelhoff, *Poetologie des Genrekinos*, [w:] idem, *Genre und Gemeinsinn. Hollywood bwischen Krieg und Demokratiec*, Berlin 2016.

<sup>12</sup> E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki*, [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 41.

<sup>13</sup> Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006; *Zwroty badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010.

<sup>14</sup> J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004; M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004; A. Burzyńska, *Poetyka po strukturalizmie*, [w:] idem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

na dynamicznej i wielokierunkowej adaptacji różnych modeli tych badań, które rozwijały się w dłuższej perspektywie czasowej w różnorodnych, specyficznych dla każdego z nich warunkach kulturowych, historycznych, społecznych, politycznych etc.) nie idzie w parze z trudem tłumaczenia ich na uwarunkowania rodzime („wraz z całym wschodnioeuropejskim kontekstem intelektualnym”). Wśród negatywnych konsekwencji tego procesu wymienić odrzucenie przez literaturoznawstwo kategorii historyczności „jako elementarnego horyzontu poznawczego wszelkich aktów poznawczych w humanistyce” i wyrzeczenie się swoistości własnego przedmiotu badań, a tym samym postawienie pod znakiem zapytania zasadności istnienia swoistych dla tego przedmiotu sposobów badań, w tym poetologicznych<sup>15</sup>. Ukazanie się w kolejnym roku polskiego przekładu *Poetyki kulturowej* Stephena Greenblatta oraz pierwszego tomu *Kulturowej teorii literatury*<sup>16</sup>, mieszczącej narrację założycielskie tego paradygmatu badań w polskim dyskursie humanistycznym, przyczyniło się do kolejnych zmian w myśleniu o poetyce, inspirowanych również przez refleksje autorów artykułów zebranych dziesięć lat później w zbiorze *Kulturowa historia literatury*<sup>17</sup>.

U progu drugiej dekady XXI wieku Ryszard Nycz przypomniał w tomie drugim *Kulturowej teorii literatury*, że poetyka w nowoczesnym ujęciu (ze względu na rozległość zakreślanego pola badawczego bliskim sformułowanej przez badacza definicji intertekstualności) wykracza poza opis i systematyzację „reguł dyskursywno-semantycznej organizacji literackiego dzieła sztuki”, obejmując swoim zakresem:

wszelkie semiotycznie zorganizowane artykulacje ludzkiego doświadczenia siebie i świata – o ile poddają się one opisowi i analizie w kategoriach poetologicznych (znaczącej formy, reguł i prawidłowości sensotwórczych)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> W. Bolecki, *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2, ss. 18, 17, 21.

<sup>16</sup> *Kulturowa teoria literatury 1. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006; S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, tłum., red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006.

<sup>17</sup> *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015.

<sup>18</sup> *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 21.

O status i granice poetyki (w tym też o losy literaturoznawstwa) w kulturowo zorientowanych badaniach literackich pytał niedługo potem Tomasz Kunz w artykule *Poetyka w świetle kulturoznawstwa*, wśród konsekwencji „tak głębokiego przekształcenia pierwotnej semantyki owego pojęcia, że odrywa się ono od swego macierzystego pola znaczeniowego, projektując całkowicie nowy obszar problemowy” i „nowe zasady wykorzystania samych narzędzi poetologicznych”, zauważając zwłaszcza „doinwestowanie ich »praktycznego«, inwencyjno-sprawczego wymiaru kosztem tradycyjnej funkcji deskrypcyjno-systematyzującej”<sup>19</sup>. Skoro, konkluduje badacz, znaczenie poetyki leży w „praktycznej użyteczności wypracowanych przez nią narzędzi, które służą nie tylko analizie, lecz także interpretacji wszelkiego typu tekstów”, to współcześnie staje się ona bardziej „zasobnikiem praktycznych narzędzi znajdujących się na usługach rozmaitych praktyk tekstualnych i dyskursywnych” niż zasadniczym elementem teorii literatury<sup>20</sup>. Na innym biegunie sytuują się akcentujące ciągłość refleksji i sposobów badania literatury wypracowanych w paradygmacie strukturalistycznym<sup>21</sup> rozważania dotyczące tego, co – za tytułem książki Jerzego Madejskiego – wypada nazwać poetykami i poetologiami „postrukturalnymi”. Sam autor pisze o tym skromnie: „z wypracowanej kiedyś metodologii daje się wyprowadzić pewna teoria krytyczna, która przydaje się do opisu wiersza, powieści, dramatu”, wskazując na możliwości stosowania takich metod badania literatury do analizy „rozmaitych form współczesnego dyskursu”<sup>22</sup>.

Zaledwie wzmiankowane tutaj etapy i tematy dyskusji o statusie i roli poetyki znamionuje zatem wzrastająca i postulowana świadomość procesu odchodzenia od jej Arystotelesowskiego, normatywnego, literaturocentrycznego i werbocentrycznego kontekstu macierzystego oraz od najważniejszych w tym kontekście funkcji, opisującej i systematyzującej. Widać, że proces ten przebiega w dwóch kierunkach. Jest on efektem, z jednej strony, odchodzenia od tak rozumianej poetyki w badaniu zjawisk literackich (dla którego emblematycznie już brzmią tytuły takich książek i artykułów, jak: *Od poetyki do antropologii opowiadania*, *Od poetyki miejsca do geopoeetyki*

<sup>19</sup> T. Kunz, *Poetyka w świetle kulturoznawstwa*, „Forum Poetyki” 2015, s. 15.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>21</sup> Zob. J. Madejski, *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne*, Szczecin 2018.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 14.



czy *Od poetyki k dyskursu*, jak słowacki badacz zatytułował *Vybor z polske literarni teorie 70-90*<sup>23</sup>). Z drugiej strony – coraz bardziej świadomego wykorzystywania jej narzędzi do badania zjawisk nieliterackich (co pokazuje np. Ewa Szczęsna w swoich pracach, od *Poetyki mediów* po *Cyfrową semiopoezykę*<sup>24</sup>). Lepiej rozpoznana wydaje się pierwsza ze wskazanych tendencji. Można powiedzieć, że druga z nich ową „zdyscyplinowaną” (określenie Marka Stanisza<sup>25</sup>) formę refleksji humanistycznej, jaką długo była poetyka w swoim wcieleniu normatywnym, czyni dziedziną „poza dyscypliną” (żeby sięgnąć po sformułowanie, którego David Ferris użył w odniesieniu do komparatystyki<sup>26</sup>) czy też dziedziną otwierającą się na wiele dyscyplin. Patrząc na obydwie tendencje z perspektywy literaturoznawczej, można dodać, że pierwsza wiąże się z przekraczaniem granic tego, „jak” się bada(ło) literaturę, druga – z przekraczaniem granic zarówno tego, „co” jeszcze można za pomocą narzędzi poetyki badać, jak i tego, „jak” za ich pomocą badać zjawiska o innym niż literatura statusie semiotycznym i medialnym.

Powracające uwagi, najczęściej o charakterze postulatywnym, dotyczące możliwości wykorzystania tych narzędzi do analizy artefaktów należących do różnych systemów semiotycznych i porządków medialnych, skłaniają do szeregu pytań, spośród których szczególnie nurtujące wydaje się następujące: w jakiej mierze wykorzystuje się te narzędzia na gruncie współczesnych polskich badań nieliteraturoznawczych? Pociąga ono za sobą kolejne: co faktycznie spośród „wszelkich semiotycznie zorganizowanych artykulacji ludzkiego doświadczenia siebie i świata”<sup>27</sup> zostało za ich pomocą opisane – z takich

<sup>23</sup> Zob. B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. W. Grajewski, Z. Mitosek, B. Owczarek, Kraków 2001; *Od poetyki miejsca do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

<sup>24</sup> E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007; idem, *Cyfrowa semiopoezyka*, Warszawa 2018.

<sup>25</sup> Zob. M. Stanisza, *Pytania o światopogląd gatunków literackich*, [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanisza, Rzeszów 2013.

<sup>26</sup> D. Ferris, *Dyscyplina poza dyscypliną*, tłum. J. Momro, T. Bilczewski, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 243.

<sup>27</sup> *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki...*, s. 21.



nieliteraturoznawczych i nieliteraturocentrycznych pozycji? Omówienie tej wieloaspektowej kwestii, wymagające gruntownego przeglądu dorobku badawczego wielu dyscyplin, siłą rzeczy przekracza ramy pojedynczego artykułu. Przyjrzyjmy się krótko pod tym kątem wybranym aspektom polskiej refleksji z zakresu muzykologii i teorii muzyki, ze świadomością, że przegląd ten nie może być równoznaczny z rozpoznaniem stanu samoświadomości muzykologii w tym zakresie, lecz jest raczej zasygnalizowaniem istotnego w kontekście rozważanej tutaj problematyki zagadnienia.

Odkąd pół wieku temu Michał Bristiger w artykule *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*<sup>28</sup> pytał o (nie)obecność w polskich badaniach i *modus vivendi* tego drugiego pojęcia – nawiązując do opublikowanego wówczas polskiego przekładu *Poetyki muzycznej* Igora Strawińskiego<sup>29</sup>, za którym oparł tę kategorię na antycznej *poiesis* – wskazać można liczne prace, których autorzy sięgają po to pojęcie, przy czym jego zakres semantyczny jest zróżnicowany<sup>30</sup>. Można zauważyć, że funkcjonuje ono nierzadko w postaci formuły metonimicznej, *totum pro parte*, w której owo *totum* stanowi poetyka, podczas gdy zabiegi analityczne faktycznie realizują się w odniesieniu do wybranych kategorii.

<sup>28</sup> M. Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty” 1972, z. 4(55-56).

<sup>29</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyki*, tłum. S. Jarociński, „Res Facta Nova” 1970, nr 4.

<sup>30</sup> Zob. np. L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza: program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986 oraz prace współczesne: J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité, humor, fantazja: poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Poznań 2000; M. Stochniol, *Poetyka muzyki Sofii Gubajduliny w kontekście chrześcijańskiej tradycji kulturowej*, [praca doktorska, Instytut Muzykologii UJ], Kraków 2001; M. Gmys, *Poetyka teatru operowego Ferruccia Busoniego*, Poznań 2005; R. Skupin, *Poetyka muzyki orkiestrowej Giacinto Scelsiego. Dzieło a duchowość kompozytora – między Wschodem a Zachodem*, Kraków 2008; M. Renat, *Poetyka słowno-dźwiękowa pieśni solowych Grażyny Bacewicz*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2012, z. VII; B. Mądra-Bednarek, *Poetyka muzyczna cyklu pieśni „Chansons grises” Reynalda Hahna w świetle jego rozważań teoretycznych zawartych w książce „Du Chant”*, Poznań 2013; M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego: studia i interpretacje*, Kraków 2013; R. Golianek, *Powracające fale w muzyce polskiej lat 1918-2018: dziedzictwo poetyki Mieczysława Karłowicza? Uwagi wstępne*, [w:] *Powracające fale. Muzyka polska 1918-2018*, red. M. Szoka, Łódź 2019.

Istotniejsze znaczenie dla rozważanej tutaj kwestii ma rozróżnienie w analizie między poziomem *poiesis* i *aísthēsis*. Dobrze tłumaczy to Jean-Jacques Nattiez. Francuski semiotyk muzyki, opisując funkcjonowanie symbolu i wskazując, że „nie jest [on – przyp. A.T.] jakimś »pośrednikiem« w procesie »komunikacji«, który przekazuje odbiorcom znaczenie zamierzone przez autora”, ale „raczej wynikiem złożonego procesu tworzenia (procesu poietycznego) [...] i punktem wyjścia dla złożonego procesu odbioru (procesu estetycznego)”<sup>31</sup>, podkreśla odrębność wspomnianych dwóch poziomów. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że na poziomie *poiesis* badaniu podlegają środki, które zostały wykorzystane przez kompozytora w procesie tworzenia utworu i których wpływ na proces percepcji jest zróżnicowany w zależności od techniki kompozytorskiej, stylu, indywidualnych wyborów twórcy etc. Natomiast na poziomie *aísthēsis* odbiorca tego utworu spotyka się z mniej lub bardziej zamierzonym przez kompozytora efektem wykorzystania konkretnych środków. Umiejętność ta daje możliwość wyodrębnienia w badaniach konkretnej kompozycji muzycznej poziomu poetyki i poziomu estetyki. Nie zawsze jest to tak oczywiste, jak w wypadku utworów skomponowanych np. w ramach (średniowiecznej) techniki izorytmicznej czy (dwudziestowiecznej) dodekafonicznej, podczas słuchania których uwaga odbiorcy koncentruje się raczej na zamierzonym przez kompozytora brzmieniowym efekcie wykorzystania takich a nie innych środków technicznych niż na samych tych środkach (figurach, schematach melodycznych i rytmicznych) należących do poziomu poetyki.

Na pytanie o potrzebę i zasadność posługiwania się pojęciem poetyki w badaniach muzykologicznych, służące też rozważaniom nad statusem i autoświadomością dyscypliny, autor artykułu *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki* odpowiada m.in. taką uwagą: „[m]iędzy muzykologią a krytyką muzyczną brak jest w sposób oczywisty jeszcze innej, rozbudowanej

---

<sup>31</sup> „A symbolic form [...] is not some »intermediary« in a process of »communication« that transmits the meaning intended by the author to the audience; it is instead the result of a complex process of creation (the poietic process) that has to do with the form as well as the content of the work; it is also the point of departure for a complex process of reception (the esthetic process) that reconstructs a »message«. Zob. J.-J. Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, transl. C. Abbate, Princeton 1990, s. 17.

dyscypliny pośredniczącej – domeny refleksji nad muzyką jako sztuką. Wiarygodniejszą dla niej nazwą byłaby »poetyka muzyki«<sup>32</sup>. Jest to zarazem próba odpowiedzi na to samo pytanie, które stawiają badacze literatury, o aktualność i funkcjonalność tego pojęcia, inny jest jednak punkt wyjścia.

Drugą ważną parę terminologiczną poetyka muzyczna, w XX-wiecznym, klasycznym ujęciu (wciąż niekiedy jeszcze wykorzystywanym<sup>33</sup>), tworzy z pojęciem lingwistyki. Ich połączenie jest niewątpliwie przydatne w różnieniu poziomów analizy muzycznej<sup>34</sup>. Współcześnie coraz wyraźniej wybrzmiewa postulat „przesunięcia akcentów ze sfery lingwistyki na sferę poetyki muzycznej”, a badacze – tacy jak choćby cytowany w tym akapicie Mieczysław Tomaszewski – zauważają, że coraz częściej można obserwować tę tendencję, niezbywalną, ich zdaniem:

między innymi dlatego, by w akcie interpretacji odezwała się wyraziście problematyka artystyczności utworu. Jak przypomina Jakobson: „przedmiotem rozważań poetyki jest [bowiem – przyp. A.T.] przede wszystkim zagadnienie: co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki”. Rozpatrywanie utworu w aspekcie ograniczonym do muzycznej lingwistyki pomija to, co w utworze najbardziej interesujące i istotne, moment, w którym „umiejętność” przekształca się w „twórczość”, *téchne* w *poiesis*<sup>35</sup>.

Proces poszerzania granic poetyki pozostaje reprezentatywny także dla zjawiska, które Henryk Markiewicz *expressis verbis* wypowiedzianych w *Nowych pytaniach do kulturowych teoretyków literatury*<sup>36</sup> nazwał jej „dyseminacyjnym potencjałem”, trafnie wskazując zarazem na korzyści, „jakie

<sup>32</sup> M. Bristiger, op. cit., s. 58-59.

<sup>33</sup> Zob. np. A. Nowak, *Poziomy interpretacyjne struktur muzycznych intertekstualnie jawnych. Na przykładzie „III Symfonii” Pawła Mykietyna*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. VII, s. 143.

<sup>34</sup> Rozróżnienia zakresów tych pojęć dokonał m.in. Mieczysław Tomaszewski. Zob. idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 36.

<sup>35</sup> M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 49.

<sup>36</sup> H. Markiewicz, *Pytania do kulturowych teoretyków literatury*, [w:] idem, *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2008; idem, *Nowe pytania do kulturowych teoretyków literatury*, „Wielogłos” 2012, nr 4 (14).

mogłaby przynieść (i już przyniosła) ich inkluzyjność w stosunku do zasad organizacji (poetyk *sensu largo*) innych praktyk dyskursywnych i niedyskursywnych<sup>37</sup>. Jeżeli w wyniku dynamicznych w ostatnich latach reorientacji badań literackich na naszą dyscyplinę patrzymy, z jednej strony, bardziej jak na „zbiór rywalizujących dialektów niż wspólnie użytkowany język”, podkreślając, że „jej stanem najbardziej naturalnym jest wielogłos prawd teoretycznych<sup>38</sup>, to z drugiej – dostrzegamy szanse w dialogu z dyscyplinami „sprzymierzonymi” (żeby przywołać sformułowanie Edwarda Balcerzana z artykułu, który stał się punktem wyjścia niniejszego tekstu<sup>39</sup>). Nowoczesna poetyka, która od wystąpienia Zygmunta Łempickiego *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej* przed stu laty<sup>40</sup>, wielokrotnie zmieniała swoje oblicze, z wielu względów stwarza dobrą przestrzeń do takiego dialogu.

### Bibliografia

- Edward Balcerzan, *Granice literatury, granice historii, granice granic*, „Teksty Drugie” 2005, z. 6.
- Jolanta Bauman-Szulałowska, *Sérénité, humor, fantazja: poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000.
- Włodzimierz Bolecki, *Pytania o przedmiot literaturoznawstwa*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2.
- Włodzimierz Bolecki, *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Michał Bristiger, *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, „Teksty” 1972, z. 4(55-56).
- Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006.
- Dariusz Czaja, *Limes*, [w:] idem, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2018.
- Marcin Gmys, *Poetyka teatru operowego Ferruccia Busoniego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005.
- Ryszard Daniel Golianek, *Powracające fale w muzyce polskiej lat 1918-2018: dziedzictwo poetyki Mieczysława Karłowicza? Uwagi wstępne*, [w:] *Powracające fale. Muzyka polska 1918-2018*, red. M. Szoka, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2019.

<sup>37</sup> H. Markiewicz, *Nowe pytania do kulturowych teoretyków...*, s. 354.

<sup>38</sup> J. Sławiński, *Wszystko od początku*, [w:] idem, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 111.

<sup>39</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 11.

<sup>40</sup> Z. Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, Lwów 1921.

- Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, tłum., red. i wstęp K. Kujańska-Courtney, Universitas, Kraków 2006.
- Małgorzata Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego: studia i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.
- Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Kulturowa teoria literatury 1. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Universitas, Kraków 2012.
- Tomasz Kunz, *Poetyka w świetle kulturoznawstwa*, „Forum Poetyki” 2015.
- Zygmunt Łempicki, *W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, Lwów 1921.
- Jerzy Madejski, *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin 2018.
- Henryk Markiewicz, *Nowe pytania do kulturowych teoretyków literatury*, „Wielogłos” 2012, nr 4(14).
- Henryk Markiewicz, *Pytania do kulturowych teoretyków literatury*, [w:] idem, *Jeszcze dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Wallace Martin, *From Poetics to Postmodernism*, „Comparative Literature” 1993, Vol. 45, No. 3.
- Earl R. Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, transl. C. Abbate, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Anna Nowak, *Poziomy interpretacyjne struktur muzycznych intertekstualnie jawnych. Na przykładzie „III Symfonii” Pawła Mykietyna*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. VII.
- Dariusz Pawelec, *Jak możliwa jest dziś poetyka historyczna?*, „Teksty Drugie” 1994, z. 5-6.
- Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, IBL PAN, Warszawa 1995.
- Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza: program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, PWM, Kraków 1986.
- Jahan Ramazani, *A Transnational Poetics*, University of Chicago Press, Chicago-London 2009.
- Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Universitas, Kraków 2004.
- Maryla Renat, *Poetyka słowno-dźwiękowa pieśni solowych Grażyny Bacewicz*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2012, z. VII.
- Roger Seamon, *Poetics Against Itself: On the Self-Destruction of Modern Scientific Criticism*, „PMLA” 1989, nr 3.
- Renata Skupin, *Poetyka muzyki orkiestrowej Giacinto Scelsiego. Dzieło a duchowość kompozytora – między Wschodem a Zachodem*, Musica Iagellonica, Kraków 2008.

- Janusz Sławiński, *Wszystko od początku*, [w:] idem, *Miejsca interpretacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006.
- Marek Stanisławski, *Pytania o światopogląd gatunków literackich*, [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanisławski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2013.
- Igor Strawiński, *Poetyka muzyki*, tłum. S. Jarociński, „Res Facta Nova” 1970, nr 4.
- Ewa Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Ewa Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.
- Joanna Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2004.
- Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Mieczysław Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1.
- Zwroty badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Instytut Filozofii UW, Olsztyn 2010.

## **Boundaries of Literature, Boundaries of Poetics, Boundaries of Boundaries Today. One Question**

The subject of reflection in the article *Boundaries of Literature, Boundaries of Poetics, Boundaries of Boundaries Today. One Question* is the place and role of poetics in contemporary Polish humanistic research. The author makes a short recapitulation of stages and themes of the ongoing discussion on the status of poetics (especially) in the last three decades, which, in her opinion, are particularly important. The widening of its boundaries, seen and significant for contemporary culture, prompts the author to ask about the extent to which the categories and tools of poetics are used in the contemporary Polish non-literary studies, on the example of the discourse of musicology.

**Keywords:** poetics, poetics of music, poetology, *poiesis*, research turns in the humanities

Data otrzymania tekstu: 8.03.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 7.04.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 14.04.2021 r.

# JEAN BAUDRILLARD. „SOCJOLOGIA” I POETYKA

TOMASZ WÓJCİK

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
tomasz.wojcik@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-8291-0961

## 1. UWAGI WPROWADZAJĄCE

Komentarza wymaga przede wszystkim podtytuł tego szkicu – ujęcie terminu socjologia w cudzysłów. Cudzysłów ten nie oznacza oczywiście w żadnej mierze dezawuowania myśli Jeana Baudrillarda. Chodzi o przebieg jego biografii intelektualnej i naukowej, który wyznacza stopniowe odchodzenie od socjologii w jej – mówiąc najogólniej – klasycznej postaci. Nie mogło być inaczej w przypadku autora, który tak uporczywie wypowiadał się przeciwko socjologii, który tylokrotnie ogłaszał koniec przedmiotu jej badań – „implozję”, „likwidację”, „zanik” czy „kres” sfery społecznej. Jak wiadomo, Baudrillard rzadko i niechętnie utożsamiał się z którąkolwiek z nauk humanistycznych, szczególnie w późniejszych latach, kiedy do swojego pisarstwa anektował języki, style i metody coraz to innych dyscyplin. Ostatecznie jego myśl sytuuje się w kręgu i na pograniczu socjologii, filozofii, filozofii kultury, antropologii, psychologii społecznej, politologii, medioznawstwa, ekonomii i – co dla tego wywodu najważniejsze – w jakimś zakresie i w jakimś sensie literaturoznawstwa. W popularnych opracowaniach Baudrillard bywa zwykle przedstawiany jako „socjolog” lub „filozof”.

Spośród tych wszystkich dziedzin zdecydowałem się wskazać socjologię, ponieważ nazwa ta chyba jednak najtrafniej określa obszar jego zainteresowań i badań, ale z koniecznym cudzysłowem, który ma przypominać, że jest to socjologia „miękką”, socjologia rozproszona wśród stylów myślenia i pisania właściwych wielu różnym dyscyplinom. Tak rozumie tę „miękką” Agnieszka Ogonowska: „na próżno [...] szukać [w tekstach



Baudrillarda – przyp. T.W.] »twardych« danych empirycznych, konsekwentnie prowadzonych badań i wynikających z nich danych statystycznych<sup>1</sup>.

Zastrzeżenie drugie ma za przedmiot uwzględniony materiał. Dzieło francuskiego myśliciela jest niewątpliwie trudnym wyzwaniem – nie tylko z powodu, jak zaznaczyłem, erudycyjnej wielości języków, którymi operuje, ale również (i najprościej) z powodu swojej nieprzeciętnej objętości: obejmuje bowiem – brzmi to niewiarygodnie – ponad pięćdziesiąt tytułów (tylko część z nich została przetłumaczona na język polski – wśród nich jednak te najbardziej kanoniczne). Podstawę materiałową stanowi w tym szkicu trzynaście książek – zatem część stosunkowo niewielka. Sądzę jednak, że na tyle wystarczająca, by sformułować kilka uwag mających zastosowanie do całości dzieła Baudrillarda.

Zastrzeżenie trzecie ma charakter merytoryczny. Punktem wyjścia do dalszych rozważań jest teza sformułowana w dwóch świetnych polskich studiach o pisarstwie francuskiego filozofa. Myślę o książkach Agnieszki Ogonowskiej *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman* oraz Michała Kłosińskiego *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*. Przedmiotem pierwszej z nich jest użycie w pracach socjologów (m.in. Baudrillarda) języka zmetaforyzowanego do opisu współczesnych mediów, przedmiotem drugiej – rozpoznanie wielorakich powinowactw pisarstwa Baudrillarda z literaturą<sup>2</sup>. W szczególności Michał Kłosiński wielokrotnie i dobitnie formułuje w swojej książce (począwszy od jej wymownego tytułu) tezę o głęboko literackim (poetyckim) charakterze tego pisarstwa, o jego rozległych i zróżnicowanych związkach z literaturą (poezją). Nawiązuje przy tym do wcześniejszych prób podjęcia tego zagadnienia: artykułu Barbary Markowskiej *Społeczeństwo a media. Dwugłós: Baudrillard – McLuhan*, która w Polsce „jako pierwsza [...] domagała się [...] uwzględnienia tych związków”<sup>3</sup> oraz uwag sformułowanych na ten temat przez współautorów poświęconego dwóm książkom Baudrillarda numeru

<sup>1</sup> A. Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Kraków 2010, s. 259.

<sup>2</sup> M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, Warszawa 2015 (zob. zwłaszcza rozdział I: *Baudrillard – teoria – poetyka* i rozdział V: *Baudrillard – teoria – literatura*).

<sup>3</sup> Ibidem, s. 15.



czasopisma „Pogranicza”<sup>4</sup>. Barbara Markowska konstatuje: „Miłość do literatury nazaczyła jego [Baudrillarda – przyp. T.W.] styl pisania, bardziej literacki niż naukowy, bardziej poetycki niż dyskursywny”<sup>5</sup>.

Nie można się z tą ogólną tezą – dzisiaj już głęboko uzasadnioną i ugruntowaną w polskich badaniach nad pisarstwem francuskiego myśliciela – nie zgodzić. Jak wspomniałem, na różne sposoby formułuje i rozwija ją w swojej książce Michał Kłosiński. Nieraz jednak czyni to tak radykalnie, że skłania do polemiki. Przykładowo zauważa, że „cała refleksja teoretyczna Baudrillarda przyjmuje właśnie literaturę za punkt odniesienia [...] kręci się niejako wokół literatury”<sup>6</sup>. Byłbym nieco ostrożniejszy i myśl tę wyraził w sposób bardziej umiarkowany. Zasadniczym „punktem odniesienia” pozostaje jednak dla teorii francuskiego filozofa – by powiedzieć tradycyjnie i jakby wbrew jego przekonaniu – sfera społeczna. Literatura natomiast – prawda, że w niezmiernie szerokim zakresie i w bardzo różnorodnych formach – służy rozpoznawaniu i diagnozowaniu tej sfery. Traktowanie jej bardziej jako narzędzia niż celu w żadnej mierze nie umniejsza jej roli i znaczenia. W sposób podobnie radykalny charakteryzuje pisarstwo Baudrillarda Agnieszka Ogonowska: „Autor *Symulaków i symulacji* uprawia teorię przypominającą w swoim stylu, poetyce i charakterze formy literackie, które realizują przede wszystkim funkcje estetyczne”<sup>7</sup>. Byłbym skłonny dokonać w tym zdaniu pewnej drobnej, ale istotnej korekty: pisma Baudrillarda rzeczywiście realizują takie „funkcje”, jednak nie „przede wszystkim”, lecz co najwyżej równorzędnie z funkcją poznawczą. Nie zaprzeczam walorom czy wręcz urokom estetycznym tekstów francuskiego myśliciela, ale uważając tę funkcję za kluczową, chcę się o nią upomnieć.

<sup>4</sup> Zob. „Pogranicza” 2005, nr 3. Numer zawiera wypowiedzi Ingi Iwasów (która prowadziła całość dyskusji), Jerzego Kochana, Jerzego Madejskiego, Piotra Michałowskiego, Andrzeja Skrendo, Dariusza Śnieżki i Pawła Wolskiego. W swojej książce Michał Kłosiński omawia je na stronach 19-23.

<sup>5</sup> B. Markowska, *Społeczeństwo a media. Dwugłos: Baudrillard – McLuhan*, „Kultura Popularna” 2004, nr 1(7), s. 54. Cyt. za: M. Kłosiński, op. cit., s. 15.

<sup>6</sup> M. Kłosiński, op. cit., s. 31.

<sup>7</sup> A. Ogonowska, op. cit, s. 259.

Michał Kłosiński przywołuje w swojej książce – jak zauważa – „najważniejszy tekst poświęcony poetyce Baudrillarda”<sup>8</sup>: artykuł Gerrego Coultera o związkach jego pisarstwa z twórczością Friedricha Hölderlina<sup>9</sup>. I tak wyklada podstawową myśl tego artykułu:

Coulter pokazuje, że Baudrillard nie poddał swojego pisarstwa reżymowi teoretycznego albo czysto socjologicznego dyskursu, aby dla swojej wypowiedzi zachować enigmatyczną siłę języka poetyckiego. [...] Odnajduje zatem jeden z najważniejszych dla całego systemu myślowego Baudrillarda kontekstów i – co szczególnie istotne dla perspektywy lektury literaturoznawczej tekstów francuskiego socjologa – jest to kontekst poetycki, literacki, który źródło najważniejszych i rewolucyjnych tez na temat współczesnego społeczeństwa odnajduje w wierszach i opowieściach<sup>10</sup>.

Zgadając się z tą myślą, chcę sformułować kilka uwag poświęconych odniesieniom pisarstwa Baudrillarda do literatury. Uwagi te traktuję, z jednej strony, jako uzupełnienie cennych ustaleń Agnieszki Ogonowskiej i Michała Kłosińskiego, uzasadnienie kluczowej tezy ich książek o literackim wymiarze tekstów francuskiego filozofa kilkoma dodatkowymi spostrzeżeniami, z drugiej – jako wskazanie możliwych kierunków dalszych badań nad literacką formą teorii Baudrillarda (szczególnie w zakresie genealogii jego pism).

## 2. LITERATURA W BIOGRAFII BAUDRILLARDA

Może warto rozpocząć od kwestii najprostszej, jakby nie dość wyartykułowanej w subtelnych i głębokich studiach o myśli Baudrillarda: od pytania, jak była obecna literatura w jego biografii intelektualnej i naukowej (ale nie tylko – zwyczajnie w biografii). Pytanie to jest o tyle zasadne i istotne, że była obecna nieustannie i na wiele różnych sposobów. Przypomnę, że Baudrillard nie był z wykształcenia ani filozofem, ani socjologiem, lecz filologiem (ściśle – germanistą). Szczególnie bliska była mu więc – jeszcze do tego powrócę – literatura niemieckiego obszaru językowego, co znalazło wyraz w różnych formach jego aktywności. Przede wszystkim we wczesnym

<sup>8</sup> M. Kłosiński, op. cit., s. 54.

<sup>9</sup> Zob. G. Coulter, *Baudrillard and Hölderlin and the Poetic Resolution of the World*, „Nebula” 2008, Vol. 5, No. 4.

<sup>10</sup> M. Kłosiński, op. cit., ss. 55, 58.

okresie działalności był tłumaczem szeregu dzieł języka niemieckiego (m.in. Karola Marksa, Bertolta Brechta, Petera Weissa). Wśród tych tłumaczeń – co niezmiernie ważne – były również przekłady wierszy Hölderlina, które długo pozostawały niewydane (aż do publikacji w „Les cahiers de l’Herne” w 2005 roku). W młodości Baudrillard pracował jako lektor literatury niemieckiej w paryskim wydawnictwie Seuil, a w czasopiśmie „Les Temps modernes” publikował artykuły krytyczne o literaturze (obcej). Na szczególnie przypomnienie zasługuje jeszcze jeden wymowny fakt z jego biografii pisarskiej: w roku 1978 opublikował (nieprzełożony dotychczas na język polski) tom wierszy *L’Ange de stuc* (*Stuukowy anioł*), napisanych zresztą znacznie wcześniej, bo jeszcze w latach pięćdziesiątych<sup>11</sup>.

### 3. JAKA LITERATURA?

W pismach Baudrillarda literatura jest niezmiennie i nieustannie obecna. Dostrzegam przy tym pewną prawidłowość: w jego wczesnych książkach odniesień literackich jest jakby relatywnie mniej, zagęszczają się natomiast w książkach pochodzących z późnej i ostatniej fazy twórczości. Ułożenie kompletnej listy przywoływanych autorów jest teoretycznie możliwe, ale technicznie dość trudne i poznawczo – jeśli każdorazowo nie opatrzy się jej stosownym komentarzem – dosyć jałowe. Dlatego ograniczę się do zestawienia takiej (oczywiście częściowej) listy z dwóch perspektyw, które rzucają interesujące światło na myśl Baudrillarda i formę jej ekspresji. Najpierw wskażę krąg – czy raczej kręgi – przywoływanych autorów wyłonione według klucza merytorycznego (problemowego):

- francuscy pisarze libertyńskiego wieku XVIII, którzy profetycznie zapowiadali nowoczesność: Jean-Jacques Rousseau, Pierre Choderlos de Laclos, Donatien Alphonse François de Sade;
- francuscy poeci wieku XIX (i XX), którzy jako pierwsi formułowali diagnozę nowoczesności: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry
- pisarze języka niemieckiego, którzy rozpoznawali nowoczesność nieco później (w XX wieku) i w innym miejscu Europy (chodzi

<sup>11</sup> Omawia go w swojej książce Michał Kłosiński. Zob. op. cit., s. 242-263.

o autorów pochodzących z terenów monarchii austro-węgierskiej): Arthur Schnitzler, Franz Kafka, Robert Musil, Elias Canetti;

- pisarze XIX i XX-wieczni, którzy projektowali wizję przyszłości: Alfred Jarry, Aldous Huxley, George Orwell.

Tę już teraz długą listę można by oczywiście znacznie bardziej rozwinąć. Znaleźliby się na niej liczni autorzy reprezentujący takie literatury, jak: włoska, portugalska, duńska, angielska czy amerykańska.

Druą wybrana perspektywa jest perspektywą gatunkową. Baudrillard odwołuje się ze szczególnym upodobaniem do pewnych konkretnych gatunków literackich – niewątpliwie takich, które najgłębiej przeniknęły do stylu i światopoglądu jego pisarstwa. Reprezentujące je utwory literackie przywołuje w różnych formach: dosłownie cytuje, streszcza, opowiada lub powołuje się na nie – rozwija i interpretuje zaczerpnięte z nich myśli. Niejednokrotnie cytaty z tych utworów wykorzystuje jako motta, a więc umieszcza w miejscach szczególnie eksponowanych. Przykładowo motta opatrzące książkę *Pakt jasności. O inteligencji Zła* pochodzą z twórczości Jorge Luisa Borgesa i Stanisława Jerzego Leca. W szczególności bliskie Baudrillardowi są cztery gatunki:

- wiersze (najczęściej cytowanym autorem jest najpewniej Hölderlin – poeta „czasu marnego”, który w koncepcji francuskiego myśliciela dziś ostatecznie się dopełnia);
- aforyzmy (François de La Rochefoucauld, Jean de La Bruyère, szczególnie ceniony Georg Christoph Lichtenberg, Oscar Wilde, Guido Ceronetti);
- różnego rodzaju utwory narracyjne, często o charakterze parabolicznym/alegorycznym i/lub fantastycznym/surrealistycznym (opowieści, opowiadania, przypowieści, baśnie, bajki – przykładem może być baśń Hansa Christiana Andersena *Cień*, nowela Franza Kafki *Przemiana* czy powieść Virgilia Martiniego *Świat bez kobiet*);
- eseje (autorstwa francuskich klasyków gatunku: Michela de Montaigne’a, Alberta Camus, Emila Ciorana).

Czy jednak Baudrillard ma swoich ulubionych autorów i swoje ulubione teksty? Statystycznie najczęściej przywoływanym pisarzem jest najpewniej Borges (i różne jego opowiadania, w szczególności słynna nowela *O ścisłości w nauce* opowiadająca o sporządzeniu tak dokładnej mapy, że pokryła

sobą całe zaznaczone na niej terytorium). Bliskie związki i podobieństwa twórczości obu autorów wskazuje Agnieszka Ogonowska:

Tworzone przez [...] [nich – przyp. T.W.] metaforyzacje świata nie są ani naiwne, ani też nie pełnią wyłącznie funkcji retorycznych ozdobników. Oddają natomiast specyfikę ich umysłowości, niezwykle zbliżone sposoby percepcji zjawisk i istotę tworzonych przez nich systemów filozoficznych. Dzieła Borgesa można zatem odczytywać jako dyskursy naukowe; z kolei pokaźna część tekstów Baudrillarda z powodzeniem może funkcjonować w roli literatury fantastycznej lub fantastycznonaukowej<sup>12</sup>.

Spośród utworów literackich prawie refrenicznie powracają w różnych książkach francuskiego filozofa jego ulubione opowieści o charakterze metaforycznym, parabolicznym, alegorycznym – wielokrotnie przywoływane, streszczane i interpretowane: XVIII-wieczna *Bajka o pszczołach* Bernarda de Mandeville'a (rzecz o źródle energii, dynamiki i bogactwa społeczeństwa, którym są jego niemoralność, wady i słabości), romantyczna powiastka *Prawdziwa historia Piotra Schlemihla* Adalberta von Chamissa (rzecz o człowieku, który zgubił swój cień), współczesne opowiadanie *9 miliardów imion Boga* Arthura C. Clarke'a (rzecz o wyliczaniu przez tybetańskich mnichów imion Boga, które to zadanie ostatecznie wykonują informatycy z koncernu IBM). To właśnie przypomnieniami tych utworów Baudrillard chętnie inkrustuje swoje książki, a ich sensami ilustruje i potwierdza swoje rozważania.

Lista pisarzy (i ich utworów) powracających w jego pismach może być – jak zaznaczyłem – znacznie rozleglejsza. Do tej przedłużającej się enumeracji chcę jeszcze dodać osobno akcent polski. W tekstach francuskiego myśliciela są bowiem również obecni XX-wieczni autorzy polscy. Baudrillard w różnych miejscach cytuje kilka aforyzmów wspomnianego już Leca. Odwołuje się także do twórczości Witolda Gombrowicza: cytuje (i komentuje) dłuższe fragmenty *Dziennika* czy list do Jeana Dubuffeta. W tomie rozmów z Philippe'em Petitem *Przed końcem* pojawia się Stanisław Ignacy Witkiewicz, ale Baudrillard nie rozwija tego wątku.

<sup>12</sup> A. Ogonowska, op. cit., s. 51.

#### 4. GATUNKI LITERACKIE BAUDRILLARDA

Tak jak myśli pisarzy francuski filozof twórczo podejmuje i interpretuje w swoich książkach (bo przecież przywoływane lub cytowane fragmenty ich utworów nie pełnią tylko funkcji prostej egzemplifikacji czy ilustracji), tak gatunki literackie, do których się odwołuje, wnikają głęboko w ich strukturę i styl. Stawiam tezę genologiczną – wymagającą podjęcia wnikliwszych badań – że pisarstwo Baudrillarda (całościowo traktowane) można uznać za sylwiczne czy hybrydyczne, a jako jego kluczową poetykę wskazać poetykę fragmentu. Konieczne jest przy tym zastrzeżenie chronologiczne: teza ta zdaje się mieć zastosowanie szczególnie wobec późnych książek francuskiego filozofa.

Jeszcze jego wczesne pisma – takie jak *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury* czy *Wyobraźnia symboliczna i śmierć* – mają w swoim stylu i w swojej konstrukcji charakter, by tak rzec, bardziej scjencyjny. W pierwszej z wymienionych książek Baudrillard operuje dyskursem ekonomii (znamienny szczegół: wykorzystuje ściśle dane liczbowe i precyzyjne wyliczenia procentowe – nawet w formie tabel). Z czasem jednak ten scjencyjny dyskurs stopniowo zanika, a swoją obecność coraz wyraźniej zaznaczają gatunki właśnie literackie. Literackość czy wręcz poetyckość stylu książek Baudrillarda przekonująco (i od różnych stron) pokazują Agnieszka Ogonowska i Michał Kłosiński.

Do poezji dodałbym jednak jeszcze inne gatunki: aforyzm (wiele myśli francuskiego myśliciela można by wyjąć z jego pism i traktować jako autonomiczne sformułowania aforystyczne), opowieść (późną książkę *Zbrodnia doskonała* otwiera zdanie brzmiące jak początek utworu narracyjnego – opowiadania czy nawet baśni: „Opowieść ta osnuta będzie wokół zbrodni [...]”<sup>13</sup>), wreszcie esej (tak przecież brzmią podtytuły późnych książek Baudrillarda: *Przejrzystość Zła. Esej o zjawiskach skrajnych* i *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*). Oczywiście w jego pisarstwie te wszystkie formy wypowiedzi – rozprawa naukowa, poezja, aforyzm, opowieść, esej – mieszają się ze sobą w różnych układach, wchodzą w różnorodne związki i zależności – jednym słowem, tworzą całość sylwiczno-hybrydyczną. Za wymownie symboliczny dla praktyki mieszania

<sup>13</sup> J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 7.

gatunków – dla zjawiska ich swobodnego krążenia w przestrzeni całego dzieła – trzeba uznać fakt, że tytułem swojego tomu poetyckiego (*Stukowy anioł*) Baudrillard opatrzył jeden z rozdziałów książki *Wymiana symboliczna i śmierć*. Taki jest więc zasadniczy rys gatunkowy pisarstwa francuskiego filozofa – rys coraz wyraźniejszy w jego późnych książkach, w których różnie rola i znaczenie takich gatunków, jak wiersz, aforyzm, opowieść i esej.

Równocześnie książki te w coraz większym stopniu określa poetyka fragmentu. W ich stylu nasila się tendencja do kształtowania wywodu z osobnych i krótkich (nieraz nawet jednozdaniowych) akapitów (dobrym przykładem jest tom *Pakt jasności. O inteligencji Zła*). Inny przykład książki z założenia fragmentarycznej w swojej kompozycji stanowi późny tom *Słowa klucze* – rodzaj słownika najważniejszych pojęć używanych przez Baudrillarda i związłego komentarza do nich. Niektóre pojęcia brzmią tak jak tytuły wcześniejszych książek, co sprawia, że słownik ten jest zbiorem fragmentów – esencjonalnych skrótów czy streszczeń tych książek. Skrajną postać poetyka fragmentu przybiera w książce *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło?*, która jest równocześnie esejem (zgodnie z jej podtytułem: *Esej ostatni*) i luźnym zbiorem uwag. Zatem – powtórzę szczególnie w odniesieniu do późnych książek Baudrillarda – jego pisarstwo można odczytywać jako (jednocześnie) sylwiczno-hybrydyczne i fragmentaryczne.

## 5. MOŻLIWE PARALELE

Literatura wnika więc głęboko w strukturę myślową (problemową) i formalną (gatunkową) pism francuskiego myśliciela. A jeśli tak, to paralele literackie, które można by podjąć (i które zostały już w badaniach podjęte), są liczne i różnorodne. Sam Baudrillard jednoznacznie wskazał swoim dziełem chociażby na szczególnie inspirującą dla niego rolę poezji Hölderlina i prozy Borgesa.

Ograniczę się w tym miejscu do zarysowania możliwości polskich paralel. Jedną z nich przeprowadził Michał Kłosiński, zestawiając myśl francuskiego filozofa z pisarstwem Brunona Schulza (ściśle – z jego szkicem *Mityzacja rzeczywistości*)<sup>14</sup>. Podjąłem kiedyś próbę równoległej lektury pism Baudrillarda

<sup>14</sup> M. Kłosiński, op. cit., s. 272-288. Zob. również: D. Głowacka, *Wzniosta tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3 oraz: J. Olejniczak, *Miejsce Schulza w literaturze modernistycznej*, [w:] *Narracje po*



i wierszy Bolesława Leśmiana<sup>15</sup>. Na taką lekturę czeka jednak moim zdaniem również twórczość innych polskich pisarzy (zwłaszcza XX wieku): wskażę przykładowo – w trybie hipotezy badawczej (porównawczej) – wspomnianych już Witkiewicza i Gombrowicza czy Tadeusza Różewicza.

To właśnie Różewicz będzie bohaterem tych uwag. Z obszernego pisarstwa Baudrillarda (ściśle – z książki *Przejrzystość Zła. Esej o zjawiskach skrajnych*) i rozległej poezji Różewicza wybieram jeden tylko wspólny fragment-obraz. Jedyna różnica polega na tym, że Baudrillard dodaje do niego interpretacyjny komentarz, czego oczywiście nie czyni w swoim wierszu (zatytułowanym *maison de retraite*) Różewicz. Przypomnę jeszcze, że wiersz ten (pochodzący z tomu *zawsze fragment. recycling*) jest poświęcony ostatniemu epizodowi w biografii Samuela Becketta – pobyтови w domu starości:

na końcu korytarza  
w tunelu bez światła  
siedzi i patrzy godzinami  
w zgaszony telewizor<sup>16</sup>

Widok człowieka znieruchomiałego i wpatzonego w akcie protestu w pusty ekran telewizora będzie kiedyś jednym z najbardziej wymownych obrazów dwudziestowiecznej antropologii<sup>17</sup>.

Chyba już jest. A znaczenia tego obrazu – pozwolę sobie poprawić Baudrillarda – nie można zredukować wyłącznie do „aktu protestu”. Jego metaforyczny sens jest – jak myślę – znacznie szerszy.

## 6. UWAGI ZAMYKAJĄCE

W tytule tego szkicu użyłem – w trybie koniunkcji – dwóch pojęć: „socjologia” oraz literatura. Nie jest jednak oczywiście tak, że są to pojęcia osobne

---

końcu (wielkich) narracji. *Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 303-314.

<sup>15</sup> Zob. T. Wójcik, *Bolesław Leśmian – Jean Baudrillard. Inicjalne narracje sprzed końca*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji...*, s. 290-301.

<sup>16</sup> T. Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 65.

<sup>17</sup> J. Baudrillard, *Przejrzystość Zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 17.



i równorzędne, a dzieło pisarskie francuskiego myśliciela stanowi ich prostą sumę czy mechaniczne połączenie. Dlatego próbowałem pokazać rolę i znaczenie literatury dla kształtu tego „socjologicznego” dzieła. Stąd z kolei tak wyraźna dominacja literaturoznawczej czy – ściślej nawet – poetologicznej (zwłaszcza genologicznej) perspektywy jego opisu.

Twierdzenie, że pisarstwo Baudrillarda nie jest prostą sumą „socjologii” i literatury trzeba zresztą rozumieć znacznie szerzej: należy je odnieść do wszystkich dziedzin, których języków i metod używa francuski filozof. To właśnie językowy i metodologiczny eklektyzm tego pisarstwa sprawia, że jego dzieło wymyka się oczywistym i jednoznacznym kwalifikacjom gatunkowym. Słowa „eklektyzm” używam przy tym w znaczeniu opisowym, w żadnej mierze nie wartościującym. I zarazem zgodnie z postulatem czy dyrektywą sformułowaną przez samego Baudrillarda:

Poznać wszystkie dyscypliny, aby dotrzeć do tajemnicy ich przedmiotu. Używać ich na sposób transwersalny, aluzyjny, metaforyczny, eliptyczny, ironiczny – nie realistyczny, nie obiektywny, nie metodyczny, nie referencyjny<sup>18</sup>.

Jak zatem na tym hybrydycznym/sylwicznym i fragmentarycznym tle usytuować „socjologię”? Można by w pierwszym odruchu odpowiedzieć, że pytanie jest niewłaściwie postawione. Przesądza o tym sam Baudrillard, który w swoich książkach wielokrotnie i stanowczo podkreśla, że nie jest socjologiem. Tak właśnie definiuje siebie – by ograniczyć się do jednego, ale bardzo wyrazistego przykładu – w tomie rozmów *Przed końcem*:

Nigdy nie byłem socjologiem [...]. Bardzo szybko oderwałem się od socjologii instytucji, prawa, struktur społecznych, od podejść opartych o wyobrażenie sfery społecznej, o ideę jej transcendencji. [...] Tym, co zarzucam socjologii, jest w gruncie rzeczy jej realizm, to, że społeczne bierze za społeczne i nie próbuje nawet wziąć pod uwagę czegoś innego [...] jakby wymiar społeczny był czymś danym. [...] Socjologia [...] z oczywistego, niepodważalnego istnienia sfery społecznej uczyniła rodzaj postulatu, w którym istnienia sfery społecznej dowodzi samo jej istnienie, tautologia tkwiąca dzisiaj niefortunnie u podstaw wszystkich nauk humanistycznych<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 145-146.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 56-57.

Należałoby dodać (zapytać): jak Baudrillard ma/może być socjologiem, jeśli w tylu miejscach swoich pism kwestionuje istnienie samego przedmiotu socjologii? Przywołam znowu tylko jego pojedyncze wypowiedzi, brzmiące jednak jednoznacznie i kategorycznie. W tym samym zbiorze rozmów – odpowiadając (sobie) na pytanie: „Czego nie należy zasłaniać?” – stwierdza: „Tego, co w społeczeństwie nie daje się sprowadzić do społeczeństwa jako takiego”<sup>20</sup>. I dopowiada:

W każdym razie, kiedy socjologia wygłosi w końcu kilka spójnych sądów o tym, co społeczne, społeczeństwo już dawno zniknie. Już teraz znajduje się na najlepszej drodze do zniknięcia. Jedynie socjologiczny metaforyczny zachowuje pamięć o tej skamielinie<sup>21</sup>.

Nie ma powodu, by nie traktować tych wypowiedzi z dobrą wolą. Jak jednak wtedy uzgodnić je z rozpowszechnionym przekonaniem, że Baudrillard był socjologiem, a przedmiot jego badań stanowiła sfera społeczna? Żeby wybrnąć z tego dylematu, znawcy i badacze pisarstwa francuskiego myśliciela – także polscy – (chętnie) używają pojęcia „miękkka” socjologia. Pojawia się jednak pytanie, co w istocie oznacza to pojęcie, tym bardziej, że jest przecież metaforyczne, a metafora – zgodnie ze swoją naturą – może mieć różne i niezliczone wykładnie.

Uzasadnienie dla niego widziałbym w pewnym szczególnym związku, w pewnej szczególnej jedności czy konsekwencji, która stanowi – jak myślę – fundament pisarstwa Baudrillarda. Za fundament ten uznałbym odpowiedniość pomiędzy zmiennością, pustką czy wręcz nieistnieniem przedmiotu badań i językiem czy metodą jego opisu. Tę zależność można by ująć w taki sposób: społeczne jako przedmiot badań nieustannie się oddala, wymyka, zanika, zatem metoda musi za nim – równie nieustannie – podążać czy raczej nadążać. Nie jest to więc – bo być nie może – metoda opisu gotowego, trwałego, niezmiennego przedmiotu, lecz pościgu za przedmiotem, jak zaznaczyłem, oddalającym się, wymykającym, zanikającym. Mówiąc metaforycznie: tabele z danymi statystycznymi (cyfrowymi, liczbowymi), które Baudrillard – jako narzędzia „twardej” socjologii – wykorzystywał w swoich wczesnych książkach, z czasem się rozpadły. Ich miejsce i funkcję

<sup>20</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 146.

zajął czy przejął inne języki, inne metody – wśród nich (i w bardzo doniosły sposób) literatura.

Dla uprawiania tej „miękkiej” socjologii – jeśli jednak zachować ten termin z braku lepszego (choć Baudrillard by go nie zaakceptował) – właśnie literatura okazała się dla francuskiego filozofa niezmiernie pomocna i pożyteczna, oddała mu różne i ważne przysługi. W tym sensie – co chcę wyraźnie podkreślić – nie można zredukować jej znaczenia do roli ilustracji, ornamentu czy tym bardziej dodatku. Widziałbym w niej raczej istotę stylu Baudrillarda – stylu adekwatnego do przedmiotu badań. Potwierdza to właściwie każdy z gatunków, do których odwołuje się i których języka używa francuski myśliciel:

- wiersz: bo niejednoznaczność przedmiotu rozpoznaje się za pomocą właściwego poezji języka wieloznacznych metafor;
- aforyzm: bo za „uciekającym” przedmiotem podąża się stylem pospiesznym, „zdyszczanym”, eliptycznym;
- opowieść: bo przedmiot rozumiany nie jako stabilny stan, lecz jako dynamiczny proces opisuje się językiem narracyjnie rozwijającym się w czasie;
- esej: bo przedmiot o zatartych i płynnych konturach rozważa się w stylu nie dogmatycznym, lecz konsyderacyjnym.

Chociaż użyłem pojęć „stylu” i „języka”, chodzi w istocie o metodę, która jest dopasowana do jej obiektu. Mówiąc jeszcze inaczej: „miękki” obiekt domaga się „miękkiej” metody, „miękkiej” socjologii. Ale ta „miękkość” – powtórzę – jest nie tylko czy nie przede wszystkim kwestią stylu czy języka, lecz – docelowo i ostatecznie – właśnie metody. Udział literatury w jej kształtowaniu, w określaniu jej podstaw i reguł jest zupełnie nie do przecenienia. Zatem koniunkcja pojęć: „socjologia” i literatura ma szczególne znaczenie. Można – ujmując tę relację w sposób być może skrajny – powiedzieć, że uprawiając „miękką” socjologię, Jean Baudrillard tworzy literaturę, zaś tworząc literaturę, uprawia „miękką” socjologię. Dziedziny te prześwitują wzajemnie przez siebie, by utracić swoją osobność i rozpląnąć się w ścisłej jedności.

## Bibliografia

- Jean Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998.
- Jean Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zniknęło? Esej ostatni*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2009.
- Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005.
- Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Jean Baudrillard, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001.
- Jean Baudrillard, *Przejrzystość Zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2009.
- Jean Baudrillard, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki“*, przedmowa: S. Lotringer, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.
- Jean Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.
- Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Jean Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.
- Jean Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007.
- Jean Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
- Gerry Coulter, *Baudrillard and Hölderlin and the Poetic Resolution of the World*, „Nebula” 2008, Vol. 5, No. 4.
- Dorota Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Michał Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Agnieszka Ogonowska, *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*, Universitas, Kraków 2010.
- Józef Olejniczak, *Miejsce Schulza w literaturze modernistycznej*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007.
- Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
- Tomasz Wójcik, *Bolesław Leśmian – Jean Baudrillard. Inicjalne narracje sprzed końca*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007.

## Jean Baudrillard. 'Sociology' and Poetics

The sketch is an attempt at a structured reflection concerning the issue of the presence of literature in the writings of Jean Baudrillard (various forms and meanings of this presence). It complements the books by Agnieszka Ogonowska *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman* and Michał Kłosiński *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, and at the same time it outlines the possibilities of further research on this issue (especially in the genology of writings by the French sociologist).

**Keywords:** Jean Baudrillard, 'sociology', poetics, literature

Data otrzymania tekstu: 4.05.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 12.01.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 18.01.2021 r.



## METAFORA „WIEDZA TO WIDZENIE” W RÓŻNYCH SYSTEMACH SEMIOTYCZNYCH I DISKURSACH

WERONIKA LIPSZYC

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
wlipszyc@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-6210-9018

Znacząca rola wzroku w globalizującej się kulturze Zachodu wynika zarówno z kulturowego dziedzictwa, jak i ze specyfiki współczesnej przestrzeni medialnej, zdominowanej przez obrazy. Badacze kultury wizualnej wskazują, że dotyczy ona nie tylko tego, co poznawane przez zmysł wzroku – chodzi o „pole wizualne” w obszarze różnych praktyk kultury. Jest to, jak pisze Iwona Kurz, „dynamiczna przestrzeń relacji między podmiotem a rzeczywistością, przez obraz zapośredniczana lub w nim wyrażana, obszar gęsty od tekstów, dyskursów, technik i praktyk, dynamiczny i znaczeniowo »mnogi«<sup>1</sup>. W ramach kultury wizualnej badaniu podlegają więc nie tylko obrazy, ale też ich odbiór, oddziaływanie, dyskursy wytwarzane przez nie i wokół nich w różnych kodach semiotycznych i mediach. Tu także należałoby sytuować rozważania dotyczące metafor związanych z wizualnością.

„Metafora to w pierwszym rzędzie zjawisko natury kognitywnej”<sup>2</sup> – zauważa Teresa Dobrzyńska. „W procesie sensotwórczym uruchomionym poprzez użycie metafory zachodzi wyobrażanie sobie czegoś w pewien szczególny sposób, a polega to przede wszystkim na tworzeniu nowych konfiguracji pojęciowych, na projekcji cech”<sup>3</sup>. Badaczka wskazuje, że nawet wówczas, kiedy akty metaforyzacji łączą się z aktami percepcji, np. wzrokowej, mają przede wszystkim charakter przekształceń pojęciowych.

<sup>1</sup> I. Kurz, *Posłowie*, [w:] J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. I. Kurz, Warszawa 2009, s. 471.

<sup>2</sup> T. Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012, s. 101.

<sup>3</sup> Ibidem.

Metaforyzowanie zaś to proces konieczny, aby pojęcia abstrakcyjne przybliżyć konkretnym doświadczeniom. Jak stwierdza Hannah Arendt: „Język, dzięki swemu metaforycznemu użyciu, umożliwia nam myślenie, czyli kontakt z kwestiami niezmysłowymi, ponieważ pozwala na przenoszenie, *metapherein*, naszych doświadczeń zmysłowych. Nie ma dwóch światów, ponieważ metafora je unifikuje”<sup>4</sup>. Język, poprzez warstwę figuratywną, jest więc zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym – owe dwa światy się przenikają.

Łączenie doświadczenia zmysłowego i poznania tego, co inteligibilne, jest istotą metafory „wiedza to widzenie”. Wyłaniają się tu dwa pola problemowe: kwestia obecności wymienionej konstrukcji w poszczególnych systemach semiotycznych oraz jej roli w różnych dyskursach.

### WIEDZIEĆ TO WIDZIEĆ – WIDZIEĆ TO WIEDZIEĆ?

Metafora „wiedza to widzenie”<sup>5</sup>, ujmująca nabywanie i przekazywanie wiedzy w kategoriach zjawisk wzrokowych, należy do konstrukcji niezwykle rozpowszechnionych, ugruntowanych i zleksykalizowanych. Związek tych dwóch pojęć nie prowadzi obecnie do wyłonienia się nowego znaczenia, zazwyczaj metaforyczność konstrukcji w ogóle nie jest zauważana. Jak wskazują ustalenia badaczy języka, „[n]iemal wszystkie czasowniki określające postrzeganie wzrokowe bywają również używane do oznaczania aktywności intelektualnej człowieka (choć nie zawsze jest to odnotowane przez słowniki)”<sup>6</sup>; co więcej, znaczenie mentalne (widzieć – ‘poznawać, uświadamiać

<sup>4</sup> H. Arendt, *Życie umysłu*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Warszawa 2016, s. 108.

<sup>5</sup> Posługuję się formułą „wiedza to widzenie” zaczerpniętą ze znanej pracy George’a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu* (G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010), opublikowanej po raz pierwszy w roku 1980; tam w pisowni: „WIEDZA TO WIDZENIE” (UNDERSTANDING IS SEEING). Określenie „wiedza to widzenie” odnosi się również do wcześniejszych konceptualizacji łączących wiedzę i wzrok.

<sup>6</sup> A. Pajdzińska, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka” 1996, nr 8, s. 115.



sobie’) zdobywa przewagę nad fizycznym (widzieć – ‘postrzegać’)”. Choć przezroczysta<sup>8</sup> dla większości użytkowników języka metafora „wiedza to widzenie” już od kilku dziesięcioleci jest dekonstruowana przez badaczy, zarówno jako wyrażenie językowe, jak i konstrukt pojęciowy. Na gruncie filozofii poddawali ją analizie m.in. Hannah Arendt i Richard Rorty<sup>9</sup>, zaś Jonathan Crary i Martin Jay wskazywali na związki konceptualizacji obecnych w filozofii z innymi dziedzinami kultury, a także z rozwojem nauki i techniki<sup>10</sup>.

Arendt następująco przedstawia mechanizm powstania metafory „wiedza to widzenie”:

Wiemy, że pojęcia *noemai* (*‘noume’*) początkowo używano w sensie percepcji wizualnej; potem nabrało ono sensu percepcji umysłowej jako „rozumienia”, aż wreszcie stało się nazwą najwyższej formy myślenia. Nikt, jak można przypuszczać, nie sądził, że oko, organ wzroku, i *nous*, organ myślenia, są tym samym, lecz samo słowo wskazywało, że relacja między okiem a widzianym przedmiotem jest podobna do relacji między umysłem a jego przedmiotem myślowym – zapewnia ten sam rodzaj oczywistości<sup>11</sup>.

Ewolucja zakresu znaczenia słowa jest wyrazem przekonania o bliskości obu rodzajów poznania oraz o oczywistości i jasności wiedzy oferowanej przez poznanie wzrokowe – to właśnie sens metafory „wiedza to widzenie”.

<sup>7</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dynamika punktu widzenia w języku, tekście i dyskursie*, [w:] J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012, s. 112.

<sup>8</sup> Problem przezroczystości widzenia analizuję dokładniej w tekście: W. Lipszyc, *Przezroczystość widzenia. Metaforyka wizualna i dyskurs wzrokocentryczny*, [w:] *Przezroczystość w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2019.

<sup>9</sup> Zob. H. Arendt, op. cit.; R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubińska, Warszawa 1994.

<sup>10</sup> Zob. J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1992; idem, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. I. Kurz, Warszawa 2009; M. Jay, *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

<sup>11</sup> H. Arendt, op. cit., s. 104.

Z czasem jednak zmienił się kierunek oddziaływania wewnątrz przemości. Już nie bezpośrednio i ewidentność poznania wzrokowego pozwalała przedstawić, w jaki sposób umysł poznaje rzeczywistość abstrakcyjną, ale wyobrażenie o tym, jak przebiega proces rozumienia zaczęło przekładać się na ocenę widzenia i wzroku. Ciekawym przykładem odwrócenia tej zależności są renesansowe teorie malarskie, ujmujące oko jako doskonały przyrząd pozwalający poznać i wiernie odtworzyć wizualną rzeczywistość, lekceważące dostępną w owej epoce wiedzę dotyczącą fizjologii wzroku oraz ograniczenia medium malarstwa.

Dyskurs oparty na wyobrażeniu umysłu jako oka – doskonałego aparatu poznawczego, a nie fizjologicznego organu – Martin Jay określa jako wzrokocentryzm<sup>12</sup>. Analizowana przez Lakoffa i Johnsona metafora „wiedza to widzenie” zdaje sprawę z zakodowanych w kulturze przekonań charakterystycznych dla wzrokocentryzmu, łączących dobre warunki widzenia z możliwością zdobywania wiedzy.

„Wiedza to widzenie” jako jedna z podstawowych metafor epistemologicznych<sup>13</sup> w naszej kulturze ma również charakter postulatyczny. Nie tylko przywołuje wspomnianą analogię widzenia i nabywania wiedzy, ale i stawia wymóg: rozumienie powinno nawiązywać z przedmiotem poznania relację tak bezpośrednią, jak oko z widzianym przedmiotem, dobra wiedza jest tak powszechna i intersubiektywna jak widzenie. Aksjologiczny wymiar metafory spowodował odwrócenie kierunku przenoszenia jakości w jej ramach, a stopniowo doprowadził do kresu jej hegemonii (opisywanego przez Jaya jako kryzys tradycyjnej władzy wzroku) oraz umożliwił dekonstrukcję tej metafory w tekstach kultury i konceptualizacjach teoretycznych.

Jak zauważa Arendt, „[w]szystkie terminy filozoficzne są metaforami, jakby skostniałymi analogiami, a ich rzeczywisty sens ujawnia się, gdy sięgamy do ich oryginalnego kontekstu, który musiał być żywy w umyśle pierwszego filozofa używającego tych pojęć”<sup>14</sup>. Metafora „wiedza to widzenie”, choć cały czas intensywnie używana, przez długi czas pozostawała martwa, dopiero krytyczny opis przywrócił ją do życia. Rozwój wiedzy na

<sup>12</sup> M. Jay, op. cit.

<sup>13</sup> Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 165.

<sup>14</sup> H. Arendt, op. cit., s. 103.

temat optycznego i neurologicznego wymiaru widzenia oraz przemiany ikonosfery w XIX wieku spowodowały kryzys dyskursu opartego na tej metaforze, robiąc miejsce dla nowych – odnoszących się do innych zmysłów – konceptualizacji poznania i wyzwolonego od wpływu omawianej przenośni myślenia o wzroku. Także współczesne przemiany rzeczywistości wizualnej, przede wszystkim mediatyzacja i wirtualizacja wizualności, każą zadawać pytania o losy tej konstrukcji i jej znaczenie. Analizy relacji metafor zakorzenionych w wizualności oraz w innych sposobach doświadczania świata pozwalają przywrócić wzrokowi indywidualną wartość poznawczą<sup>15</sup>, stąd zasadne wydaje się zadanie pytania o obecność metafory „wiedza to widzenie” w różnych systemach semiotycznych oraz dyskursach konstytuujących współczesną kulturę.

### **METAFORA „WIEDZA TO WIDZENIE” W SZTUKACH WIZUALNYCH**

Metafora „wiedza to widzenie” z racji specyfiki percepcyjnej wydaje się w naturalny sposób obecna w sztukach opartych na wizualności, które aby przekazać wiedzę, muszą utworzyć obraz. Można wyróżnić cały szereg operacji, które służą lepszej widzialności, mimetyczności, iluzyjności obrazu, jak np. perspektywa geometryczna, centralna pozycja ukazywanego obiektu, szczegółowość i wyrazność przedstawienia – wskazują one, że powinniśmy zdobyć jak najwięcej informacji o tym, co ukazane, że im lepiej zobaczymy, tym więcej się dowiemy. Warto zauważyć, że opisane tu operacje, w ramach wzrokocentryzmu utożsamiane z naturalnym widzeniem za pomocą zdrowych oczu, są sztucznymi zabiegami, mającymi na celu wytworzenie nie naturalnego, ale optymalnego widzenia<sup>16</sup> – to przykład logiki obecnej w metaforze „wiedza to widzenie”.

<sup>15</sup> Wiele poruszonych w powyższym podrozdziale zagadnień, w tym problem wzrokocentryzmu i jego kryzysu, zostało obszernie omówionych w przygotowywanej do publikacji pracy *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku w polskiej literaturze i polskim malarstwie na przełomie XIX i XX wieku*.

<sup>16</sup> Na temat wizualnego kodu semiotycznego zob. S. Wyslouch, *Zacznijmy od fundamentów: jeden czy dwa systemy prymarne?*, [w:] idem, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

Wzrok bywa używany także jako znak wiedzy, zaznacza obecność obserwowanego i charakteryzuje instancję poznawczą.

Nader znamienny jest fakt, że w dawnym malarstwie dawano niekiedy symboliczne przedstawienie czyichś oczu, jak gdyby w żaden sposób nie związanych z ogólną kompozycją obrazu. To zjawisko spotykamy w sztuce egipskiej, antycznej, a wreszcie w malarstwie średniowiecznym. Wydaje się możliwe, że oczy te mają symbolizować punkt widzenia pewnego abstrakcyjnego widza wewnątrz obrazu (w pewnych wypadkach można go utożsamiać z Bożym Obserwatorem), z którego pozycji przedstawiony jest właśnie dany obraz<sup>17</sup>.

Ukazanie spojrzenia w formie symbolicznego obrazu oczu lub wzroku konkretnej postaci zwraca uwagę widza na to, kto, jak i na co patrzy, może więc stanowić wzorzec postawy percepcyjnej i odbiorczej. Przykładem jest obraz Albrechta Dürera *Święto Różańcowe* z 1506 roku z autoportretem malarza. Wzrok postaci skierowany w stronę widza obrazu, jakby poza świat przedstawiony na płótnie, zdaje się nieść wiedzę o umowności reprezentacji i obecności odbiorcy. W *Olimpii* Eduarda Maneta oczy bohaterki zwrócone ku widzowi są jedną z przyczyn skandalizującej wymowy obrazu: chodzi tu o wykroczenie poza tradycyjne wyobrażenie kobiety jako ciała poddającego się biernie męskiemu spojrzeniu i wyobrażeniu<sup>18</sup>. Wszelkie zabiegi służące tematyzacji i konceptualizacji procesu widzenia zdają się aktualizować metaforę „wiedza to widzenie”, wskazując na utożsamienie dobrej widzialności i pełnej wiedzy. Także te rodzaje przedstawienia, które stawiają opór wzrokowi, nie dają pełnego dostępu do treści obrazu, przywołują problem poznania uzależnionego od możliwości zmysłowego opanowania tego, co ukazane – np. obrazy anamorficzne, obrazy zawierające ukryte, istotne dla interpretacji szczegóły.

Istotność analizowanej metafory wydaje się oczywista także w tych sztukach czy mediach, które – mając charakter polisemiotyczny czy

---

<sup>17</sup> B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1977, s. 181.

<sup>18</sup> Zob. L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998.

multimedialny – bazują na percepcji wzrokowej, jak np. film czy teatr. W mocy pozostawałyby ustalenia odnoszące się do funkcjonowania kodu wizualnego na gruncie malarstwa: zarówno zabiegi zapewniające jak najlepszą widzialność ukazywanej rzeczywistości, jak i te, które dostęp do niej utrudniają, można uznać za aktualizujące metaforę „wiedza to widzenie”. W filmie używanie widzenia jako metafory dla wiedzy wydaje się nieodzowne, zwłaszcza w przypadku narracji prowadzonej z punktu widzenia postaci<sup>19</sup>. Subiektywna perspektywa może być kreowana również poprzez wykorzystanie innych kodów semiotycznych: monologu wewnętrznego czy specyficznego ukształtowania warstwy audialnej, jednak to punkt widzenia (zyskujący dosłowny sens jako ujęcie z pozycji, w której znajduje się konkretna postać) czy zapis osobliwości percepcyjnych, wskazują na szczególnie rodzaj sensualnej i poznawczej relacji ze światem.

Sztuki tradycyjnie zaliczane do plastycznych czy wizualnych, takie jak rzeźba i architektura<sup>20</sup>, odbierane są przede wszystkim za pomocą zmysłu wzroku, choć przywołują także doświadczenia innych zmysłów. Jednak również w przypadku posługiwania się wieloma zmysłami jeden może zdominować percepcję rzeczywistości i warunkować sposób korzystania z niej – wzrok, jako wysoko wartościowany w zachodniej kulturze, często występuje w takiej roli. Szczególnym przykładem utożsamienia wiedzy z widzeniem może być oparta na użyciu szkła architektura, rozwijająca się w kulturze europejskiej od ok. połowy XIX wieku. Faworyzuje ona zmysł wzroku, wykluczając inne doznania zmysłowe, co wpływa na wirtualizację doświadczenia<sup>21</sup>. Także rzeźbę odbiera się za pomocą wzroku, choć

<sup>19</sup> Obszerne omówienie zabiegów służących ukazaniu w filmie wewnętrznej perspektywy postaci zawiera praca Roberta Birkholca *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji za pośrednictwem filmu*, Kraków 2019 (zob. zwłaszcza rozdział *Subiektywizacja w filmie*).

<sup>20</sup> Kwestia związku określonego typu architektury z etapem rozwoju świadomości wzrokowej powraca wielokrotnie w pracy Władysława Strzemińskiego *Teoria widzenia*, Łódź 2016).

<sup>21</sup> Zob. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012. Zob. zwłaszcza rozdział: *Przezroczystość, „dematerializacja” i zmierzch perspektywy* (tamże obszerna literatura przedmiotu).

przywołuje ona również wrażenia dotykowe – powoduje to wrażenie, że widzenie jest niewystarczającym sposobem kontaktu z dziełem, co można uznać za polemikę z sensem metafory „wiedza to widzenie”. Możliwość odnalezienia tej przenośnej konstrukcji w sztukach opartych na kodzie innym niż językowy wiąże się z rozpoznaniem w nich systemu umożliwiającego dokonanie na znaczonych elementach operacji semantycznych charakterystycznych dla metafory. Umieszczenie obrazu w polu retoryki postulowało wielu badaczy, żeby wymienić tylko Rolanda Barthes’a<sup>22</sup>, Mieczysława Porębskiego<sup>23</sup> czy Michała Rusinka<sup>24</sup>. Przywoływali oni przede wszystkim perspektywę semiotyczną, pozwalającą szukać tropów i figur jako operacji na poziomie *signifié*. Warto jednak zwrócić uwagę, że analizę retoryki wizualnej rozwijano częściej w odniesieniu do przekazów o charakterze użytkowym i perswazyjnym, jak reklama czy design<sup>25</sup>. Ustalenia badaczy wskazują, że „struktury znane z retoryki kodu językowego dostrzeżone zostały także w kodzie obrazowym – i okazało się, że pełnią tam podobną funkcję [...]. I na odwrót: struktury retoryczne obecne w języku mają charakter obrazowy, można je zwizualizować; tekst podszyty jest obrazem, jest obrazowy z natury, to znaczy z retoryki”<sup>26</sup>. Odnalezienie metafory „wiedza to widzenie” w działach wizualnych umożliwia zarówno ich odbiór poprzez medium wzroku, jak i zdolność do retorycznej organizacji komunikatu.

## JAK „WIDZI” MUZYKA?

Czy jednak możliwe jest istnienie metafory „wiedza to widzenie” w kodach semiotycznych, odnoszących się do doświadczeń innych zmysłów – na

<sup>22</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. S. Wysłouch, M. Skwara, Gdańsk 2006.

<sup>23</sup> M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.

<sup>24</sup> Zob.: M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012; idem, *Wizualizowalność jako kategoria porządkująca figury retoryczne*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

<sup>25</sup> Zob. np. G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London-New York 2006.

<sup>26</sup> M. Rusinek, *Retoryka obrazu...*, s. 49. Na temat retoryki wizualnej zob. zwłaszcza rozdziały: „*Metamorfoza*”. *Słowo, obraz oraz: „Kropla rosy”*. *Percepcyjna teoria figur*.

przykład w muzyce (niewokalnej)? Jeśli postrzegamy metaforę przede wszystkim jako konstrukcję opartą na operacjach kognitywnych, musimy na to pytanie odpowiedzieć twierdząco<sup>27</sup>. Trzeba tu rozważyć dwie kwestie – po pierwsze: czy możliwe jest ewokowanie widzialności, obrazowości w przekazach opartych na znakach nie percypowanych wzrokowo; po drugiej: czy możliwe jest przeniesienie na inne typy percepcji owej, wspomianej przez Arendt, ewidentności poznania, będącej istotą analizowanej metafory.

Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, czy można mówić o występowaniu w muzyce (niewokalnej) struktur retorycznych paralelnych wobec tych w języku<sup>28</sup>. Za odejście od *ordo naturalis* można uznać układy dźwiękowe o określonej strukturze, zdeterminowanej przez nietypowy kształt linii melodycznej bądź zaskakujący układ harmoniczny – tu retoryczność dotyczyłaby samej konstrukcji utworu, bez sięgania do poziomu znaczeń, które są uboższe niż w kodzie werbalnym czy ikonycznym. Stanisław Balbus, analizując za Emilem Benvenistem zdolności semantyczne i syntaktyczne trzech sztuk (literatury, malarstwa i muzyki), wskazuje na muzykę jako system semiotyczny, który nie posiada sam przez się żadnej mocy semantycznej<sup>29</sup>. Kwestia możliwości znaczeniowych muzyki jest przedmiotem sporów badaczy, jednak ich tezy krążą zazwyczaj wokół twierdzenia, że: „[z]rozumienie czy odczucie treści pewnych dzieł muzycznych dotyczy tylko ogólnych zakresów, nie zaś precyzyjnie i jednoznacznie określonych pojęć”<sup>30</sup>. Wobec tak płynnej semantyczności komunikatów muzycznych zasadne wydaje się pytanie, czy możliwe jest ewokowanie przez nie rzeczywistości wizualnej. Jeżeli jednak założyć, że muzyka może wywoływać określone skojarzenia, mieć wartość symbolu (w tym odwołującego się do

<sup>27</sup> Zob. prezentację interaktywnej teorii metafory [w:] M. Black, *Metafora*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3.

<sup>28</sup> Zob. E. Schreiber, *Metafora jako figura muzyczna. Przegląd stanowisk*, „Res Facta Nova: Teksty o Muzyce Współczesnej” 2011, nr 12. Autorka przedstawia tu różne próby ujęcia zagadnienia: rozstrzygnięcia badaczy w znacznym stopniu uwarunkowane są tym, jaka teoria metafory stanowi podstawę rozważań.

<sup>29</sup> S. Balbus, *Interdyscyplinarność – Intersemiotyczność – Komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk...*, s. 13.

<sup>30</sup> T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 19.



tę, co wizualne), a tak jest chociażby w muzyce programowej, aktualizacja metafory „wiedza to widzenie” wydaje się możliwa.

Mark Johnson i Steve Larson<sup>31</sup>, analizując związane z muzyką metafory, przekonują, że odbiór muzyki zakorzeniony jest w konceptualizacjach związanych z doświadczeniem ruchu i fizycznej siły, a więc w doznaniach dotykowo-kinetycznych. Przestrzenność muzyki (związana zwłaszcza z metaforą muzycznego krajobrazu) przywołuje wrażenie znajdowania się w określonym miejscu i doświadczenia muzyki z jednego z możliwych punktów widzenia (!) – obserwatora lub uczestnika<sup>32</sup>. Autorzy deklarują: „When we speak of music in terms of the »MOVING MUSIC« metaphor, we mean that our experience of a bit of music shares something with our experience of seeing objects move in physical space”<sup>33</sup>. Zwracając uwagę na wielość kinetycznych uwarunkowań w metaforach muzycznych (niekiedy to muzyka stanowi obiekt poruszający się wobec odbiorcy, czasem zaś to odbiorca wędruje przez statyczny krajobraz muzyczny), artykuł pozwala na spekulacje co do możliwości ukazywania się muzyki jako obiektu lub krajobrazu, co przywołuje wrażenia wizualne. Otwiera to możliwość dociekań, jaki mógłby być związek owych doznań, muzycznych powidoków z rodzajem wiedzy przekazywanej odbiorcy przez komunikat muzyczny.

## JAK „PATRZA” DYSKURSY?

Stanowiący podstawę metafory „wiedza to widzenie” postulat dobrej widzialności obecny jest w wielu dziedzinach ludzkiej aktywności i wielu dyskursach: naukowym, publicystycznym, artystycznym, w komunikacji medialnej. Wynika to z wysokiego kulturowego statusu wiedzy, rozumianej

---

<sup>31</sup> M. Johnson, S. Larson, *Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion*, „Metaphor and Symbol” 2003, No. 2.

<sup>32</sup> Znamienne, że w opisach tak doświadczonej muzyki autorzy używają określeń oznaczających wiedzę/doświadczenia, a odnoszących się do widzenia, a więc uaktualniających metaforę „wiedza to widzenie”, zob. np.: „For example, when music is viewed as a moving object, its status as metaphorical object gives it an aura of permanence. Also, taking the participant perspective within the »MUSICAL LANDSCAPE« introduces strong notions of intentional action within a piece of music” [wyróżnienie – W.L.]. Ibidem, s. 73.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 70.



nie tylko jako produkt (choć współczesna kultura napędzana jest przez nieustanną konsumpcję informacji), ale też jako znak uprzywilejowania. W nauce jasność wywodu i intersubiektywność wytwarzanej wiedzy są nadal ważnym wymogiem i realizuje się je za pomocą figur retorycznych, także odnoszących się do widzenia. Jeanne Fahnestock w pracy *Rhetorical Figures in Science*<sup>34</sup> analizuje, jak użycie różnych figur wpływa na – rozumiany tu zarówno literalnie, jak i metaforycznie – kształt wiedzy. Dążenie do jej „jasności” dotyczy zarówno wyrazistości i przejrzystości komunikatu werbalnego, jak i jakości materiału wizualnego, który powinien dać się objąć jednym rzutem oka i dostarczyć od razu pożądaną informację.

Wysoki status wzroku sprawia, że i w dyskursie naukowym, i w komunikacji społecznej większą siłę mają te informacje, które są wizualizowane – dotyczy to zwłaszcza nowych mediów. „Obrazy niedominujące”<sup>35</sup>, czyli wytworzone poza ogólnie obowiązującą estetyką (niekoniecznie „ładne”, wyraźne, podkreślające status etc.) i poza szeroko rozumianym rynkiem informacyjnym, zazwyczaj pozostają niezauważone, bo nie spełniają współczesnych norm widzialności, nie biorą udziału w medialnym spektaklu. Nakaz widzialności i wizualizacji<sup>36</sup>, połączony z rosnącą nieufnością wobec obrazów i posługujących się nimi mediów, wywołuje biegunowo różne reakcje uczestników komunikacji wizualnej. Z jednej strony jest to sięganie po informacje wizualnie wyraziste, często naruszające czy testujące społeczne normy, albo takie, dla których istnieją ustabilizowane wzorce wizualizacji, z drugiej strony – odwrócenie się od rządzonego taką logiką rynku informacyjno-wizualnego, a więc odrzucenie logiki metafory „wiedza to widzenie”. Kryzys przedstawienia, odnoszący się nie tylko do języka, ale i do innych kodów, położył kres iluzji intersubiektywnej komunikacji, zaś wirtualizujące, odcieleśniające działanie logiki wizualnej skłania do dowartościowania innych rodzajów doświadczenia (np. sztuka interaktywna, instalacja). Unieruchomienie i odizolowanie podmiotu, będące celem analizowanego

<sup>34</sup> J. Fahnestock, *Rhetorical Figures in Science*, Oxford University Press, 1999.

<sup>35</sup> Zob. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2006.

<sup>36</sup> Na temat roli wizualności w komunikacji zob. też: M. Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, koncepcja wizualna: M. Starakiewicz, J. Wojnarowski, Kraków 2019.

przez Deborda spektaklu, wywołuje sprzeciw w postaci chęci powrotu do mobilności charakterystycznej dla świata poza spektaklem, do przywrócenia sprawczości – zarówno osoby odbierającej komunikat, jak i kodów, mediów czy sztuk zaangażowanych w komunikację.

Przekonanie o znaczącej wartości gromadzenia informacji, także wizualnej, współcześnie poddawane jest krytyce. Jak zauważa Bernd Stiegler: „archiwum to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazywania z pamięci i znikania”<sup>37</sup>. Andrzej Leśniak, komentując charakterystyczną dla sztuki współczesnej „gorączkę archiwum”, czyli fascynację dokumentalnymi projektami na wielką skalę, zauważa, że archiwum z zasady wpisuje się w przemysł pamięci, lecz równocześnie nie pozwala na wytworzenie kontrnarracji<sup>38</sup>, stąd częsta konieczność walki o widzialność osób i problemów pomijanych w medialnym spektaklu<sup>39</sup>. Rosnąca świadomość roli widzialności grup i jednostek oraz narzędzi jej kształtowania (marketing wizualny) skutkuje nieufnością wobec mediów i dyskursów, które się nią posługują. Odrzucenie mediów jako przekazników, zaś nauki jako źródła wiedzy każe dane, także wizualne, na temat jakiegoś wydarzenia czy zjawiska traktować nie jako poświadczenie ich prawdziwości, a dowód na spisek stojący za fałszowaniem informacji. Można to odczytywać jako odwrócenie metafory „wiedza to widzenie” – mniej widzisz, a więc lepiej wiesz<sup>40</sup>. Znamienne, że nieufność budzi tu i wiedza (ze względu na świadomość jej konstruowalności), jak i media, i dyskursy posługujące się wizualnością.

<sup>37</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 21.

<sup>38</sup> A. Leśniak, *Gorączka archiwum*, „Szum. Sztuka Polska w Rozszerzonym Polu” 2013, nr 1, s. 70 i wyd. nast.

<sup>39</sup> Na temat niektórych strategii podejmowanych przez twórców posługujących się medium fotografii zob. W. Lipszyc, *Totalna porażka. O dwóch projektach fotograficznych*, „Studia Litteraria et Historica” 2020, nr 9.

<sup>40</sup> A. Deignan, L. Cameron, *A Re-examination of UNDERSTANDING IS SEEING*, „Journal of Cognitive Semiotics”, Vol. 5, No. 1-2. Współczesne badania metafory „wiedza to widzenie” wskazują, że opisuje ona najczęściej trudność w porozumieniu oraz że ujmuje rozumienie (lub jego brak) jako proces, a nie stan.

W sztukach określanych jako wizualne, do niedawna zdominowanych przez wzrokowy kontakt z dziełem, pojawia się (m.in. ze względu na intensyfikację intermedialności) tendencja do, z jednej strony, tematyzowania i kontekstualizowania spojrzenia, z drugiej – do wyzyskiwania braku widzialności jako tematu i narzędzia twórczego. Przykładu takiego działania dostarczają prace Anety Grzeszykowskiej z cyklu *Portrety*, stanowiące zbiór fotografii portretowych, których pierwowzory nie istnieją. „Wszystkie fizjonomie zostały wykreowane przez artystkę w programie do obróbki zdjęć, przy użyciu różnych fotografii i narzędzi korygujących. Pod względem kompozycyjnym portrety Grzeszykowskiej nawiązują do słynnych fotografii Thomasa Ruffa, w istocie są zaś ich odwrotnością, ze zdumiewającym iluzjonizmem przedstawiają ludzi, w których nieistnienie trudno uwierzyć”<sup>41</sup>. Autorka wykorzystuje napięcie między świadectwem naszych oczu i towarzyszącą pracy informacją, widzeniem i wiedzą. Odbiorca jest tu poddany doświadczeniu niesamowitości, tym dotkliwszej, że obrazem bez przedmiotu, reprezentacją bez odniesienia, jest ludzka twarz, obiekt o szczególnym znaczeniu.

## UWAGI KOŃCOWE

Współcześnie mówić można zarówno o utrzymywaniu się znaczącego wpływu metafory „wiedza to widzenie”, jak i o rosnącej wobec niej nieufności. Powszechność, ale i skrajne zleksykalizowanie metaforyki wizualnej w odniesieniu do wiedzy nie pozwalają wyrokować o jej dalszym losie. Czy omawiana formuła się zużyje<sup>42</sup>, czy wypełni nową treścią, pochodzącą ze współczesnego „pola wizualnego”? Ze względu na charakterystyczną dla dzisiejszej rzeczywistości tekstowej mediatyzację i remediatyzację tekstów kultury oraz przenikanie się różnych dyskursów można oczekiwać, że owa wizualność będzie wykraczać poza doświadczenie odnoszące się tylko do percepcji wzrokowej. Możliwe dzięki językowi zbliżenie doświadczenia zmysłowego i tego, co niezmysłowe, skutkowało rozszerzeniem się zakresu użycia pojęcia – stosowanego wcześniej do określenia jedynie percepcji wzrokowej

<sup>41</sup> Opis pracy ze strony galerii udostępniającej prace artystki: <http://rastergallery.com/prace/bez-tytulu-portrety/> [dostęp 11.02.2020].

<sup>42</sup> Na temat zużywania metafor zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora, AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016, s. 171.

– na nabywanie wiedzy (podobne procesy, choć o mniejszej wadze dla kultury Zachodu, można wskazać dla wszystkich czasowników oznaczających odbieranie wrażeń zmysłowych). Jednym z efektów utożsamiania widzenia i poznawania stała się zmiana zwrotu w ramach charakterystycznego dla metafory mechanizmu przenoszenia znaczeń (nie: wiedza jest jak widzenie, a: widzenie jest takie, jak wiedza), czego skutkiem był kres dominacji pewnego paradygmatu istotnego dla kultury europejskiej. Współcześnie można mówić o współistnieniu dwóch tendencji w ramach dyskursów związanych ze wzrokiem – wzrokocentrycznej, przyznającej największą wartość jasnej wiedzy i wizualizowalnej informacji, oraz wzrokofobicznej, podważającej wiarę w możliwość powszechnie dostępnej wiedzy zapisanej w obrazach. Jeszcze nie widać, która z nich zwycięży, spodziewać się jednak można przekształcenia i rozszerzenia „poła wizualnego”.

### **Bibliored.grafia**

- Hannah Arendt, *Życie umysłu*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, B. Baran, Aletheia, Warszawa 2016.
- Stanisław Balbus, *Interdyscyplinarność – Intersemiotyczność – Komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. S. Wyslouch, M. Skwara, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Dynamika punktu widzenia w języku, tekście i dyskursie*, [w:] Jerzy Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Robert Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*, Universitas Kraków 2019.
- Max Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3.
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1992.
- Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. I. Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
- Alice Deignan, Lynn Cameron, *A Re-examination of UNDERSTANDING IS SEEING*, „Journal of Cognitive Semiotics”, Vol. 5, No. 1-2.
- Teresa Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, IBL PAN, Warszawa 2012.
- Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazu. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

- Umberto Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994.
- Jeanne Fahnestock, *Rhetorical Figures in Science*, Oxford University Press, New York 1999.
- Anne Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Martin Jay, *Downcast Eyes. Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Mark Johnson, Steve Larson, *Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion*, „Metaphor and Symbol” 2003, No. 2.
- Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London-New York 2006.
- George Lakoff, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2010.
- Andrzej Leśniak, *Gorączka archiwum*, „Szum. Sztuka Polska w Rozszerzonym Polu” 2013, nr 1.
- Weronika Lipszyc, *Przezroczyść widzenia. Metaforyka wizualna i dyskurs wzrokocentryczny*, [w:] *Przezroczyść w kulturze*, red. A. Smaga, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- Weronika Lipszyc, *Totalna porażka. O dwóch projektach fotograficznych*, „Studia Litteraria et Historica” 2020, nr 9.
- Tadeusz Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.
- Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.
- Anna Pajdzińska, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka” 1996, nr 8.
- Mieczysław Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.
- Richard Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubińska, Aletheia, Warszawa 1994.
- Michał Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Michał Rusinek, *Wizualizowalność jako kategoria porządkująca figury retoryczne*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.
- Ewa Schreiber, *Metafora jako figura muzyczna. Przegląd stanowisk*, „Res Facta Nova: Teksty o Muzyce Współczesnej” 2011, nr 12.
- Susan Sontag, *Choroba jako metafora, AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Karakter, Kraków 2016.
- Maja Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, koncepcja wizualna: Jakub Wojnarowski, Maja Starakiewicz, Ha!art, Kraków 2019.

Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.

Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, red. I. Luba, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016.

Borys Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, PIW, Warszawa 1977.

Seweryna Wyśłouch, *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa 2001.

## **The Metaphor ‘Understanding Is Seeing’ in Various Semiotic Systems and Discourses**

The article refers to the presence of the metaphor ‘understanding is seeing’ in various semiotic systems and discourses, pointing to the dominance of cognitive function of metaphor and the unification of sensory experience and mental cognition within it. Outlined is the context in which the emergence of the identification of knowledge with sight takes place and the establishment of this epistemological metaphor, important for Western culture (an oculo-centric discourse). The presence of metaphor in visual arts, polysemiotic arts, and music is analyzed, with the indication of the multisensory nature of perceptual experiences (the perspective of rhetorical research on heterosemiotic cultural phenomena is adopted here). In the further part of the text, the role of metaphor in scientific and artistic discourse and media communication is examined, as well as the perspective of the development of the ‘visual field’ in the face of wear out of metaphor, the co-presence in culture of oculo-centric and oculo-phobic tendencies, and the digital remediatization of cultural texts.

**Keywords:** sight, seeing, metaphor, semiotic systems, discourses

Data otrzymania tekstu: 20.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 10.05.2021 r.

## MIĘDZY METAFORĄ A AFEKTYWNOŚCIĄ. CIAŁO CZUJĄCE W TEKŚCIE

BEATA PRZYMUSZAŁA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM  
Faculty of Polish and Classical Philology  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
beaprzy@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-8915-748X

Zbierając swoje wieloletnie badania w książce *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Anna Łebkowska zauważa, iż nowym badaniom nie zagraża swego rodzaju „pancielesność”, są one bowiem świadome niejednoznacznego statusu ludzkiej fizyczności, która nie pozwala sprowadzić się do czystej materialności<sup>1</sup>. Jak podkreśla:

Uchwycenie cielesności za pomocą określania jej jak tego, co przedkulturowe, bądź jak tego, co kształtowane w danej formacji przez kulturę, innymi słowy: dookreślone przez jej dyskurs i zarazem przez tenże dyskurs wypierane – wszystkie te sposoby „dotknięcia” czy właśnie uchwycenia cielesności nie stanowią rozpoznań zakończonych czy oczywistych<sup>2</sup>.

Przywoływane przez badaczkę zmiany postrzegania cielesności wiążą się z nieustanną refleksją nad kulturą, a doprecyzowując – można powiedzieć, że wciąż przekształcające się rozumienie cielesności pozwala inaczej czytać i odczuwać pozwalającą jej się artykułować tekstowość. W tym też kontekście Łebkowska trafnie zwraca uwagę na specjalny charakter synestezji: tropu, który wymaga ponownego oglądu relacji między zmysłowym odczuwaniem a językowym wyrażaniem. W swojej książce podkreśla, iż najbardziej ekspansywne dziewiętnastowieczne jej rozumienie koncentrowało się na korespondencji sztuk i mistycznym jej postrzeganiu; ten spirytualizm

<sup>1</sup> A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019. s. 37.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 31-31.

jednak pomijał materialne podłoże odczuwania. Zmiana, która dokonała się ostatnio, polegać ma przede wszystkim na „zakotwiczeniu zmysłów w cielesności właśnie”, co umożliwiałoby łączenie/przeplatanie sensualnego, językowego, sensownego<sup>3</sup>.

Chcę przyrzeć się temu przekształceniu, zwracając uwagę na to, jak trop synestezyjny staje się tropem odczuwania rzeczywistości. Jej odczuwanie z kolei wymaga zwrócenia uwagi na to, co pozwala się „ujęzykować” – i nie chodzi tu tylko o językową dostępność, ale o sposób rozumienia języka (i tekstu) w ogóle.

W nowszych pracach poświęconych synestezji jest ona postrzegana jako rodzaj wielkiej metafory pozwalającej ująć różnorodność ludzkiego doświadczenia (tak postrzega ją Elżbieta Stachowiak, analizując jej rolę w literaturze i posiłkując się myślą Marka Johnsona<sup>4</sup>). Jako synestezyjne postrzegane bywają także rozmaite przeżycia związane z wielozmysłowym odczuwaniem, wspomnianiem<sup>5</sup>. Poszerza się również możliwość zmysłowych połączeń: poszczególne doznania – takie jak smak, dźwięki, dotyk – wyobrażone znaczenia słów mogą wiązać się z jednoczesnym ich przeżywaniem jako wrażeń barwnych, zapachowych, smakowych, dotykowych, wizualnych<sup>6</sup>. Jeśli jednak synestezja jako trop była traktowana przede wszystkim jako „barwne słyszenie”, to ostatnio najczęściej analizowane są relacje między wzrokiem a dotykiem<sup>7</sup>. Można powiedzieć, że dotykając, widzę i zarazem wzrokiem dotykam. Ktoś może być dotknięty czymś spojrzeniem – metaforyczność wyrażenia jest i nie jest w tym przypadku widoczna (tym mniej jest widoczna, im bardziej akcentujemy sprawczość niewerbalnej komunikacji – w tych przypadkach ktoś rzeczywiście jest zraniony, dotknięty czymś wzrokiem).

<sup>3</sup> Ibidem, s. 36-37.

<sup>4</sup> E. Stachowiak, *Alchemia słów. Zjawisko synestezji w literaturze*. [w:] *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyniaka. Warszawa 2018.

<sup>5</sup> A. Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Łódź 2015, s. 10.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Zob. A. Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 10.



W klasycznym już eseju *Oczy skóry. Architektura i zmysły* Juhani Pallasmaa wskazując, w jak de facto zmysłowy sposób odbieramy przestrzeń, pokazywał zarazem, na czym polega proces intelektualizacji naszych doświadczeń. Różnorodność doznań zostaje ograniczona, uporządkowana i podporządkowana formie, która z naszej perspektywy doznawania odsuwa sensualność wrażeń. Postulując radykalną zmianę myślenia o architekturze, autor omawianego eseju zauważa:

Dotyk jest zmysłem, który integruje nasze doświadczenie świata i nas samych. [...] Wszystkie zmysły, łącznie ze wzrokiem, są przedłużeniami zmysłu dotyku, zmysły są specjalizacjami tkanki skórnej, a wszystkie doświadczenia sensoryczne są sposobami dotykania i jako takie są związane z taktylnością. Nasz kontakt ze światem odbywa się na granicy podmiotu, poprzez wyspecjalizowane części pokrywającej nas membrany.

Jest oczywiste, że „poprawiająca/wzmacniająca życie” architektura musi zwrócić się jednocześnie do wszystkich zmysłów i pomóc w połączeniu naszego obrazu samych siebie z doświadczaniem świata. [...] Architektura nie sprawia, że zamieszkujemy wyłącznie światy wytworów i zmyśleń, ale służy artykulacji naszego doświadczenia bycia w świecie oraz wzmacnia nasze poczucie rzeczywistości i podmiotowości<sup>8</sup>.

Dotyk wiąże się z podstawowym funkcjonowaniem, a precyzyjniej ujmując: jest podstawą istnienia, pozwala zakreślić własne granice i doświadczyć innych (granic i osób). Jeszcze inaczej prymarny charakter tego zmysłu staje się widoczny po odkryciu jego obecności w innych sensualnych doznaniach: jeśli wszystkie zmysły korzystają z mapy zakreślonej przez cielesne doświadczenia, to nie da się ich przecież mocno rozdzielać. Należy też zwrócić uwagę na sposób, w jaki cielesność prezentuje się jako nieodzowny komponent wszelkich przeżyć. Jak odpowiednio dobrany układ domu czy mieszkania służy naszym potrzebom do tego stopnia, że przestaje być zauważany, tak właśnie dopiero jego zmiana, utrudniając życie, uświadamia, jak ważna była i jest ta przezroczysta jego obecność. „Przezroczysta” nie w ujęciu braku obecności, niematerialności, ale rozumiana jako oczywista i w tym znaczeniu niewidoczna. Pallasmaa podkreśla znaczenie materialności jako

<sup>8</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 15-16.

komponentu naszego poznawania, łącząc możliwość doświadczania architektury z diagnozą naszych czasów:

Nadmierna koncentracja na intelektualnych i konceptualnych aspektach architektury przyczynia się do zaniku jej fizycznego, zmysłowego i cielesnego charakteru. [...] Poza architekturą, kultura współczesna jako taka dryfuje ku pewnej dystansującej, schładzającej desensualizacji i deerotyacji związku człowieka z rzeczywistością<sup>9</sup>.

Architekt jest przy tym świadomy, iż tego typu spostrzeżenie może zostać potraktowane jako rodzaj konserwatywnej – w ujęciu nienadążającej za istotnymi przemianami – oceny nowej sztuki i dlatego zastrzega:

Sugeruję jedynie, że zaszła znacząca zmiana w naszym sensorycznym i percepcyjnym doświadczeniu świata i że znajduje ona swoje odbicie w sztuce i architekturze. Jeśli pragniemy, aby architektura miała emancypującą lub i uzdrawiającą rolę zamiast wzmagać erozję egzystencjalnego znaczenia, musimy zastanowić się nad wielością tajemnych ścieżek, które prowadzą od sztuki architektury do kulturowej i mentalnej rzeczywistości naszych czasów<sup>10</sup>.

Pisząc o związku między architekturą a sztuką Pallasmaa pisze de facto o relacji między doświadczeniem przestrzeni i poczuciem własnej cielesności a jej wyrażaniem, prezentowaniem. Nie bez racji przypomina przy tym, iż kwestia postrzegania siebie – szeroko ujmowana – jako świadomość własnej osoby wsparta na materialnym związku z otoczeniem, czerpiąca z rzeczywistości i otwarta na jej różnorodne doznawanie (o sensualnym przede wszystkim charakterze) wpływa na kształt kultury (co później zostaje jeszcze szczególnie wzmocnione kształtowaniem norm estetycznych, mających z kolei wpływ na egzystencjalne doznania).

Dostrzeżenie i zrozumie prymarnego sensu ciała kształtuje w nowoczesności najpierw delikatną, ale z czasem coraz mocniej widoczną linię wyraźnie zaznaczającą się we współczesnych naukowych dyskursach. Podejmowane badania zaczynają potwierdzać, na czym polega tak istotna rola cielesności i wyjaśniać znaczenia, jakie jej odczuwanie ma dla ludzkiego

<sup>9</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 43.

rozwoju. Czucie siebie wiąże się z receptywnością naszej skóry: dotyk jest zmysłem umożliwiającym rozwój dziecka przed jego narodzeniem i stabilizującym jego stan po przyjściu na świat. Tym samym jest zmysłem – co intuicja humanistów wcześniej formułowała – o podstawowym dla ludzkiego przetrwania znaczeniu. W książce *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku* Martin Grunwald zauważa, iż bez dotyku nie możemy uświadomić sobie swojego istnienia: „Nie myślimy siebie, my siebie czujemy”<sup>11</sup>. I właśnie z psychologicznej perspektywy, na podstawie prowadzonych badań stwierdza, że zmysły słuchu, wzroku, węchu i smaku pozwalają nam na bardziej precyzyjne poznawanie świata, natomiast jakiegokolwiek ich zaburzenie nie zagraża naszemu życiu. Zupełnie inaczej natomiast jest w przypadku zmysłu dotyku. Jest to pierwszy ze zmysłów, który pojawia się kilka tygodni po zapłodnieniu i którego intensywny rozwój towarzyszy intensywnemu rozwojowi dziecka. Rozważając jego rolę, badacze zaznaczają, iż nie sprostada się ona jedynie do ochrony płodu, lecz ma znaczenie dla rozwoju poczucia własnej świadomości: „Chociaż schemat ciała płodu i noworodka znajdują się w początkowej fazie rozwoju, to jednak stanowi konieczny fundament każdego skoordynowanego ruchu, a później kształtowania się świadomości własnego »ja«!<sup>12</sup>”. Prymarność dotyku ma więc nie tylko znaczenie poznawcze, ale i egzystencjalne. Poznawczo natomiast wiąże się ze specyficznym ukształtowaniem zmysłów:

Narząd słuchu zbudowany jest niewątpliwie na wzór układu dotyku. Słyszenie to w istocie zdolność wychwytywania i przekazywania do mózgu drgań mechanicznych o różnej częstotliwości [...]. Z tego powodu słuch jest wyspecjalizowaną, ograniczoną do określonego obszaru ciała, formą percepcji dotykowej<sup>13</sup>.

Ta zależność pozostałych zmysłów od dotyku długo jednak nie była uświadamiana, trudno też było z pewnością do niedawna jeszcze przyjąć, iż to od wykształcenia zdolności odczuwania zależy samo nasze istnienie. Jak zaznacza Grunwald, zdolność zmysłu dotyku do odbierania

<sup>11</sup> M. Grunwald, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu wzroku*, tłum. E. Kowynia, Kraków 2019, s. 12.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 23-36.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 28-29.

bodźców stwarza podstawę do adaptacji w świecie i umożliwia przetrwanie. Konkludując, podkreśla: „im więcej jestem w stanie odczuć, tym większe mam szanse na przeżycie<sup>14</sup>”.

Dotyk pozwala więc żyć i eksploatować świat, a skóra, dzięki której dotyk staje się możliwy, pozwala zarazem odczuć kolory, zapachy, dźwięki i smaki. Tak autor *Homo hapticus* komentuje analogiczny charakter zmysłu dotyku i słuchu, przypominając, iż określenie „przeszedł mi dreszcz po plecach”, opisujące odbiór muzyki, wynika z podobnego odczuwania: aparat słuchowy zostaje „dotknięty” wibracjami (ponieważ „wrażenie słuchowe to nic innego jak specyficzny sposób kontaktu fizycznego<sup>15</sup>”). A Pallasmaa dopowiada:

Oczy pragną współpracować z pozostałymi zmysłami. Wszystkie zmysły, z wzrokiem włącznie, mogą być postrzegane jako przedłużenie zmysłu dotyku, jako specjalizacje skóry. Definiują one interfejs pomiędzy skórą i środowiskiem: pomiędzy nieprzejrzystym wnętrzem ciała i światem zewnętrznym<sup>16</sup>.

Traktując poszczególne przypadki synestezyjnego doświadczania rzeczywistości jako mniej lub bardziej wyjątkowe, nie możemy pomijać tych doznań, które się upowszechniły, stając się niemal niezauważalne (jak bywa w przypadku cielesnych reakcji typu „gęsia skórka” związanych z słuchaniem czy oglądaniem). I na ten kontekst właśnie chcę zwrócić uwagę.

Istotne jest przyjrzenie się relacji między postrzeganiem własnego ciała i możliwością współdziałania przy jego pomocy z otoczeniem (współdziałania właśnie, a nie wiążącego się z dominacją panowania). Widoczne jest to w sytuacjach, w których nasze cielesne predyspozycje mają znaczenie dla wykonywania przez nas określonych czynności (taniec, pływanie, prowadzenie samochodu). Współpracujemy z otoczeniem, odczuwamy otaczającą nas przestrzeń, a to, co widzimy, słyszymy, wączamy przekłada się na reakcje ciała. „Wielki muzyk gra raczej na sobie niż na instrumencie, podobnie jak zdolny piłkarz gra całym sobą, pozostałymi graczami oraz zinternalizowanym i ucieleśnionym boiskiem, a nie wyłącznie kopie piłkę” – to przekonanie Pallasmaa przenosi na doświadczanie architektury i sztuki, pisząc, iż:

<sup>14</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> J. Pallasmaa, op. cit., s. 51-52.

Kiedy doświadczamy budowli, nieświadomie naśladujemy jej strukturę naszymi kośćmi i mięśniami: przyjemnie żywa muzyka jest podświadomie przekształcana we wrażenia cielesne, kompozycja abstrakcyjnego obrazu jest odczuwana jako napięcie w mięśniach, struktura budynku zaś jest nieświadomie naśladowana i ujmowana przez układ kostno-szkieletowy<sup>17</sup>.

Podobny sposób myślenia o naszej cielesności pojawił się w *Traktacie o łuskaniu fasoli* Wiesława Myśliwskiego<sup>18</sup>. Jej bohater wciąż znajduje się – może lepiej – trafia na sytuacje, w których nie potrafi się odnaleźć. Tak, jakby jego ciało nie nadążało za nim. Jakby tkwiło w przeszłości i nie potrafiło zareagować na to, co mu się właśnie zdarza. Nie umie się zgrać sam ze sobą. Mówi mu o tym nauczyciel gry na saksofonie, podkreślający, iż gra tak, jakby używał narzędzia, a nie tworzył muzykę. Z wyrzutem zaznacza: „Musisz całym sobą grać, także swoim bólem, swoim płaczem, swoim śmiechem, nadziejami, snami, wszystkim, co jest w tobie, całym swoim życiem. Bo to wszystko muzyka”<sup>19</sup>. I na ten sam problem – niezgrania się z sobą, braku panowania nad własnym ciałem – wskazuje później sprzedawca kapeluszy odradzając model, który bohater dla siebie wybrał:

Nie na miarę jest pańskim powołaniem, żeby tak powiedzieć, znamieniem pańskiego istnienia, co się ujawniło w tym jakże złośliwym przypadku, że jest tylko ten jeden brązowy, pilśniowy kapelusz, i to na wystawie, a z wystawy nie mogę go zdjąć. W dodatku za duży na pana. Wszystko, wszystko jest w panu nie na miarę, co tylko może być nie na miarę w człowieku<sup>20</sup>.

Bohater powieści nie czuje muzyki, nie potrafi zaprezentować sam siebie przy pomocy gestów, i – jak sam opowiadał – niezbyt chętnie też tańczy. Można powiedzieć, że świat stawia mu opór, ale też on sam nie znając, nie czując siebie, nie jest w stanie wejść w interakcje z otoczeniem. Przyczyny

<sup>17</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>18</sup> Przytaczam tu najważniejsze uwagi dotyczące tej powieści Myśliwskiego, bardziej szczegółowo omawiałam ją w tekście „Odczuwać ciało” – motoryka w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego przygotowanym w ramach projektu „Sensualność w kulturze polskiej” kierowanego przez prof. dra hab. Włodzimierza Boleckiego ([www.sensualnosc.bn.org.pl](http://www.sensualnosc.bn.org.pl)).

<sup>19</sup> W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2006, s. 223.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 326.

takiego zachowania wiąże się z traumą doznaną w dzieciństwie: utrata całej rodziny spowoduje najpierw długotrwałe milczenie chłopca, a później będzie widoczna w braku harmonii między doznaniem a ich odczuwaniem. Potraumatyczne zamrożenie, wycofanie się, brak kontaktu z własnymi doświadczeniami pozwala przetrwać, uniemożliwiając jednak pełne życie. I co istotne: powrót do życia wiąże się u młodego mężczyzny z próbą gry na instrumencie i zarazem z próbą powrotu mowy:

Wszystkiego się bałem, ludzi, rzeczy, słów. [...] Najprostsze słowo mnie bolało i każde odczuwałem jak nie swoje własne.

Kiedy wszyscy na sali już posnęli, nakrywałem się z głową kocem i przepytawałem szeptem sam siebie z takich, innych słów, jakbym się od początku ich uczył, obłaskawiał je, przyzwyczajał się, że to moje słowa.

Czemu w łóżku to robiłem, nakrywając się w dodatku kocem? Nie wiem. Może słowa potrzebują ciepła, gdy się rodzą od nowa. [...]

Dopiero dzięki temu, że zacząłem się uczyć grać, odzyskałem z wolna mowę, a tym samym poczucie, że żyję. W każdym razie nie zaciąłem się już tak i słów mi zaczęło przybywać, i coraz mniej się tych słów bałem<sup>21</sup>.

Mowa jest więc mocno związana z ogólną kondycją ciała. Psychologia rozwoju dziecka wprawdzie dopiero niedawno zaczęła przyglądać się związkowi między mówieniem a zdolnościami motorycznymi i czuciowymi, chociaż dużo wcześniej już obserwowano, iż – jak referuje Martin Grunwald: „dzieci w wieku przedszkolnym, które mają trudności z mówieniem, przejawiają duże problemy z właściwą interpretacją bodźców uciskowych, wibracyjnych i ruchowych”<sup>22</sup>.

Ucieleśnienie mowy odwołuje się więc dosłownie – nie metaforycznie – do procesów rozwojowych i artykułowanie głosek, wyrazów, fraz jest mocno osadzone w zdolności czucia własnego ciała. Język nie jest w tym przypadku zbyt zręczny, stawia opór przed wyjaśnieniem prostego faktu, że mówię własnym ciałem, że jego możliwości odczuwania umożliwiają mi

<sup>21</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>22</sup> M. Grunwald, op. cit., s. 69. Wynika to z faktu dominacji sfery dotyku jako sposobu poznawania rzeczywistości w pierwszym okresie życia dziecka. Zaburzenie tej strefy utrudnia procesy uczenia się, zapamiętywania oraz mówienia – zob. ibidem, s. 68-69.

wysławianie się. A przecież pojawia się tu doświadczenie tak dobrze znane, że zapominane. Wrażenie, że brakuje mi potrzebnego słowa jest przeze mnie odczuwane jak rodzaj dyskomfortu. Czasem pomagają gesty – jakby łąpały słowo za słowo, czasem trzeba się poruszyć, obrócić, czego dotknąć – jakbyśmy sobą szukali tych słów. Bohater powieści Myśliwskiego wyszeptywał je sobie, najpierw siebie samego otulając: nieprzypadkowo nie akcentuje on potrzeby izolacji od innych śpiących młodych mężczyzn, ale wskazuje na ciepło, które towarzyszy bliskości (zapewniając bezpieczeństwo pozwala otworzyć się na świat). Ucieleśnione słowa pozwalają się odczuć. Opis tego doznania koresponduje z refleksją Marka Johnsona, który tak komentuje moment, w którym przestajemy mówić lub pisać, by znaleźć właściwe słowo:

Odczuwamy rodzaj frustracji, napięcia i zakłócenia, które są stresujące. Słowa płynęły swobodnie i dobrze, i nagle [...] przychodzi potknięcie albo wstrzymanie. Owo „zatrzymanie” odczuwamy w pewien sposób i ten sposób jest zupełnie różny od swobodnego przepływu myśli, który nastąpił wcześniej. Zatrzymany ruch naszej myśli albo napięcie dominujące nasze myślenie staje się nieprzyjemnym zakłóceniem w nas samych. Jedynie wtedy, gdy znajdziemy słowa, które pociągną dalej znaczenie, właśnie próbnie artykułowane, pocujemy ulgę będącą skutkiem pokonania trudności [...]”<sup>23</sup>.

Słowa, które czujemy wskazują na mocno zakorzeniony w ciele proces poznawania rzeczywistości, który stanowi istotną bazę naszych zdolności eksplorowania świata. Ciałem poznajemy nawet wtedy, gdy wydaje się nam, że potrafimy wznieść się ponad nie. Zwłaszcza wtedy, ponieważ wciąż unosimy się nad nim.

Szczególnie taki sposób poznawania został wyeksponowany w kluczowym motywie kompozycyjnym ostatniej powieści Myśliwskiego. Jeśli w *Traktacie o łuskaniu fasoli* były zaprezentowane synestezyjne ujęcia różnych czynności związanych z odczuwaniem siebie, poruszaniem się i możliwością mówienia, to w *Uchu igielnym* pojawia się silny związek między rozumieniem (ujmowanym jako konceptualizowanie rzeczywistości) a panowaniem nad własnym ciałem i pamięcią.

<sup>23</sup> M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Płuciennik, Łódź 2015, s. 98.

Otwierająca powieść scena rozmowy młodego człowieka ze starszym już mężczyzną to spotkanie z sobą samym sobą – odległym, trudnym do zrozumienia, niemal obcym. Pokonywanie schodów – sposób jego ujmowania (mentalnego) i podejmowania (fizycznego) – stanowią próby synestezyjnego łączenia cielesnego przeżycia z poczuciem siebie i rozpoznaniem własnego losu:

Sprawdzał laską kolejny schodek, ale jakby nie wierzył lasce, bo jeździł jej końcem po tym schodku w lewo, w prawo, zanim postawił stopę. Chciałem go spytać, po co w takim razie schodzi do tej dawnej dzikiej, zielonej doliny, lecz uprzedził mnie:

– Współczuję panu, że pan musi dalej żyć. Ale może będzie pan miał więcej szczęścia. Życzę panu. Chociaż, moim zdaniem, z życzeń jeszcze nic dla nikogo nie wynikło. – Szedł na kolejny schodek, tak samo sprawdzając go laską. – Prawdę mówiąc, każde życie jest powtarzaniem życia po kimś. Przeszłość nas wyprzedza, musi pan to wiedzieć, ciągniemy się za nią. Bo któż by nadążył za swoim życiem. – Zatrzymał się na kolejnym schodku. – O, ileż tędy nog musiało przejść. Zwrócił pan uwagę, jak wytarte są te schody<sup>24</sup>?

Patrząc na siebie z perspektywy własnej młodości dostrzega przede wszystkim niepewność, chwiejność – niemożność pewnego postawienia kroku połączona zostaje z przekonaniem o konieczności wejścia w miejsce już „wydeptane” (bezpieczne? znane? dające siłę?): schodzenie jest związane z szukaniem swojego miejsca i szukaniem siebie (szukaniem – forma niedokonana jest w tym przypadku istotna). Patrząc na siebie młodego, dojrzały mężczyzna dostrzega z kolei niemożność zatrzymania się, brak potrzeby umiejscowienia:

Wtem z tego niewidocznego gdzieś tam, w dole, końca ktoś długimi susami, właśnie po dwa, trzy schodki, jak ja kiedyś, biegnie w górę ku mnie. Już jest blisko, niewiele schodków nas dzieli, poznaję go, jakże mógłbym go nie poznać, szukam słów, którymi chciałbym go powitać. Ktoś nas rozdziela, schodząc [...]. Mimo to zbliżamy się do siebie, on już jest w Uchu Igielnym, a ja mam nieledwie trzy, cztery schodki do niego. Przepuszcza kogoś, kto właśnie wychodził, natomiast mnie jakby nie miał zamiaru przepuścić. Stoi pośrodku tego Igielnego Ucha i wpatruje się nieufnie we mnie, jakby się tym

---

<sup>24</sup> W. Myśliwski, *Ucho igielne*, Kraków 2018, s. 8-9.



wzrokiem pytał, a pan kto? Domyślałem się, że mnie nie poznaje, i nie dziwię się, bo jakże może mnie poznać z takiej odległości lat [...]”<sup>25</sup>.

Nie mogą się minąć (są sobie zbyt bliscy) i nie mogą się dotknąć (są sobie zbyt obcy) – schodzenie i wchodzenie po schodach, przeskoki i chwiejny krok, otwarta perspektywa (kierowane spojrzenie ku górze) i zamykający widok dół schodów. Próba rozpoznania siebie w sobie to zderzenie absolutnie odmiennych punktów widzenia, tak, jakby można jednocześnie wchodzić i schodzić z tych samym schodów. A przecież staną nagle obok siebie – młody mężczyzna i starszy pan – nie będą potrafili się jednak zrozumieć.

Przemijanie i próba dostrzeżenia własnej historii (rozpoznania tożsamości) nie są tu zaprezentowane jako linearne przejście, linearne (kumulatywne) uzyskiwanie wiedzy o sobie. To raczej zderzanie ze sobą nieprzystawalnych lub po prostu mocno oddalonych światów, które nie są przekonane do zasadności odmiennego punktu widzenia, które wzajemnie siebie odgraniczają. I w tym zderzeniu jedynie (zderzeniu poczucia niemożliwego bycia sobą teraz i sprzed lat) pojawić się może ledwie artykułowane poczucie bycia sobą: jakbyśmy doświadczyli zjawiska nieprzystawalności wzroku i cielesnego poczucia przestrzeni. Widzimy niemożliwą jednoczesność tego, co nieprzystawalne – jak na wstędze Möbiusa. Odczuwamy, że łudzi nas wzrok, a przecież czujemy, że jesteśmy obok siebie: patrzymy przecież na siebie sprzed lat. Opowieść o sobie – w tym znaczeniu – najczęściej bywa opowieścią prawie niemożliwą. Nie potrafimy jednak inaczej o sobie (o sobie?) opowiedzieć. Czujemy, że to, co mówimy, mówimy, stojąc w zupełnie innym miejscu. Powieściowy główny motyw pozwala nam doznać niezborności snucia historii o własnym życiu, o byciu sobą i jednocześnie poczuć zdziwienie będące efektem rozpoznania wzrokowego złudzenia: widzimy przecież siebie i nie/siebie jednocześnie i jednocześnie czujemy się sobą i nie/sobą.

Zwrócenie uwagi na ten sposób myślenia o sensualnych aspektach wypowiedzi – o odczuwaniu własnej opowieści oraz cielesnym aspekcie formy opowieści – stanowi wyzwanie dla badań nad czysto językowym ujmowaniem tekstu: słowa, które pozwalają się poczuć, stawiają opór także badawczym przyzwyczajeniom, prowokują do uaktywnienia lektury afektywnej,

<sup>25</sup> Ibidem, s. 58.

w tym zwłaszcza analiz koncepcji tworzenia nastroju przez teksty. Jest to nowy, pobudzający do odczuwania, sposób lektury.

### **Bibliografia**

- Anna Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.
- Martin Grunwald, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu wzroku*, tłum. E. Kowynia, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.
- Mark Jonhson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, tłum. J. Płuciennik, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2015.
- Anna Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Nomos, Kraków 2016.
- Anna Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.
- Władysław Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Znak, Kraków 2006.
- Władysław Myśliwski, *Ucho igielne*, Znak, Kraków 2018.
- Juhanni Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- Elżbieta Stachowiak, *Alchemia słów. Zjawisko synestezji w literaturze*, [w:] *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyński, IBL PAN, Warszawa 2018.

### **Źródła internetowe**

- Beata Przymuszała, „Odczuwać ciało” – motoryka w „Traktacie o łuskaniu fasoli” Wiesława Myśliwskiego, *Sensualność w kulturze polskiej*, [www.sensulanosc.bn.org.pl](http://www.sensulanosc.bn.org.pl) [dostęp 6.09.2019].

### **Between Metaphor and Affectivity. The Sentient Body in the Text**

This article discusses the breakthrough of the change in talking about synesthesia. Highlighting the bodily aspect of imaging allows to combine the linguistic, psychological and artistic context. By discussing selected images from Myśliwski's novel, the author shows how the material/sensual aspect of the description allows the recipients to feel the presented situation and at the same time rethink their own thinking (feel their own thinking).

**Keywords:** synesthesia, body, language, thinking

Data otrzymania tekstu: 1.04.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 22.02.2021 r.

## NOTATKI FILMOWE PIERA PAOLA PASOLINIEGO NA TLE LITERACKIEJ I FILMOWEJ POETYKI BRULIONU<sup>1</sup>

ROBERT BIRKHOŁC

Instytut Literatury Polskiej UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
rbirkholc@uw.edu.pl  
ORCID 0000-0002-5192-4997

### NOTATKI FILMOWE A INNE NIEFIKCYJALNE FORMY AUTOTEMATYCZNE

Od ponad dekady można zaobserwować wzrastające zainteresowanie filmoznawców esejem audiowizualnym, rozumianym jako hybrydyczny gatunek charakteryzujący się antysystemowością, niekonkluzywnością i tendencją do łączenia różnych dyskursów<sup>2</sup>. Usytuowany pomiędzy kinem dokumentalnym, kinem fikcyjnym i awangardą, esej traktowany jest często jako forma praktycznego uprawiania filozofii kina, co czyni go wyjątkowo atrakcyjnym przedmiotem badawczym dla teoretyków. Autorefleksyjny potencjał eseju w pełni ujawnia się w tzw. notatkach, niefikcyjalnych fil-

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach grantu MINIATURA 3 przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki (numer rejestracyjny wniosku: 2019/03/X/HS2/01991).

<sup>2</sup> Zob. m.in.: 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; L. Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, New York 2009; B. Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 75-96; L. Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, Oxford-New York 2017; *Essays on the Essay Film*, eds. N.M. Alter, T. Corrigan, New York 2017; a także teksty zebrane w: „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104. 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.

mach poświęconych przygotowaniom do realizacji innych dzieł filmowych. Utwory te, reżyserowane przede wszystkim przez Piera Paola Pasoliniego, ale też Federica Felliniego i Andrieja Tarkowskiego, miały przedstawiać proces artystyczny i być swego rodzaju komentarzem filmowców do swojej twórczości. Notatki przez długi czas nie były przedmiotem pogłębionej refleksji i dopiero w ostatnich latach stają się obiektem zainteresowania filmoznawców<sup>3</sup>, przy czym badania dotyczą głównie *Notatek do Oresteji afrykańskiej* (1973) Pasoliniego i, z uwagi na tematykę dzieł włoskiego reżysera, ogniskują się na wątkach postkolonialnych. Nowatorstwo tych utworów zostało już co prawda dostrzeżone, jednak warto rozszerzyć spostrzeżenia badaczy i skoncentrować się na brulionowej formie filmów, które, jak uważa Laura Rascaroli, tworzą odmianę, a może nawet podgatunek eseju audiowizualnego<sup>4</sup>. Przedmiotem analizy będą filmy Piera Paola Pasoliniego, ponieważ włoski reżyser posługiwał się formą notatek trzykrotnie i stworzył najbardziej złożone dzieła z tej grupy. Dodatkowym kontekstem warto uczynić analogiczne formy literackie – notatki poświęcone pisaniu opowiadań i powieści zamieszczane przez autorów w dziennikach czy sylwach – ponieważ filmowo-literackie zestawienie pomoże w rozpoznaniu swoistych cech notatek audiowizualnych.

Zarówno notatki literackie, jak i notatki filmowe są przejawem szerszych zjawisk dokonujących się w kulturze w drugiej połowie XX wieku, takich jak nasilenie się autorefleksyjności i wzrastająca rola para- oraz metatekstów. Analizując niefikcyjne „filmy o filmie”, trzeba jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na semiotyczną odmienną dzieł filmowych od literackich, a także na zupełnie inny sposób ich kreacji. Porównanie użyte przez producenta Giana Vittoria Baldiego, twierdzące, że Pasolini tworzył *Notatki do Oresteji afrykańskiej* tak, jakby pisał wiersz bądź esej<sup>5</sup>, to wyłącznie efektowna

---

<sup>3</sup> Także w Polsce – zob.: P. Kletowski, *Między dokumentalnym ujęciem a kreacją. Dokufilmy Piera Paol Pasoliniego*, „Kultura Popularna” 2013, nr 1(35), s. 40-47; T. Szerszeń, *Szyby Afryki*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7 [czasopismo internetowe], <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/221/385>, [dostęp 13.03.2020].

<sup>4</sup> Zob. L. Rascaroli, op. cit.

<sup>5</sup> Zob. wywiad z Baldim zamieszczony na DVD: *Interviste video a Gian Vittorio Baldi*, [w:] P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide Africana*, Cineteca di Bologna 2009.

figura retoryczna, wymagająca krytycznej weryfikacji. Sytuacja reżysera, który wraz z ekipą filmową podróżuje po świecie w poszukiwaniu lokacji i aktorów do przyszłego dzieła fikcjonalnego, jest diametralnie inna od sytuacji literata samotnie piszącego dziennik pomysłów twórczych<sup>6</sup>. Dostępna technologia, stopień wolności twórczej, artystyczny wkład członków ekipy czy sposób dystrybucji filmów to czynniki, które poniekąd warunkują formę notatek filmowych, dlatego charakterystykę tej odmiany eseju audiowizualnego należy rozpocząć od przedstawienia szerszej nieznanych<sup>7</sup> faktów dotyczących produkcji filmów. Warto zbadać również, na ile forma ta była przez Pasoliniego wykorzystywana świadomie i jak kształtowała się jej koncepcja. Informacje zewnętrztekstowe uzupełnią i wzbogacą opis poetyki notatek filmowych włoskiego reżysera. Choć w analizowanych dziełach można dostrzec cechy charakterystyczne dla literackiej formy brulionu – takie jak subiektywizm, dialogiczność, wariantywność – to jednak najistotniejsze wydaje się to, w jaki sposób medium audiowizualne przekształca i modeluje dyskurs autotematyczny<sup>8</sup>.

Obok notatek można wyróżnić również inne rodzaje eseistycznych oraz dokumentalnych „filmów o filmie”, w których reżyserzy dokonują swego rodzaju auto(re)prezentacji swojej pracy twórczej. Filmy niefikcjonalne mogą być autoreferencyjne i tematyzować proces własnego powstawania bądź też opowiadać o innych dziełach filmowych. Utwory należące do drugiej grupy można sklasyfikować według kryterium relacji temporalnej między

<sup>6</sup> Określenia „dziennik pomysłów twórczych” używa m.in. Erazm Kuźma. Zob. E. Kuźma, *Między konstrukcją a destrukcją*, Szczecin 1994, s. 142.

<sup>7</sup> Informacje na temat produkcji notatek filmowych Pasoliniego zebrałem, studiując materiały dostępne w Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini w Cineteca di Bologna. Bardzo dziękuję kierownikowi archiwum Roberto Chiesiemu za pomoc i konsultację.

<sup>8</sup> Pojęcia „autotematyzm”, wprowadzonego do dyskursu naukowego przez Artura Sandauera, używam zgodnie z definicją Wojciecha Browarnego, rozszerzając ją jednak także na teksty filmowe. Jak pisze badacz, „autotematyzm w sensie węższym to nazwa typu literatury, w którym dominującą rolę grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła”. Zob. W. Browarny, *Opowieści niedyskretne: formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 29.

filmem X (autotematycznym filmem niefikcyjnym) a filmem Y (filmem, o którym opowiada film X). Relacja ta może opierać się na:

- a. uprzedniości X względem Y;
- b. równoległości X i Y;
- c. uprzedniości Y względem X<sup>9</sup>.

W pierwszej sytuacji niefikcyjne filmy opowiadają o dziełach jeszcze nienakręconych i skupiają się na etapie preprodukcji – przedstawiają proces pisania scenariusza, poszukiwanie lokacji bądź castingi aktorskie. Do grupy tej zaliczają się zarówno filmy dokumentalne utrzymane w klasycznej formie, takie jak *W poszukiwaniu Tadzia* (1970) Luchina Viscontiego, jak i notatki będące odmianą eseju audiowizualnego: *Wizja lokalna w Palestynie* (1964), *Notatki do filmu o Indiach* (1970) i *Notatki do Orestei afrykańskiej* Pasoliniego, *Notatnik reżysera* (1969) Felliniego, *Czas podróży* (1980) Tarkowskiego i *Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”* (1983) Jean-Luca Godarda.

Relacja równoległości zachodzi wówczas, kiedy film X zawiera materiały nakręcone na planie filmu Y i przedstawia proces jego produkcji. Choć zazwyczaj obrazy tego typu, nazywane making-ofami, zostają ukończone już po realizacji dzieł, o których opowiadają, to jednak często przedstawiają one pracę nad filmami jako *work-in-progress*. Trzeci typ można określić mianem autorskich glos – są to utwory, w których reżyserzy powracają do dzieł już zrealizowanych i komentują je z perspektywy czasu. Za prekursorskie pod tym względem można uznać utrzymywane w konwencji „gadających głów” *Filmując Otella* (1978) Orsona Wellesa, w którym legendarny reżyser nie tylko opowiadał o produkcji swojego filmu z 1952 roku, ale też przedstawiał jego interpretację. Wydaje się, że po pojawieniu się nośnika DVD funkcję autorskich glos spełniają dostępne na płytach audiokomentarze twórców, których można słuchać, symultanicznie oglądając film. Zaproponowany podział ma jedynie modelowy charakter, zaś w praktyce pojawiają się często

<sup>9</sup> Inny podział proponuje Tomasz Kożuchowski, który dzieli niefikcyjne „filmy o filmie” na: a) rekonstrukcje przedstawiające chronologicznie proces produkcji filmu; b) refleksje przedstawiające wspomnienia osób, które uczestniczyły w realizacji filmu; c) substytuty opowiadające o filmach, które nie powstały. Notatki filmowe można by zaliczyć do tej ostatniej kategorii, choć autor nie wspomina o utworach Pasoliniego. Zob. T. Kożuchowski, *Making-of. (Nie)zwykły dodatek*, „Ekran” 2019, nr 3-4, s. 70-74.

formy łączone i niekiedy trudno określić, co jest przykładowo making-ofem, a co głosą<sup>10</sup>. Można ponadto wyróżnić odrębny gatunek autoportretu artystycznego, w którym reżyser nie opowiada o konkretnym dziele, ale o całej swojej twórczości bądź o metodzie swojej pracy, jak to się dzieje np. w *Portrecie Wenera Herzoga* (1986).

Punktem wspólnym wszystkich wymienionych filmów jest ich metatekstualny charakter, jednak zasadniczo różnią się one zarówno pod względem zastosowanych konwencji, jak i ambicji artystycznych. Jeśli chodzi o potencjał autorefleksyjny, notatki szczególnie wyróżniają się na tym tle, ponieważ źródłem namysłu nad możliwościami filmowego wyrazu są w nich nie tylko wypowiedzi twórców, ale też eseistyczna forma przekazu. Poza tym metatekstualność jest tu niejako wirtualna, tym bardziej, że dzieła, o których filmy opowiadają, czasem w ogóle nie były później realizowane. Notatki stawiają pytania o możliwość stworzenia fabularnych utworów fikcyjalnych, a wybrana przez reżyserów otwarta, brulionowa forma staje się rodzajem artystycznego manifestu.

Notatki filmowe trudno byłoby uznać za reprezentację konkretnego gatunku literackiego, ponieważ w literaturze nie ukonstytuował się osobny gatunek niefikcyjalnych utworów w całości poświęconych przygotowaniom do napisania dzieł literackich. Określenie „notatki” stanowi w przypadku przekazów pisanych istotną wskazówkę paratekstualną, ale nie jest wyznacznikiem gatunkowym i bywa stosowane zarówno w odniesieniu do form fikcyjnych, jak i niefikcyjnych. Podstawowe cechy konotowane przez to pojęcie to: brak wykończenia, charakter wstępny i przygotowawczy, (często symulowana) spontaniczność zapisu i swoboda twórcza<sup>11</sup>. Skupiając

<sup>10</sup> Zdarzają się przypadki szczególnie złożone, jak *Pogoda domu niechaj będzie z tobą* (1979) Andrzeja Wajdy. Dokumentalny film przedstawia wizytę Jarosława Iwaszkiewicza w dworku w Byszewach, gdzie początkowo miały być kręcone *Panny z Wilka* (1979). Film ten opowiada więc o fazie preprodukcji (poszukiwanie lokacji), ale konfrontuje materiał dokumentalny ze scenami nakręconego później dzieła fikcyjnego – co ciekawe, w dużej mierze z tymi fragmentami, które ostatecznie nie zostały włączone do *Panien z Wilka*.

<sup>11</sup> Przykładowo Jerzy Andrzejewski pisze o tworzeniu *Notatek do autobiografii*: „Jeżeli tylko notatki, to raczej tylko rodzaj przygotowania do autobiografii, swobodny wybór zebranych materiałów, możliwość luzów w zakresie własnego JA, a także



się na płaszczyźnie autorefleksyjnej, warto uczynić punktem odniesienia dla filmów Pasoliniego wyłącznie notatki literackie na temat pisania opowiadań bądź powieści, zawierające refleksje nad planowanymi dziełami oraz próbnę, „robocze” wersje przyszłych utworów. Nie tworzą one co prawda odrębnego gatunku, ale są włączane w obręb większych form i stanowią często istotną część dzienników literackich oraz sylw. Zdarza się – choć nie jest to regułą – że takie autotematyczne fragmenty są wyraźnie wyodrębnione i opatrzone tytułem (np. Jerzy Andrzejewski umieszcza w swoich dziennikach uwagi dotyczące planowanego opowiadania, nazywając je *Notatkami do „Teraz na ciebie zagłada”*<sup>12</sup>). Oparty na relacji temporalnej podział niefikcyjnych „filmów o filmie” nie daje się przy tym w pełni zastosować w odniesieniu do literatury, ponieważ proces pisania nie rządzi się tak sformalizowanymi procedurami, jak tworzenie filmów i w większości wypadków trudno byłoby orzec, czy autotematyczne komentarze są „uprzednie” czy też „równoległe” wobec powstających powieści bądź opowiadań<sup>13</sup>. Warto ponadto zaznaczyć, że autorefleksyjne utwory o pisaniu często naruszają granicę między prozą fikcyjną a niefikcyjną<sup>14</sup>.

Jako forma realizująca poetykę brulionu, do której cech należą m.in. fragmentaryczność, hybrydyczność, improwizacja, niewykończenie, meta-tekstualność<sup>15</sup>, autotematyczne notatki literackie są przejawem nasilającej się od lat sześćdziesiątych XX wieku tendencji do odrzucania fikcyjnych, zamkniętych struktur na rzecz konwencji autobiograficznych i refleksji

---

w stosunku do własnego JA” [wyróżnienia oryginalne]. Zob. J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień 1976-1979*, tom 2, Warszawa 1988, s. 299.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>13</sup> Istotniejszy wydaje się więc tu podział na powieści dopiero powstające i już napisane. Przykładem glosy autorskiej mógłby być np. *Jak powstał doktor Faustus* Tomasa Manna. Zob. T. Mann, *Jak powstał doktor Faustus. Powieść o powieści*, tłum. M. Kurecka, Warszawa 1962.

<sup>14</sup> Klasycznymi polskimi przykładami są *Góry nad Czarnym Morzem* Wilhelma Macha, w których narrator przedstawia autotematyczne refleksje na temat pisania powieści oraz *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego. Zob. W. Mach, *Góry nad Czarnym Morzem*, Warszawa 1961; J. Andrzejewski, *Miazga*, Wrocław 2002.

<sup>15</sup> Zob. T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 35; R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 14-16.



warsztatowych<sup>16</sup>. Tomasz Burek zwraca uwagę na to, że brulion, improwizacja, szkic lepiej niż tradycyjna powieść pozwalają oddać dynamiczną rzeczywistość, która nie chce się zmaterializować w „rzeczy nieśmiertelnej – w arcydziele”<sup>17</sup>. Autotematyczne fragmenty poświęcone pisaniu mają nie tylko przybliżyć okoliczności powstawania utworu, lecz przede wszystkim ukazać sam proces tworzenia, „to mroczne pogranicze między pomysłem a dziełem skończonym, zamkniętym”<sup>18</sup>. Stają się one środkiem do obnażenia konwencji literackich, destrukcji fabuły, podważenia wszechwiedzy narratora, a także formą pozwalającą na sprobematyzowanie kategorii autora oraz sytuacji nadawczo-odbiorczej. Bardzo często notatki literackie są nie tyle marginalnym metatekstem dzieł fabularnych, ile intencjonalnym świadectwem niemożności ich stworzenia.

Jeśli chodzi o notatki audiowizualne, to pojęcie to nie pojawia się w podręcznikach filmoznawczych, lecz zostało przeszczepione na grunt filmu przez samych twórców. Podczas gdy pierwszy esej audiowizualny o przygotowaniach do realizacji dzieła fikcjonalnego został nazwany przez Pasoliniego bardziej technicznym terminem „wizji lokalnej”, to już dwa kolejne noszą miano „notatek do filmu” (wł. *appunti per un film*). Pojęcia „notatek” (fr. *notes*) używał również Jean-Luc Godard, a Federico Fellini posłużył się pokrewnym określeniem „notatnika” (ang. *block-notes*). Obrazy te (wraz z *Czasem podróży* Tarkowskiego) łączy nie tylko zakres tematyczny, ale też gatunkowa forma eseju oraz podejmowana przez twórców refleksja nad medium przedstawienia i specyfiką znaków filmowych. Wydaje się, że idee przyświecające reżyserom notatek filmowych są w dużej mierze zbieżne z intencjami pisarzy posługujących się formą brulionu – filmowcy przesuwają punkt ciężkości z wytworu na proces wytwarzania, pokazują swoją pracę „od kuchni” i dzielą się rozmaitymi wątpliwościami twórczymi.

<sup>16</sup> Zob. B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, s. 52.

<sup>17</sup> T. Burek, op. cit., s. 35.

<sup>18</sup> E. Kuźma, op. cit., s. 147-148.

## KSZTAŁTOWANIE SIĘ FORMUŁY NOTATEK W FILMACH PASOLINIEGO

Co interesujące, sama formuła notatek nie powstała jednak wcale w wyniku estetycznych przemyśleń twórców. Za pierwszy utwór tego typu można uznać *Wizję lokalną w Palestynie*, która przedstawia relację z podróży Piera Paola Pasoliniego do Izraela i Jordanii w poszukiwaniu lokacji oraz aktorów do *Ewangelii według Mateusza* (1964). Pomysłodawcą projektu nie był jednak sam Pasolini, ale producent Alfredo Bini, który chciał zaprezentować inwestorom i dystrybutorom pracę wstępną wykonaną nad *Ewangelią*<sup>19</sup>. Materiał przygotowawczy, nagrany w Palestynie przez operatorów Otella Martelliego i Alda Pinelliego przy jedynie niewielkich uwagach reżysera<sup>20</sup>, miał pełnić funkcję pomocniczą i dopiero później powstał pomysł stworzenia z niego filmu. Pasolini nie brał nawet udziału w pracach montażowych, lecz – poproszony przez producenta – dodał jedynie swój komentarz spoza kadru i prawdopodobnie zadecydował o podkładzie muzycznym. Paradoksalnie więc „autor” notatek nie był odpowiedzialny za użycie najbardziej podstawowych środków „języka” filmowego. Pomimo to, dzięki komentarzowi Pasoliniego, *Wizja lokalna w Palestynie* może jawić się jako utwór osobisty i na wskroś autorski. Komentarz reżysera nie jest bowiem wyłącznie dodatkiem do obrazu, ale elementem powodującym rekonfigurację znaczeń, które w przekazie filmowym powstają na skutek interakcji słowa i obrazu.

*Wizja lokalna w Palestynie* oraz późniejsze notatki Pasoliniego wykorzystują elementy dziennika podróży i dokumentu etnograficznego, co wynika z faktu, że reżyser poszukiwał lokacji oraz aktorów do swoich mitycznych dzieł poza europejskim kręgiem kulturowym. Obraz z 1964 roku przedstawia „pielgrzymkę” twórcy do miejsc pojawiających się w *Nowym Testamencie*, takich jak Nazaret, Jerozolima i Betlejem, przy czym wędrówka po Palestynie to dla Pasoliniego także podróż wewnętrzna, w czasie której

---

<sup>19</sup> Sponsorem podróży było stowarzyszenie Pro Civitate Christiana, dlatego *Wizja lokalna w Palestynie* była później pokazywana w kościołach.

<sup>20</sup> Pasolini prosił jedynie czasem operatorów, aby sfilmowali określone pejzaże. Reżyser nie wiedział jeszcze wtedy, że z materiałów tych ma powstać film niefikcyjny. Zob. P.P. Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: A Future Life (A Cinema of Poetry)*, eds. L. Betti. Lazio 1989, s. 59. Zob. też: *Pasolini on Pasolini, Interviews With Oswald Stack*, London 1969, s. 73.

krystalizuje się idea filmu o Chrystusie. Za motto *Wizji* może posłużyć fragment *Pisma Świętego*, cytowany na końcu utworu przez reżysera: „Bóg wybrał [...] to, co nie jest szlachetnie urodzone według świata i wzgardzone, i to, co nie jest, wyróżnił Bóg, by to co jest, unicestwić” (1 Kor 1: 27-29)<sup>21</sup>. Miejsca biblijne, takie jak Jezioro Tyberiadzkie czy rzeka Jordan, pomyślane wcześniej jako tło do przyszłego filmu, wydały się twórcom małe i zadziwiające w swej prostocie. Pasolini doszedł jednak do wniosku, że nie ma sensu kręcić *Ewangelii* w Palestynie – zindustrializowane, nowoczesne miasta izraelskie zbyt przypominają bowiem współczesną Europę, a przestrzenia znacznie bardziej „zsakralizowaną” wydały się twórcom skromne obszary wiejskie, które z łatwością można było odnaleźć także we włoskiej Puglii czy Kalabrii. Pasolini zaznacza, że jakkolwiek wizja lokalna odniosła praktyczne fiasko, była dla niego bardzo istotna, ponieważ potwierdziła jego wcześniejsze intuicje estetyczne. *Ewangelia według Mateusza* została ostatecznie zrealizowana we Włoszech, przy czym reżyser odtwarzając biblijną krainę w ubogich włoskich rejonach, inspirował się tym, co zobaczył w Izraelu i Jordanii.

*Wizja lokalna w Palestynie* podporządkowana jest linearnej strukturze podróży, w której kolejne etapy wyznaczane są wizytami w miejscach związanych z postacią Chrystusa. Twórcy nie ograniczają się jednak do przedstawiania biblijnych miast, ale pokazują też ludzi i miejsca zobaczone „po drodze”. Przykładowo reżyser zbacza z głównej trasy, by spotkać się z Druzami – religijno-etniczną grupą łączącą wpływy chrześcijańskie i muzułmańskie – bądź z plemieniem Beduinów. Pojawiające się w tych scenach duże zbliżenia autochtonów, przywołujące na myśl stylistykę fabularnych dzieł reżysera, w pełni wpisują się w antropologiczny projekt twórcy, który szukał w Izraelu i Jordanii (a później także w krajach afrykańskich oraz w Indiach) twarzy „niewinnych”, nienaznaczonych jeszcze zachodnim konsumpcjonizmem. Pasolini odnajduje tę niewinność w Druzach i Beduinach, jednak nie dostrzega w ich fizjonomiach i sposobie bycia śladów mentalności chrześcijańskiej, dlatego uznaje, że nie mogliby zagrać w *Ewangelii*. Izraelscy mieszkańcy wydają się z kolei reżyserowi zbyt nowoczesni, przez co również nie wpisują się w jego wizję starożytnej Palestyny. Przeprowadzona w Izraelu i Jordanii „wizja lokalna” skłania Pasoliniego do przekonania, że nie może

<sup>21</sup> Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie V, 2002.

zrealizować swojej koncepcji dzieła o Chrystusie z udziałem autochtonicznej społeczności – nie tylko z przyczyn czysto produkcyjnych, ale też antropologicznych.



Il. 1. „Osły z Biblii, mała dziewczynka z Biblii...”. Kadr z filmu *Wizja lokalna* w Palestynie

Podczas gdy sceny z Druzami i Beduinami mogą być potraktowane jako swego rodzaju wstęp do castingu do *Ewangelii*, w *Wizji lokalnej* zdarzają się też wątki dygresyjne niezwiązane z planowaną adaptacją, np. utrzymany w konwencji *cinéma-vérité* fragment, w którym reżyser z mikrofonem w ręku zadaje pytania członkom izraelskiego kibucu. Chropowata technicznie, niedbale zmontowana<sup>22</sup> i charakteryzująca się niską jakością dźwięku *Wizja lokalna w Palestynie* nosi znamiona reportażu, jednak konwencja ta zostaje przełamana. Obok scen opierających się na prostej rejestracji rzeczywistości przed kamerą pojawiają się ujęcia mające silnie estetyczny wymiar. Najlepszym tego przykładem jest fragment z druzyjską dziewczynką wykonującą samotnie pracę w polu, który zaczyna się od długiej panoramy

<sup>22</sup> Sam Pasolini nazwał niektóre cięcia „paskudnymi”, jednak postanowił nie zmieniać nic w montażu. Zob. *Pasolini on Pasolini...*, s. 73.

pokazującej dziecko na tle górskiego krajobrazu. Brak jakichkolwiek artefaktów nowoczesności sprawia, że scena ta równie dobrze mogłaby rozgrywać się w czasach biblijnych. Komentarz pozakadrowy Pasoliniego nadbudowuje nad obrazem nowe znaczenia, umieszczając go w kontekście planowanej adaptacji („krajobraz sprzed 2000, 3000, 5000 lat, osły z Biblii, mała dziewczynka z Biblii”<sup>23</sup>; zob. il. 1). Scena zostaje ponadto uwznioślona przez podkład muzyczny – arię *Buss und Reu* z *Pasji według świętego Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha<sup>24</sup>. Choć komentarz Pasoliniego nie pozwala zapomnieć o dokumentalnym charakterze ujęć, to jednak fragment ten można potraktować jako hipotetyczne ujęcie z adaptacji *Ewangelii*. Wydaje się, że palestyńska *Ewangelia* Pasoliniego może zaistnieć tylko w formie takich przeblysków, fragmentarycznych ujęć, notatek właśnie – ostatecznie reżyser odrzucił pomysł kręcenia filmu fabularnego w Izraelu i Jordanii, ponieważ odnalazł na miejscu zbyt mało podobnych obrazów.

Można przypuszczać, że to właśnie okoliczności powstania *Wizji lokalnej* – która została zmontowana z materiałów niemających początkowo składać się na oddzielny film i nie była skierowana do szerokiej publiczności – zdecydowały poniekąd o tym, że w utworze znalazły się wątki poboczne i dygresyjne. Formuła stworzona w tym eseju, wynikająca w dużej mierze z czynników niezależnych od reżysera, została rozwinięta przez Pasoliniego – już zupełnie świadomie – w *Notatkach do filmu o Indiach*. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych reżyser miał zamiar zrealizować w Indiach film zainspirowany hinduskimi legendami, opowiadający o maharadży, który, przepełniony litością, oddaje się na pożarcie głodującemu tygrysowi. Hinduska tradycja uosabiana przez maharadżę miała być skonfrontowana z rzeczywistością współczesnych Indii, przedstawioną w drugiej

<sup>23</sup> Cytaty z filmu w tłumaczeniu własnym.

<sup>24</sup> Ścieżka dźwiękowa w *Wizji lokalnej w Palestynie* nie jest redundantna i modyfikuje znaczenia obrazu. Fragmenty *Pasji według świętego Mateusza* towarzyszą filmowi od samego początku, przy czym pełnią różne funkcje. Wydaje się, że czasem mają uwznioślać obraz, np. po wypowiedzi Pasoliniego poruszonego niewielkimi rozmiarami Jordanu, pojawia się ujęcie rzeki, któremu towarzyszy podniosły fragment *Da das Jesus merket* z utworu Bacha, co można interpretować w kontekście estetycznego odkrycia reżysera o wielkości rzeczy małych. W innych momentach muzyka pozostaje jednak jeśli nie w kontrapunkcie, to z pewnością w napięciu z obrazem.

części opowieści, ukazującej tułaczkę wdowy i osieroconych dzieci po pograżonym w biedzie kraju. W krótkim szkicu *Historia indyjska* Pasolini zaznacza, że będzie mógł dopracować konstrukcję dzieła dopiero po wykonaniu dokumentacji w Indiach<sup>25</sup>, a relację z owej wyprawy przygotowawczej przedstawiają właśnie *Notatki do filmu o Indiach*, które w odróżnieniu od *Wizji lokalnej* od początku były pomyślane jako odrębny utwór. Realizacja projektu o bardzo niskim potencjale komercyjnym byłaby trudna, gdyby nie sprzyjające czynniki instytucjonalne – w 1963 roku kanał RAI zaczął emitować niezwykle zasłużone w historii włoskiej telewizji pasmo informacyjne TV7, w ramach którego podejmowano niewygodne i kontrowersyjne tematy<sup>26</sup>. Realizując film dla TV7, Pasolini, który udał się do Indii jedynie z kilkoma współpracownikami<sup>27</sup>, miał dużą swobodę twórczą.

Reportaż napisany podczas produkcji *Notatek do filmu o Indiach* jest świadectwem tego, że przystępując do realizacji tego utworu, reżyser nie miał jeszcze pewności, czy będzie w przyszłości robił film fabularny. W wywiadzie udzielonym Romano Coście Pasolini podkreśla, że jeśli „wizja lokalna” nie potwierdzi jego hipotezy roboczej na temat sytuacji w Indiach, zrezygnuje z realizowania dzieła pełnometrażowego<sup>28</sup>. *Notatki do filmu o Indiach* są więc nie tyle obrazem o problemach związanych z preprodukcją, co utworem konfrontującym koncepcję reżysera z rzeczywistością „prefilmową” i stawiającym pytania (natury intelektualnej i artystycznej, a nie pragmatycznej) o samą możliwość zrealizowania utworu fikcjonalnego o Indiach. Reżyser jest świadomy, że zaproponowana przezeń formuła notatek odbiega od

<sup>25</sup> Zob. szkic *Indian Story*, [w:] P.P. Pasolini, *A Future Life...*, s. 93-95. Szkic został opublikowany w 1967 roku. Warto dodać, że Pasolini jeździł do Indii od początku lat sześćdziesiątych.

<sup>26</sup> Zob. M. De Palma, *Pasolini. Il Documentario di poesia*, Aleksandria 2009, s. 120. *Notatki do filmu o Indiach* zostały wyemitowane w TV7 5 lipca 1970 roku, a w późniejszym okresie pokazywane były na festiwalach filmowych.

<sup>27</sup> Reżyser pojechał do Indii z operatorami Federicem Zannim i Robertem Nappą, reżyserem dźwięku Giannim Barcellonaim, przyjacielem Ninettem Davolim i dziennikarzem Romano Costą; zob. R. Costa, *L'India di Pasolini*, „Vie Nuove”, 25.01.1968; [przedruk w:] P.P. Pasolini, *Le Regole Di Un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Rzym 1991, s. 173.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 174.

konwencjonalnego kina dokumentalnego, o czym świadczą wypowiedziane na początku dzieła słowa: „Nie jestem tu, by zrobić dokument ani reportaż, robię film o filmie na temat Indii”.

*Notatki do filmu o Indiach* zaczynają się od syntetycznej serii obrazów, przedstawiających m.in.: Bramę Indii, sępy pochłaniające padlinę, zebrzącego Hindusa, siedzibę indyjskiego parlamentu i flagę Republiki Indii, tak jakby twórca już na wstępie chciał wskazać na wielość płaszczyzn (kulturowych, politycznych, egzystencjalnych), jakie należałoby uwzględnić, realizując film na temat tego kraju. W dalszej części utworu reżyser pokazuje miejsca oraz ludzi, którzy mogliby ewentualnie wystąpić w jego fabularnym dziele o Indiach, ale przede wszystkim próbuje zweryfikować swoją wstępną hipotezę, starając się dowiedzieć od przedstawicieli różnych grup społecznych, czy ofiarna postawa maharadży jest zrozumiała dla współczesnych Hindusów. Ta część, utrzymana w stylu *cinéma-vérité*, jest uzupełniona rozmowami z robotnikami, chłopami, intelektualistami i politykami na temat zagadnień dotyczących aktualnej sytuacji Indii, takich jak: modernizacja, przymusowa sterylizacja czy stosunek do kasty niedotykalnych. Pasolini bada, czy współczesne Indie zachowały swoją tradycję kulturową w obliczu nasilającej się westernizacji i czy w związku z tym parabola stworzona przez niego na użytek filmu fabularnego znajduje uzasadnienie.

Pomimo że niektóre sceny są utrzymane w reportażowym stylu, *Notatki do filmu o Indiach* realizują formułę eseju filmowego w większym stopniu niż *Wizja lokalna w Palestynie*. Struktura filmu ma znacznie luźniejszy charakter, ponieważ nie jest już podporządkowana chronologii podróży, ale dyskursowi Pasoliniego, który za pomocą słowa i montażu nieustannie narusza czasoprzestrzenne continuum. Kiedy na początku *Notatek* reżyser przedstawia koncepcję filmu fabularnego, kamera pokazuje indyjskie obrazy i freski z motywami mitycznymi, a montaż zestawia niektóre z nich z ujęciami współczesnych Indii. Zabieg ten może być kluczem do rozpoznania kompozycji całego filmu, który opiera się na konfrontowaniu mitu z rzeczywistością, fikcyjnej opowieści z realiami<sup>29</sup>. Perspektywa mityczna

<sup>29</sup> Filmoznawcy wielokrotnie podkreślali, że jednym z kluczowych elementów poetyki kina Pasoliniego jest figura analogii polegająca na łączeniu odległych czasowo i przestrzennie płaszczyzn, znajdująca doskonałe odzwierciedlenie w jego adaptacjach mitów, takich jak *Król Edyp* (1967) i *Medea* (1969). Zob. m.in.: A. Maggi, *The*



jest w *Notatkach do filmu o Indiach* nakładana na obraz za pośrednictwem słowa, a także poprzez montaż i muzykę – tym razem muzycznym leitmotywem jest wykonywana na flecie melancholijna kantata sakralna *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* Bacha. Utwór ten stanowi podkład muzyczny m.in. w symbolicznym finale filmu przedstawiającym ceremonię spalenia zwłok<sup>30</sup>, w którym Indie jawią się jako „kraina sakralna”<sup>31</sup>, zamieszкана przez uduchowionych ludzi zdolnych do poświęcenia i z pokorą znoszących swój los. Ubodzy Hindusi wydają się co prawda przystawać do wyobrażeń reżysera związanych z przyszłym filmem fabularnym, ale zawodzi koncepcja postaci maharadży, ponieważ indagowani przez twórcę przedstawiciele wyższych warstw społecznych są zwesternizowani i nie potrafią w pełni zrozumieć ofiarniczej postawy władcy z mitycznej opowieści. Choć Pasolini próbuje patrzeć na Indie przez pryzmat swojego pomysłu na film fabularny, to jednak wypowiedzi rozmówców oraz same obrazy indyjskiej rzeczywistości stawiają niekiedy opór werbalizowanym przez niego ideom<sup>32</sup>. Co znamienne, fabuła o Indiach nie została później przez reżysera zrealizowana.

Choć formuła kina niefikcjonalnego pozwala weryfikować twórcy wstępne założenia na temat Indii, Pasolini jest świadomy tego, że konwencja

---

*Resurrection of the Body*, Chicago 2009, s. 21; P. Kletowski, *W kręgu mitów założycielskich – (przed) historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Tom 2. Studia i szkice kulturoznawcze*, red. P. Plichta, Kraków 2011, s. 171-180.

<sup>30</sup> Co ciekawe, zakończenie to stanowi niemal ilustrację fragmentów eseju literackiego *Zapach Indii*, który Pasolini napisał kilka lat wcześniej. Zob. P.P. Pasolini, *The Scent of India*, transl. D.C. Price, London 2012, s. 77.

<sup>31</sup> Zob. P. Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Warszawa 2013, s. 213.

<sup>32</sup> W *Notatkach do filmu o Indiach* istnieje niekiedy napięcie między komentarzem słownym a obrazem. Luca Caminati wskazuje np. na fragment, w którym Pasolini mówi, że w planowanym filmie fabularnym po śmierci maharadży nastąpi przejście z tradycyjnego indyjskiego świata do nowoczesności. Kiedy reżyser wypowiada te słowa, kamera wykonuje dynamiczną jazdę wzdłuż rurociągu, w ten sposób, że kontury obiektu niemal się zacierają. Zdaniem Caminati Pasolini zestawiał komentarz z rozmażanym, zbliżonym do malarstwa abstrakcyjnego obrazem, by zwrócić uwagę na nieprzejrzystość rzeczywistości i podkreślić, że wygłaszane przez niego tezy nie są obiektywnym opisem. Zob. L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il Cinema del Terzo Mondo*, Mediolan 2007, ss. 64, 65-66.



dokumentalna nie zapewnia bezpośredniego dostępu do rzeczywistości. Używając silnie kreatywnych zabiegów filmowych, takich jak montaż skojarzeniowy i komentarz spoza kadru, oraz nakładając na rzeczywistość fikcjonalną historię o maharadży, Pasolini kręci film zupełnie odmienny od pozorujących obiektywizm dokumentów spod znaku *direct cinema*. Włoski twórca podkreśla, że jego spojrzenie na Indie jest subiektywne i akcentuje własne uwikłanie kulturowe, dlatego zastosowaną w *Notatkach do filmu o Indiach* strategię można uznać za praktykę postkolonialną, problematyzującą zagadnienie przedstawiania Innego<sup>33</sup>. Forma sytuujących się między kinem dokumentalnym a kinem fikcjonalnym notatek filmowych umożliwia refleksję epistemologiczną nad (nie)możliwością reprezentacji, dlatego znamieny wydaje się fakt, że Pasolini zamierzał posłużyć się tą odmianą eseju audiowizualnego także w kolejnych pięciu utworach poświęconych kulturom „niedoreprezentowanym” w zachodnim dyskursie. Projekt *Notatki do poematu o Trzecim Świecie* miał składać się z filmów opowiadających o: Indiach, Afryce, krajach arabskich, Ameryce Południowej i gettach w Stanach Zjednoczonych. Tym razem reżyser chciał jednak pójść o krok dalej i uznać formę notatek za jedyny właściwy sposób opowiadania o problemach Trzeciego Świata. Jak pisze Pasolini w szkicu do projektu, „ogromna ilość ideologicznego, praktycznego i politycznego materiału koniecznego do użycia w takim filmie wzbrania nas przed kręceniem formalnego filmu. Będzie on musiał podążać za formułą »filmu o filmie, który powinien zostać zrobiony«”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Postkolonialną interpretację *Notatek* przedstawia chociażby Caminati. Zdaniem badacza w pierwszej scenie filmu Pasolini celowo odwołuje się do obrazów będących źródłem stereotypowej wiedzy zachodniego człowieka o Indiach, by zaakcentować własne uwikłanie w dominujący dyskurs. Ibidem, s. 61.

<sup>34</sup> Zob. szkic reżysera *Notes for a Poem on the Third World*, [w:] P.P. Pasolini, *My Cinema*, eds. G. Chiarcossi, R. Chiesi, Bologna 2012, s. 201. W wywiadzie z Oswaldem Stackiem Pasolini mówił z kolei, że każda z części będzie „w połowie dokumentem, a w połowie rekonesansem dotyczącym lokacji do przyszłego filmu; to będzie opowiedziane niebezpośrednio, jako historia do opowiedzenia”. Zob. *Pasolini on Pasolini, Interviews...*, s. 140.

Ambitny projekt nie powiódł się, jednak Pasolini zdołał zrealizować *Notatki do Orestei afrykańskiej*. Wyreżyserowany dla telewizji RAI<sup>35</sup> film jest oparty na podobnym pomysle, co utwór o Indiach – Pasolini odwiedza kraje afrykańskie (Ugandę, Tanzanię i Ghanę), aby zweryfikować, czy mógłby nakręcić tam współczesną wersję *Orestei* Ajschylosa<sup>36</sup>. Choć reżyser mówi na początku *Notatek do Orestei* o planowanym dziele fabularnym, to jednak wiele wskazuje na to, że w momencie przystępowania do realizacji eseju porzucił już ten pomysł i chciał pozostać wyłącznie przy „notatkowej” formie<sup>37</sup>. Sama idea osadzenia greckiej tragedii we współczesnej Afryce wynika z dostrzeżonej przez twórcę analogii pomiędzy procesami kulturowymi opisanymi przez Ajschylosa a społeczno-politycznymi transformacjami na tym kontynencie. Moment, w którym opanowany przez Furie Orestes ucieka z Argos po zabiciu matki i dostaje się pod opiekę Ateny, ustanawiającej pierwszy w historii sąd złożony z ludzi, symbolizuje w perspektywie Pasoliniego narodziny demokratycznego świata i staje się analogonem sytuacji Afrykańczyków, zyskujących w połowie XX wieku niepodległość i wkraczających na drogę demokracji. Znakiem przejścia od cywilizacji archaicznej do nowoczesnej jest dla reżysera transformacja krwiożerczych Furii w opiekuńcze bóstwa Eumenidy, która miałaby stanowić kulminacyjny moment w hipotetycznej adaptacji.

W *Notatkach do Orestei* reżyser intensyfikuje tendencje obecne we wcześniejszych notatkowych utworach i tworzy film znacznie bardziej heterogeniczny pod względem stylistycznym. Na esej składają się zdjęcia dokumentalne zarejestrowane w Afryce przez Pasoliniego, materiały

---

<sup>35</sup> Tym razem Pasolini nie miał jednak szczęścia, jeżeli chodzi o dystrybucję. Telewizja RAI odmówiła ostatecznie zakupu filmu, co mogło być spowodowane czynnikami politycznymi. *Notatki do Orestei afrykańskiej* były w pierwotnej (podobno aż 95-minutowej) wersji pokazywane w 1970 roku na festiwalu w Cannes, jednak doczekały się jedynie kilku publicznych pokazów za życia reżysera. Zob. R. Chiesi, *Pasolini e la 'Nuova Forma' di appunti per un'Orestiade Africana*, [w:] *Appunti Per Un'Orestiade Africana*, a cura di R. Chiesi, Bolonia 2008, [dodatek do DVD].

<sup>36</sup> Pasolini przedstawił projekt filmu w krótkim szkicu literackim *The White Athena*. Zob. P.P. Pasolini, *My Cinema*, op. cit., s. 143-145.

<sup>37</sup> Twierdzi tak np. producent *Notatek do Orestei afrykańskiej* Gian Vittorio Baldi. Zob. *Interviste video a Gian Vittorio Baldi*, op. cit.

typu *found footage*, sceny na wpół zainscenizowane, hipotetyczne fragmenty przyszłego filmu, a także sceny przedstawiające dyskusję reżysera z afrykańskimi studentami Uniwersytetu w Rzymie. Reżyser nieustannie przechodzi od pomysłu do pomysłu, wypróbować różne idee, szuka najbardziej odpowiednich środków wyrazu. W pewnym momencie seria ujęć archiwalnych zostaje np. przerwana ponad dziesięciominutową sceną występu jazzowego nagrany w studiu w Rzymie, ponieważ Pasolini wpada na pomysł, że tekst *Oresteji* może być w jego adaptacji wyśpiewywany. Jeśli chodzi o muzykę, *Notatki do Oresteji* także są heterogeniczne – różne style muzyczne wskazują tu na odmienne możliwości estetycznego ukształtowania adaptacji, a jednocześnie są nośnikami znaczeń politycznych. Pasolini chce, aby adaptacja tekstu Ajschylosa stała się rewolucyjną opowieścią o wyzwoleniu Afrykańczyków, jednak wypróbować różne klucze stylistyczne służące wyrażeniu tej idei. Pierwszy, reprezentowany przez wykonywaną po rosyjsku pieśń socjalistyczną *Warszawianka 1905*<sup>38</sup>, skłania do osadzenia „afrykańskiej *Oresteji*” w kontekście rewolucji bolszewickiej; drugi, reprezentowany przez jazz, przypomina o znaczeniu czarnoskórych ze Stanów Zjednoczonych w procesach wolnościowych zachodzących w Afryce. Podczas gdy pieśń socjalistyczna kieruje adaptację w stronę kina jawnie politycznego, muzyka jazzowa wnosi do filmu wieloznaczność, a ponadto jest zdecydowanie mocniej osadzona w afrykańskim kontekście. Kompozycje Gato Barbieriego<sup>39</sup> monumentalizują hipotetycznych odtwórców głównych ról w *Oresteji*, ale czasem służą także silniejszemu kreowaniu znaczeń – np. afrykańskie drzewa dopiero wspólnie z niepokojącą i chaotyczną muzyką mogą, zgodnie z zamysłem reżysera, reprezentować mityczne Furie.

Spojrzenie Pasoliniego na Afrykę może wydawać się tendencyjne, jednak reżyser nie próbuje obiektywizować własnej perspektywy. Co znamienne, tłem czołówki w *Notatkach do Oresteji* są dwa leżące obok siebie

<sup>38</sup> *Warszawianka 1905* to polska pieśń socjalistyczna napisana przez Wacława Świącickiego w 1879 roku, która zyskała wielką w popularność w ZSRR w latach trzydziestych XX wieku.

<sup>39</sup> Zapraszając do współpracy Barbieriego, Pasolini chciał uzyskać muzyczny ekwiwalent nieuporządkowanej, „nonkonformistycznej” kompozycji filmu. Zob. *Interviste a Gato Barbieri e Stefano Zenni*, [w:] P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide...*

artefakty kulturowe – książka Ajschylosa<sup>40</sup> oraz mapa Afryki. Grecka tragedia i obcy kontynent pokazany w formie kartograficznej reprezentacji to dla Pasoliniego dwa teksty, których nie można bezpośrednio przedstawić, ale trzeba je odczytać, zinterpretować, pokazać w całym ich dyskursywnym uwikłaniu. Aby to uczynić, reżyser łączy dokument z fikcją, stosuje kreacyjny montaż, w eksperymentalny sposób wiąże obraz z muzyką i nieustannie podważa „przezroczystość” przekazu. Wydaje się, że to sama heterogeniczna i niekonkluzywna forma notatek, a nie werbalizowane przez Pasoliniego, często problematyczne tezy na temat Afryki, czynią z tego eseju audiowizualnego jeden z najbardziej interesujących filmów niefikcyjnych o tematyce postkolonialnej.

Omawiając notatki Pasoliniego, warto wspomnieć jeszcze o *Notatkach do filmu o śmieciarzach* (1970), bardzo mało znanym<sup>41</sup> projekcie, który nigdy nie został sfinalizowany i zachował się jedynie w formie niezmontowanych, pozabawionych ścieżki dźwiękowej materiałów roboczych<sup>42</sup>. Wyprodukowany dla komunistycznego studia Unitelefilm obraz miał przedstawiać rozpoczęty 24 kwietnia 1970 roku strajk pracowników firm wywozujących śmieci, którzy zaprotestowali przeciw skandalicznym warunkom pracy. Osiemdziesięciminutowy materiał przedstawia w formie reportażowej wystąpienia przedstawicieli związków zawodowych, wywiady z robotnikami oraz pracę osób zbierających śmieci. Jako że nie są znane prawie żadne wypowiedzi Pasoliniego na temat tego projektu, można jedynie spekulować

<sup>40</sup> Co istotne, jest to egzemplarz wydania, w którym tłumaczem był sam Pasolini, bardzo śmiało poczynający sobie z oryginałem i współczesniający tekst. Na temat przekładu Ajschylosa, dokonanego przez Pasoliniego na początku lat sześćdziesiątych, zob. E. Bał, *Cielesność w dramacie. Teatr Pier Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Kraków 2007, s. 62, 64.

<sup>41</sup> *Notatki do filmu o śmieciarzach* były dotychczas przedmiotem tylko jednego, włoskojęzycznego tekstu filmoznawczego – zob. R. Chiesi, *Gl ultimi uomini „Appunti per un romanzo sull'immondezza” (1970), il film incompiuto di Pasolini*, „Cineforum 549” 2015, nr 9, s. 49-52. Projektowi poświęcony został także film dokumentalny *Come si fa a non amare Pier Paolo Pasolini – Appunti per un film sull'immondezza* (2005) Mimma Caloprestiego.

<sup>42</sup> Materiały z filmu zostały odnalezione w 2005 roku. Więcej na ten temat zob. R. Chiesi, op. cit.

na temat planowanego kształtu utworu. Materiały robocze nie pozwalają w pełni wykluczyć, że obraz ten miał być filmem o przygotowaniach do dzieła fikcjonalnego<sup>43</sup>, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, iż pojęcie „notatki” w tytule dokumentu miało odsyłać nie tyle do podgatunku „filmów o filmie”, ile do formy brulionu charakterystycznej dla wszelkich esejów audiowizualnych.

## CECHY CHARAKTERYSTYCZNE NOTATEK PASOLINIEGO

Podstawowe cechy, które łączą poetykę notatek filmowych Pasoliniego (a po części też pokrewnych utworów Felliniego i Tarkowskiego) z literacką formą brulionu to: a) heterogeniczność; b) wariantywność c) niekonkluzywność; d) dialogiczność; e) upodmiotowienie przekazu. Warto zastanowić się nad tym, jak cechy te realizują się w medium filmowym i wskazać właściwości charakterystyczne wyłącznie dla przekazów audiowizualnych.

Heterogeniczność notatek literackich i notatek filmowych jest efektem łączenia różnych stylistyk oraz konfrontowania fikcji z dokumentem, które stanowią o specyfice tej formy wyrazu. Jeżeli chodzi o literaturę, konfrontacja ta może przykładowo dokonywać się w utworach niefikcjonalnych, w których refleksjom artystyczno-warsztatowym towarzyszą fragmenty pisanych przez autorów dzieł, bądź też w powieściach autotematycznych, zestawiających partie fikcjonalne z fragmentami stylizowanymi na dziennik poświęcony procesowi pisania. Badacze uznają, że tego rodzaju zabiegi były odpowiedzią na kryzys fikcjonalnej literatury, dekonstruowały fabułę i pozwalały na dialog różnych konwencji<sup>44</sup>. W pewnym stopniu analogiczną praktykę można odnaleźć również w notatkach filmowych zderzających pomysły fabularne nie tyle z samą rzeczywistością, ile z konwencjami kina dokumentalnego, pozwalającymi spojrzeć na projektowane dzieła z innych perspektyw. Efektem jest często podważenie schematów fabularnych – przykładowo w notatkach o Indiach i Afryce pomysły Pasoliniego na filmy fikcjonalne ujawniają swoje słabości w zetknięciu z realiami życia ukazanymi w dokumentalno-eseistycznej formie. Różnorodne mate-

<sup>43</sup> Pasolini mógł np. zadawać pracownikom pytania związane z przyszłym projektem fabularnym, jednak nie sposób to zweryfikować, dopóki nie zostanie odnaleziona ścieżka dźwiękowa do filmu.

<sup>44</sup> Zob. B. Bakula, op. cit., ss. 59-62, 98.

riały dokumentalne, takie jak wywiady środowiskowe i ujęcia typu *found footage*, sprawiają przy tym, że tematy planowanych filmów zostają wzbogacone o szeroki kontekst społeczno-polityczny, który z uwagi na wielość wątków dygresyjnych nie mógłby zostać w takim zakresie uwzględniony w dziełach fabularnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że Pasolini nie postuluje w notatkach całkowitego odrzucenia fikcjonalności – zdaniem reżysera sens rzeczywistości można nadać jedynie, projektując na nią opowieść, fikcję, mit. Historie o Chrystusie, maharadży i Orestesie nawet jeśli okazują się nie do końca adekwatnym narzędziem opisu, to jednak pozwalają zobaczyć przedstawiane miejsca oraz ludzi w nowym świetle. Dopiero wzajemne przeglądanie się fikcji i dokumentu prowadzi w notatkach do interesujących wniosków poznawczych.

Autorefleksyjność notatek realizowana jest także na poziomie czysto formalnym, ponieważ jako „bruliony pomysłów twórczych” filmy te zderzają rozmaite techniki i konwencje, które tracą tu swoją „przezroczystość”. O ile *Wizja lokalna w Palestynie* jest jeszcze względnie jednorodna stylistycznie, o tyle *Notatki do Orestei afrykańskiej* są złożone z bardzo heterogenicznych materiałów audiowizualnych. Hipotetyczna *Oresteja afrykańska* zostaje przedstawiona jako opowieść quasi-dokumentalna (materiały *found footage*), jako kino społeczno-polityczne (ujęcia afrykańskich wiosek, którym towarzyszy pieśń socjalistyczna), jako film na wpół awangardowy (drzewa „grające” rolę Furii przy akompaniamencie muzyki Barberiego) czy nawet jako kino muzyczne (występ jazzowy). Dzięki formule notatek Pasolini nie musi decydować się na jedno rozwiązanie, ale może pokazywać wielość możliwości rozwoju dzieł fabularnych. Zestawiając różne style, Pasolini z jednej strony wskazuje na różnorodność dyskursów związanych z podejmowanym tematem, a z drugiej autorefleksyjnie zwraca uwagę na kreacyjną rolę konwencji i technik filmowych – także we fragmentach niefikcjonalnych. Tym samym w notatkach refleksji poddany zostaje nie tylko model kina fikcjonalnego, ale też dokumentalnego.

Wariantowość w notatkach literackich występuje wtedy, kiedy autor przedstawia dany fragment tworzonego dzieła w różnych formach stylistycznych lub w różnych wariantach fabularnych, zastanawiając się nad wyborem najlepszej wersji. Przykładem może być dziennik *Z dnia na dzień* Jerzego Andrzejewskiego, w którym pisarz ukazuje dwie różne „możliwości





Il. 2. Jeden z potencjalnych Agamemnonów. Kadr z filmu Notatki do Oresteji afrykańskiej

rozwińnięcia dalszego ciągu<sup>45</sup> pisanej przez siebie powieści i uzasadnia swoją ostateczną decyzję<sup>46</sup>. Forma powieści skłania pisarza do wyboru jednego, niekoniecznie najlepszego rozwiązania fabularnego, ale notatki pozwalają na zawarcie wielu różnych wersji tekstu, a jednocześnie na przedstawienie wahań autora<sup>47</sup>. W notatkach filmowych Pasoliniego wariantowość nie

<sup>45</sup> J. Andrzejewski, *Z dnia na dzień...*, s. 295.

<sup>46</sup> „Z tych dwóch możliwych (rzeczywiście trzeciej nie ma?) do wykorzystania w poniedziałek zanotowanych wersji zdecydowałem się ostatecznie na drugą, lecz o tym wyborze wcale nie racje zdecydowały, po prostu po przemyśleniu obu rozwiązań doszedłem do przekonania, iż przedłużając aż do rana sen Sokrata, tylko na moment rozbudzonego w czas burzy i ulewy, uniknę OPISU jego przeżyć, zyskam natomiast (chyba zbyt często tego słowa używam?) solidniejsze uprawdopodobnienie zapalenia płuc”. Ibidem, s. 298.

<sup>47</sup> Można mówić o stosowanej przez autorów swoistej retoryce niepewności, polegającej na eksponowaniu własnej niewiedzy co do tego, jak najlepiej napisać powieść.

dotyczy poziomu fabularnego, ale stylistyki (patrz wyżej) oraz wyboru określonych elementów rzeczywistości prefilmowej – „aktorów” i lokacji. W *Notatkach do filmu o Indiach* i *Notatkach do Oresteji afrykańskiej* reżyser zestawia ze sobą za pomocą montażu obrazy różnych ludzi, którzy mogliby wcielić się w dane postaci w planowanych przez niego filmach, przy czym pokazywani na ekranie osobnicy niekiedy znacznie różnią się od siebie – zgodnie z propozycją twórcy, Agamemnon mógłby być np. ubranym w białą szatę, dostojnym Afrykańczykiem (zob. il. 2), zmęczonym starcem siedzącym na polu, a także Masajem noszącym swój tradycyjny strój. Można sobie wyobrazić, że adaptacja *Oresteji* z każdym z tych „aktorów” byłaby zupełnie inna, a tego rodzaju wariantywność otwiera nowe tropy interpretacyjne dotyczące hipotetycznego filmu<sup>48</sup>. Co istotne, Pasolini nie decyduje nigdy, który „aktor” bądź która lokacja jest najlepsza, ale zawsze wypowiada się w trybie pytającym albo przypuszczającym.

Brak ostatecznych rozstrzygnięć jest przejawem kolejnej cechy notatek – niekonkluzywności. Jak wskazują literaturoznawcy, brulionowa forma, pozbawiona jednorodnej struktury i wyraźnego zamknięcia, miała w literaturze oddawać nie tylko niewiedzę autora, ale też bezkształtność, prowizoryczność i tymczasowość rzeczywistości, która nie daje się zamknąć w konwencjach epickich<sup>49</sup>. W brulionie literackim forma notatek autotematycznych – które mogą w każdej chwili zostać „porzucone” na rzecz innej formy wyrazu, np. dziennika intymnego – kształtowana jest w inny sposób niż w filmie. Notatki audiowizualne Pasoliniego, w całości poświęcone pracy nad filmami, są oddzielnymi utworami, w związku z czym posiadają strukturalnie wyodrębnione zakończenia, które siłą rzeczy mogą być odczytywane przez odbiorcę jako swego rodzaju podsumowanie. W przypadku dwóch ostatnich filmów nie można jednak mówić o mocnych, definitywnych wnioskach – koncepcje dzieł fabularnych Pasoliniego zostają w toku esejów silnie podważone, a pierwotne idee reżysera mogą zaistnieć wyłącznie w formie fragmentu, wieloznacznych metafor, pytań i sugestii.

Odrzucenie apodyktycznego, autorskiego dyskursu, bezpośrednie ustosunkowywanie się pisarzy do innych punktów widzenia na zagadnienia

<sup>48</sup> W *Notatkach do filmu o Indiach* na podobnej zasadzie są też zestawiane ujęcia pałaców, w których mogliby mieszkać filmowy maharadża.

<sup>49</sup> T. Burek, op. cit., s. 35.



poruszane w tworzonej powieści bądź opowiadaniu oraz dyskusje z odbiorcami to cechy czyniące z notatek literackich formę silnie dialogiczną<sup>50</sup>. W notatkach filmowych najbardziej oczywistym środkiem kreowania efektu dialogiczności jest pozakadrowy komentarz reżysera, który niekiedy zwraca się do widza w drugiej osobie i kieruje pytania w stronę odbiorcy. Aby uczynić swoje filmy dialogicznymi, Pasolini wykorzystuje jednak także całe spectrum form kina dokumentalnego – do utworów włączane są sondy uliczne oraz rozmowy z ludźmi reprezentującymi różne punkty widzenia. W notatkach włoskiego reżysera wyjściowa idea zawsze staje się przedmiotem dyskusji. W *Wizji lokalnej w Palestynie* stałym rozmówcą filmowca jest ksiądz Andrea Carraro, który patrzy na Izrael z religijnej (a nie tak jak Pasolini z estetycznej) perspektywy, z kolei w *Notatkach do filmu o Indiach* koncepcja przyszłego dzieła fabularnego omawiana jest m.in. z indyjskimi pisarzami i scenarzystami. Najbardziej interesujące pod tym względem są jednak *Notatki do Orestei*, w których dwukrotnie „akcja” jest przerywana, a fragmenty nagrane przez Pasoliniego w Afryce stają się przedmiotem dyskusji afrykańskich studentów Uniwersytetu w Rzymie. Znamienne jest wprowadzenie tych scen – rozmowa rozpoczyna się od obrazu białego ekranu, na którym studenci oglądali materiały z Afryki (zob. il. 3). Fragmenty afrykańskie, stanowiące główną część *Notatek*, nabierają przez to charakteru „filmu w filmie”, a dyskusje pełnią wobec nich rolę metakomentarza. Co istotne, kamera skupia się przede wszystkim na studentach, którzy nie zgadzają się z twórcą i kwestionują jego pomysły<sup>51</sup>. Filmoznawcy oskarżali niekiedy Pasoliniego o powierzchowność spostrzeżeń<sup>52</sup>, jednak trzeba pamiętać, że kontrowersyjne wypowiedzi reżysera są jedynie elementem

<sup>50</sup> Dialogiczność w literaturze była szczególnie wyraźna, kiedy pisarz publikował fragmenty dziennika literackiego w prasie (tak jak np. Jerzy Andrzejewski) i mógł bezpośrednio reagować na opinie dotyczące tworzonych przez niego, nieskończonych jeszcze dzieł literackich. Andrzejewski w *Z dnia na dzień* podejmuje przykładowo polemikę z czytelnikami, którym nie spodobał się rozwój wątku fabularnego w pisanej przez niego powieści. Zob. J. Andrzejewski, op. cit., s. 37-38.

<sup>51</sup> Zwraca na to uwagę komparatysta Massimo Fusillo w *Intervista a Massimo Fusillo (docente di Letterature Compare)*. Zob. P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade Africana* [DVD], Cineteca di Bologna 2009.

<sup>52</sup> Zob. P. Lopate, *In Search of the Centaur*, [w:] *Essays on the Essays...*, s. 123.

polifonicznej struktury, w ramach której zostają w części zakwestionowane. Co znamienne, ostatecznie artysta nie zdecydował się na nakręcenie utworu fabularnego o Indiach ani nie zrealizował adaptacji *Oresteji* – pozostawił projekty w takiej właśnie, niekonkluzywnej i otwartej formie.



Il. 3. Film w filmie. Kadr z Notatek do Oresteji afrykańskiej

Kolejną cechą łączącą notatki filmowe z analogicznymi formami literackimi jest upodmiotowienie przekazu, które w obydwu mediach staje się jednak przedmiotem krytycznej autorefleksji. Notatki literackie z jednej strony stawiały w centrum figurę autora, ale z drugiej dekonstruowały obraz stałego, silnego podmiotu literackiego i opowiadały często o uwięzieniu twórcy w języku i konwencjach literackich<sup>53</sup>. Pisarze dawali często wyraz niemożności zapanowania nad językiem i akcentowali, że figura autora w tekście jest konstrukcją językowo-retoryczną, a nie bezpośrednią

---

<sup>53</sup> Zob. cytat: „Wypowiadam się. Więc jestem? Być może. Lecz też i nic nie wiem, co poza moim językowym ograniczeniem chciałaby wypowiedzieć cała reszta mej osobowości, właśnie ta, której wyrazić i nazwać nie potrafię”. J. Andrzejewski, op. cit., s. 404.

reprezentacją. Jeśli chodzi o film, podejście do autorstwa jest inne, przede wszystkim z powodu medialnej i semiotycznej odmienności przekazów audiowizualnych. Jednak omawiając notatki, trzeba pamiętać też o kontekście produkcyjnym, instytucjonalnym i historyczno-filmowym. Notatki filmowe powstały w nieprzypadkowym okresie – od początku lat sześćdziesiątych wybrani reżyserzy byli coraz częściej postrzegani jako autorzy filmowi i coraz bardziej rozpoznawalni wśród szerszej publiczności. Nobilitacja artystyczna filmowców oraz zainteresowanie odbiorców (a co za tym idzie także producentów) ich sposobem pracy to czynniki, które nie pozostawały bez wpływu na genezę tej formy filmowej. Aspirujący do miana autorów filmowych reżyserzy mieli ponadto w przypadku notatek wyjątkowo dogodną sytuację, ponieważ ze względu na niewielką skalę tych produkcji dysponowali dużą swobodą twórczą i mogli wykonywać wiele czynności twórczych samodzielnie.

Podczas gdy w *Wizji lokalnej* Pasolini był jako reżyser jedynie autorem komentarza pozakadrowego i odpowiadał za interakcję słowa i muzyki z obrazem, w *Notatkach do filmu o Indiach* i *Notatkach do Orestei afrykańskiej* sprawował pieczę nad wszystkimi elementami organizacji przekazu. Producent drugiego utworu wspomina, że włoski reżyser dobierał materiał wedle własnego uznania i ściśle współpracował z montażystką Cleofe Conversi<sup>54</sup>. Jak mówi Baldi, „to była możliwość, która zasadniczo nigdy nie była osiągalna dla reżyserów w tamtym czasie – miał szansę, żeby przerabiać, zastanawiać się, czekać, przemodelowywać, niszczyć i ponownie tworzyć”<sup>55</sup>. Nie bez znaczenia jest też fakt, że Pasolini używał lekkiej, mobilnej kamery Arriflex 16 mm, którą można było filmować z ręki, co dało twórcy znaczną swobodę w zakresie operowania technologią i umożliwiło spontaniczność rejestracji. Informacje te pokazują, jak istotne przy realizowaniu notatek były możliwości techniczne oraz sprzyjające warunki produkcyjne, jakich twórca z pewnością nie miałby, kręcąc filmy kinowe.

Aby nadać notatkom osobistego charakteru, włoski twórca musiał przezwyciężyć naturalne ograniczenia medium i wykreować ślady autorskie za pomocą technik audiowizualnych. Najbardziej oczywistą autorską sygnaturą jest ekranowa obecność Pasoliniego, który na początku filmów zapowiada

<sup>54</sup> *Interviste video a Gian Vittorio Baldi*, [w:] P.P. Pasolini, op. cit.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

swoje utwory, patrząc niekiedy prosto w kamerę, co konotuje walor autentyczności. Z wyjątkiem *Wizji lokalnej* włoski twórca nie pojawia się jednak w notatkach na długo, co wydaje się zrozumiałe, jeśli przyjąć, że chce on wystąpić przede wszystkim w roli podmiotu, a nie przedmiotu obserwacji. Najważniejszym elementem subiektywizującym w notatkach jest montaż oraz pierwszoosobowy komentarz, który nadaje filmom osobistego charakteru i sprawia, że widz patrzy na obraz przez pryzmat słów reżysera. Słowa Pasoliniego dobiegają z innej, pozakadrowej przestrzeni, co sytuuje twórcę ponad światem przedstawionym. Odwołując się do koncepcji znaku Charlesa Peirce'a, można powiedzieć, że komentarz reżysera, umieszczający dokumentalne ujęcia w kontekście projektowanych fabuł, odgrywa w notatkach rolę interpretanta, przy czym sugeruje on odbiorcy znaczenia często bardzo odległe od tego, co faktycznie zostaje pokazane.

Wymownym przykładem są zamieszczone w *Notatkach do Oresteii* materiały archiwalne pokazujące egzekucję przeprowadzoną podczas wojny białafrańskiej w Nigerii, które zdaniem Pasoliniego mogłyby przedstawiać śmierć Agamemnona – surowe, autentyczne zdjęcia wbrew intencjom twórcy nie wpisują się w ramy mitycznej opowieści. Jak pisze Tomasz Szerszeń, „słowo rozjeżdża się tu z obrazem, tworząc dystans, efekt obcości”<sup>56</sup>. Paradoksalnie, silnie zindywidualizowane notatki filmowe wskazują więc na ograniczone możliwości autora filmowego, który tworzy przekaz z obrazów, bowiem te wymykają się twórcy spod kontroli, są wieloznaczne i ambiwalentne. Niemożliwe jest również stworzenie filmowego autoportretu artystycznego, czego sam Pasolini wydaje się świadomy. Najlepszą metaforą figury autora w notatkach jest ujęcie z początku *Notatek do Oresteii*, w którym reżyser filmuje swoje odbicie w witrynie afrykańskiego sklepu, mówiąc: „Przyszedłem tu filmować – ale co filmować? Nie dokument ani film. Przyszedłem tu filmować notatki do filmu” (zob. il. 4). Ten symboliczny obraz nie tylko zapowiada, że wizja Afryki będzie subiektywna, lecz także wskazuje na problematyczny status autora filmowego, który może zaistnieć w przekazie audiowizualnym wyłącznie jako ślad, niewyraźne odbicie na przedstawianej rzeczywistości.

<sup>56</sup> T. Szerszeń, *Szyby Afryki*, op. cit., s. 7.



Il. 4. Palimpsestowy obraz. Kadr z Notatek do Orestei afrykańskiej

Powyższe cechy mogą świadczyć o pewnych literacko-filmowych analogiach, jednak niektóre właściwości poetyki notatek filmowych wiążą się wyłącznie ze specyfiką medium audiowizualnego. Najważniejszą z nich jest szczególne przedstawienie przestrzeni, które można nazwać palimpsestowym. Wspomniane ujęcie pokazujące Pasoliniego przeglądającego się w szybie wydaje się w tym kontekście symboliczne. Wnętrze sklepu widoczne zza witryny, tafla szyby oraz odbijające się w niej obiekty zewnętrzne zlewają się ze sobą na ekranie i tworzą jedną heterogeniczną całość. Widz może zidentyfikować tylko poszczególne kształty – sylwetkę Pasoliniego z kamerą, niektóre ze sprzedawanych w sklepie produktów, nowoczesne samochody stojące na ulicy czy rozłożyste afrykańskie drzewo. Kadr ten skupia w sobie wszelkie sprzeczności filmowych notatek: łączy rzeczywistość z jej wizualną reprezentacją, naturę<sup>57</sup> z kulturą, obiektywizm dokumentalnych zdjęć z figurą autora. Oczywiście palimpsestowy<sup>58</sup> obraz może pojawiać się w ramach rozmaitych gatunków i konwencji filmowych, jednak forma notatek szczególnie uprzywilejowuje tego rodzaju konstrukcję – filmowana w trybie dokumentalnym, realna czasoprzestrzeń staje

<sup>57</sup> Jak się później okaże, drzewa w adaptacji *Orestei* mają „występować” w roli Furii, symbolizujących prehistoryczną Afrykę.

<sup>58</sup> Na palimpsestowy charakter ujęcia z Pasolinim zwraca uwagę też Tomasz Szerszeń. Zob. T. Szerszeń, op. cit., s. 1.

się bowiem w notatkach potencjalnym miejscem akcji przyszłych dzieł fikcjonalnych. Wskutek tego obrazy mają podwójną referencję, ponieważ odsyłają zarówno do realnych obiektów, jak i do wyobrażonych obiektów z planowanych filmów. Podstawowym zabiegiem kompozycyjnym staje się *interferencja* – nakładanie się różnych poziomów czasoprzestrzennych i ontycznych – osiągnięta głównie dzięki szczególnemu powiązaniu obrazu z komentarzem słownym i muzyką oraz montażowi.

Posługując się tym zabiegiem, twórca notatek podejmuje refleksję natury semiotycznej na temat tych właściwości medium filmowego, które nie mają ekwiwalentów na gruncie literatury. Przekaz audiowizualny (przynajmniej w okresie sprzed rewolucji cyfrowej) konstituowany jest poprzez mechaniczną reprodukcję rzeczywistości znajdującej się przed kamerą<sup>59</sup>, co stwarza przed filmowcami problemy zupełnie innego rodzaju niż te, z jakimi mierzą się pisarze tworzący za pomocą słowa. Można uznać, że notatki filmowe są świadectwem zmagania reżysera, który próbuje nadbudowywać znaczenia nad obrazami rzeczywistości fizycznej. Należy też dodać, że refleksja nad reprezentacją wykracza poza autotematyczne rozważania i jest osadzona w szerszym kontekście społeczno-kulturowym – za pomocą samoświadomej, brulionowej formy Pasolini kreuje strategię opowiadania o kulturach zmarginalizowanych w zachodnim dyskursie.

W ramach podsumowania można stwierdzić, że forma notatek nie została sztucznie przeszczepiona z literatury do filmu, ale była wypracowywana stopniowo, a na powstanie i rozwój tej odmiany eseju audiowizualnego miały wpływ takie czynniki, jak: popularność teorii kina autorskiego, technologia, dostępne kanały dystrybucji (telewizja<sup>60</sup>), a także indywidualny wkład filmowców – przede wszystkim Piera Paola Pasoliniego. Ponieważ włoski twórca był także autorem powieści, opowiadań i esejów, można założyć, że

<sup>59</sup> Zob. M. Hopfinger, *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*, [w:] idem, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 77.

<sup>60</sup> *Notatki do filmu o Indiach* i *Notatki do Orestei afrykańskiej* Pasoliniego oraz *Czas podróży* Tarkowskiego zostały zrealizowane dla telewizji RAI, a *Notatnik reżysera Felliniego* dla telewizji NBC. *Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”* Godarda były natomiast produkcją wideo zrealizowaną przez twórcę, by pozyskać fundusze na dzieło fabularne.

literatura znacząco wpłynęła na jego myślenie o filmie i autorstwie filmowym. Bezpośrednią inspiracją była jednak forma audiowizualna – reżyser dostrzegł potencjał tkwiący w *Wizji lokalnej w Palestynie*, która w zamysśle miała być utworem czysto użytkowym, i świadomie rozwijał formułę stworzoną w tym filmie. *Notatki do filmu o Indiach* nie były już jedynie relacją reżysera z etapu preprodukcji, ale dziełem podejmującym refleksję nad tym, czy fikcyjalny, fabularny utwór w ogóle może powstać. W przypadku *Notatek do filmu o Orestei* metatekstualność stała się samoistną, autonomiczną strategią opowiadania o rzeczywistości – reżyser prawdopodobnie nie miał zamiaru kręcić filmu fabularnego i uznał, że *Oresteję afrykańską* najlepiej zrealizować właśnie w formie notatek. Warto dodać, że pod koniec życia reżyser Pasolini często stosował poetykę fragmentu nie tylko w filmie, ale też w tekstach literackich (np. w niedokończonej powieści *Petrolio*).

Ogólne cechy analizowanych utworów Pasoliniego są charakterystyczne dla całego gatunku eseju filmowego, jednak warto uznać notatki za odrębną odmianę tej formy filmowej, ponieważ tworzą one unikatową grupę utworów poświęconych samemu procesowi pracy nad filmem<sup>61</sup>. Ich cechą dystyngtywną jest metatekstualność sprawiająca, że filmy te zawsze są odczytywane w relacji do innych, jeszcze nieistniejących, wirtualnych, czysto potencjalnych dzieł. Z uwagi na metatekstualny charakter, obrazy w notatkach mają podwójną referencję, a ich znaczenia jawnie wykraczają poza poziom denotacji, co uruchamia refleksyjny, krytyczny typ „lektury”. Niefikcyjalny tryb opowiadania umożliwia inkluzję luźnych, nieukładających się w fabułę

<sup>61</sup> Tematyczne i stylistyczne podobieństwa w *Wizji lokalnej w Palestynie*, *Notatkach do filmu o Indiach* i *Notatkach do Orestei afrykańskiej*, a także w *Notatniku* reżysera Felliniego i *Czasie podróży* Tarkowskiego przemawiają za tym, by ujmować te dzieła wspólnie i traktować jako odmianę eseju filmowego. Badacze nazywają niekiedy wszystkie filmy niefikcyjne Pasoliniego mianem „notatek”, a Maurizio Tisei uznaje za filmy „notatkowe” też takie utwory, jak: *Fata Morgana* (1969) Wenera Herzoga i *Dziennik intymny* (1993) Nanniego Moettiego. Zob. M. Tisei, *Il „cinema per appunti” di Pier Paolo Pasolini* [nieopublikowana praca dyplomowa], Uniwersytet Rzymski „La Sapienza”, Rzym 1994-1995, s. 206-216. Wydaje się jednak, że taka nomenklatura jest mało funkcjonalna, ponieważ pojęcie to staje się wówczas synonimem eseistyki filmowej. Dlatego uważam, że warto ograniczyć nazwę „notatek” do filmów poświęconych przygotowaniom do realizacji innych filmów.



fragmentów dokumentalnych, a formuła „filmu o filmie”, otwarcie podkreślająca pośrednictwo medium filmowego, pozwala na odejście od naiwnego, pozorującego obiektywizm realizmu. Notatki są dzięki temu nie tylko filmami o tworzeniu filmów, wskazującymi na wielość możliwych stylistycznych wariantów i ścieżek rozwoju potencjalnych dzieł fikcyjnych, ale też utworami postulującymi refleksyjny sposób przedstawiania rzeczywistości.

Forma notatek filmowych oraz refleksje w nich podejmowane pozwalają mówić o wyraźnych analogiach z autotematycznymi notatkami literackimi. Podobnie jak literaci, filmowcy opowiadają o redukcjonizmie zamkniętych struktur fabularnych oraz o ograniczeniach twórczości opartej wyłącznie na fikcji, a także problematyzują zagadnienie autorstwa. Odmienność medialna notatek literackich i notatek filmowych jest jednak przyczyną zasadniczych różnic. Podczas gdy autorzy notatek literackich stylizowali je często na spontaniczne zapiski i posługiwali się konwencjami charakterystycznymi dla intymistyki, Pasolini robi użytek z konwencji kina dokumentalnego, co sprawia, że notatki filmowe są znacznie mniej subiektywne niż notatki literackie. Dokumentalne formy wyrazu wzbogacają jednak audiowizualny dyskurs autotematyczny na inne sposoby – przykładowo formuła reportażu, w ramach której inne podmioty zyskują „prawo głosu”, w istotny sposób kształtuje polifoniczną strukturę tych utworów. Kolejne różnice wynikają z odmiennego statusu twórcy w literaturze i filmie – niezależnie od stopnia swobody artystycznej, reżyser notatek filmowych pozostaje jedynie organizatorem i interpretatorem audiowizualnego materiału. Zarówno realizatorzy notatek filmowych, jak i twórcy analogicznych form literackich przedstawiają swoje zmagania z materią przekazu, jednak w obydwu wypadkach mają one odmienny charakter. Podczas gdy pisarze opowiadają o niemożności wyrażenia siebie poprzez język, konwencje i gatunki literackie, Pasolini m.in. pokazuje, jak trudno jest sfunkcjonalizować obrazy realnej rzeczywistości na rzecz filmu.

Można zastanawiać się, dlaczego notatki filmowe przestały powstawać w połowie lat osiemdziesiątych, pomimo że technologia wideo, a następnie media cyfrowe, znacznie ułatwiłyby realizację oraz dystrybucję utworów tego typu. Wydaje się, że przyczyną był zmierzch modernistycznego modelu kina autorskiego oraz odmienny kierunek rozwoju postmodernistycznej esestyki. Choć notatki przynależą do innej epoki historyczno-filmowej, w dalszym ciągu wydają się interesującym materiałem badawczym. Po pierwsze,



dlatego że dają wgląd nie tyle w pracę organizacyjną, co w proces artystyczny. Notatki Pasoliniego, Felliniego, Tarkowskiego charakteryzują się – choć w różnym natężeniu – podobnym zestawem cech: otwartością formalną, heterogenicznością, dialogicznością i subiektywizmem<sup>62</sup>. Jednocześnie jednak w utworach każdego z tych twórców ujawnia się inny rodzaj relacji między rzeczywistością fizykalną a obrazem filmowym. Przykładowo Pasolini akcentuje napięcia między obydwoma sferami, natomiast Fellini znosi różnicę i w konwencji bliskiej mockumentowi przedstawia rzeczywistość jako spektakl. Porównanie „notatkowych” utworów mogłoby przynieść rozpoznanie na temat odmiennego semiotycznego podejścia tych reżyserów do sztuki filmowej. Po drugie, rozważania Pasoliniego nad kategorią miejsca oraz nad rolą ciała ludzkiego w filmie wydają się inspirujące nawet w epoce kina cyfrowego – włoski reżyser zwraca bowiem uwagę na gęstą sieć znaczeń, w jakie uwikłane są elementy prefilmowe<sup>63</sup>. Po trzecie wreszcie, dzieła włoskiego reżysera są interesujące z perspektywy komparatystycznej. Choć bowiem w notatkach literackich i w notatkach filmowych można odnaleźć analogiczne zagadnienia, tendencje i zabiegi, to jednak konteksty medialne w istotny sposób zmieniają ich formę oraz konfigurację. Podczas gdy z perspektywy semiotycznej w notatkach literackich najistotniejsze wydaje się napięcie między znaczącym a znaczoną, reprezentantem a interpretantem, w notatkach filmowych kluczowa jest relacja pomiędzy reprezentantem i interpretantem a sferą przedmiotową, która wnosi do przekazów audio-wizualnych własne znaczenia, ma palimpsestowy charakter i nie daje się „podporządkować” koncepcji twórcy.

<sup>62</sup> Eseistyczne *Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”* to obraz nieco odmienny, ponieważ Godard nie opowiada o poszukiwaniach lokacji czy aktorów. Pokazując próby z aktorką oraz dyskusje na temat muzyki, która zostanie wykorzystana w *Zdrowaś Mario* (1985), reżyser również tematyzuje proces nadawania znaczeń w filmie.

<sup>63</sup> Pasolini, który stworzył własną koncepcję semiotyczną, uważał, że ludzkie działania same w sobie tworzą „język”, a kino jest środkiem zapisu owego „języka rzeczywistości”. P.P. Pasolini, *Język pisany rzeczywistości*, tłum. M. Salwa [w:] idem, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, Kronos, Warszawa 2012, s. 97-135. Daleka od akademickich rygorów teoria reżysera była przez długi czas oskarżana o nienaukowość, jednak po latach doczekała się reinterpretacji ze strony filmoznawców, którzy dostrzegli w niej wiele prekursorskich i inspirujących myśli.

## Bibliografia

- Jerzy Andrzejewski, *Miazga*, Ossolineum, Wrocław 2002.
- Jerzy Andrzejewski, *Z dnia na dzień 1976-1979*, tom 2, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Bogusław Bakuła, *Oblicza autotematyzmu*, WiS, Poznań 1991.
- Ewa Bał, *Cielesność w dramacie. Teatr Pier Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Anna Bersotti, *Il mito greco e la tragedia in Pier Paolo Pasolini: Appunti per un'Orestiade Africana* [niepublikowana praca dyplomowa], Università Ca' Foscari, Wenecja 2014.
- Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Wenecja 2008.
- Wojciech Browarny, *Opowieści niedyskretne: formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2002.
- Tomasz Burek, *Zamiast powieści*, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il Cinema del Terzo Mondo*, Bruno Mondadori, Mediolan 2007.
- Roberto Chiesi, *Gl ultimi uomini „Appunti per un romanzo sull'immondezza” (1970), il film incompiuto di Pasolini*, „Cineforum 549” 2015, nr 9.
- Roberto Chiesi, *Pasolini e la 'Nuova Forma' di appunti per un'Orestiade Africana*, [w:] *Appunti Per Un'Orestiade Africana*, a cura di R. Chiesi, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, [książka dołączona do DVD].
- Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, New York 2001.
- Roman Costa, *L'India di Pasolini*, „Vie Nuove”, 25.01.1968, [przedruk w:] P.P. Pasolini, *Le Regole Di Un'Illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Associazione „Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma 1991.
- Marianna De Palma, *Pasolini. Il Documentario di poesia*, Falsopiano, Aleksandria 2009.
- Gilles Deleuze, *Kino. Obraz-ruch. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Essays on the Essay Film*, eds. N.M. Alter, T. Corrigan, Columbia University Press, New York 2017.
- Maryla Hopfinger, *Adaptacja jako przejaw relacji między literaturą a filmem. Intersemiotyczne podstawy adaptacji*, [w:] idem, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Piotr Kletowski, *Między dokumentalnym ujęciem a kreacją. Doku filmy Pier Paola Pasoliniego*, „Kultura Popularna” 2013, nr 1(35).
- Piotr Kletowski, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Sedno, Warszawa 2013.
- Piotr Kletowski, *W kręgu mitów założycielskich – (przed)historyczne kino Piera Paola Pasoliniego*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Tom 2. Studia i szkice kulturoznawcze*, red. P. Plichta, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.

- Tomasz Kozuchowski, *Making-of. (Nie)zwykły dodatek*, „Ekran” 2019, nr 3-4.
- Erazm Kuźma, *Między konstrukcją a destrukcją: szkice z teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Naukowe UŚ, Szczecin 1994.
- Wilhelm Mach, *Góry nad Czarnym Morzem*, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Armando Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Tomasz Mann, *Jak powstał doktor Faustus. Powieść o powieści*, tłum. M. Kurecka, Czytelnik, Warszawa 1962.
- Marshall McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, WNT, Warszawa 2004.
- David Montero, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Berno 2012.
- Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.
- Pier Paolo Pasolini, *Appunti per Un'Orestiade Africana*, a cura di A. Costa, Quaderni del Centro Culturale, Copparo 1983.
- Pier Paolo Pasolini, *Notes for a Poem on the Third World*, [w:] idem, *My Cinema*, eds. G. Chiarocci, R. Chiesi, Fondazione Cineteca di Bologna, Bologna 2012.
- Pier Paolo Pasolini, *Pier Paolo Pasolini: A Future Life (A Cinema of Poetry)*, eds. L. Betti, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Lazio 1989.
- Pier Paolo Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, Kronos, Warszawa 2012.
- Pier Paolo Pasolini, *The Scent of India*, transl. D.C. Price, CreateSpace Independent Publishing Platform, London 2012.
- Pier Paolo Pasolini, *The White Athena*, [w:] idem, *My Cinema*, eds. G. Chiarocci, R. Chiesi, Fondazione Cineteca di Bologna, Bologna 2012.
- Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, Oxford University Press, Oxford-New York 2017.
- Laura Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009.
- Grażyna Świętochowska, *Wideosej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104.
- Maurizio Tisei, *Il „cinema per appunti” di Pier Paolo Pasolini* [nieopublikowana praca dyplomowa], Uniwersytet Rzymski „La Sapienza”, Rzym 1994-1995.
- Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Bartosz Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72.

### Źródła internetowe

Tomasz Szerszeń, *Szyby Afryki*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7 [czasopismo internetowe], <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/221/385> [dostęp 13.03.2020].

### Materiały audiowizualne

*Interviste a Gato Barbieri e Stefano Zenni*, [w:] P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade Africana* [DVD], Cineteca di Bologna 2009.

*Intervista a Massimo Fusillo (docente di Letterature Comparate)*, [w:] P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade Africana* [DVD], Cineteca di Bologna 2009.

*Interviste video a Gian Vittorio Baldi*, [w:] P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade Africana* [DVD], Cineteca di Bologna 2009.

## Pier Paolo Pasolini's Film 'Notes' in the Context of Literary and Film Poetics of Draft

The article is devoted to the form of film 'notes', defined by the author as non-fictional films depicting preparations for the production of fictional works. The author describes this particular subgenre of film essay in the context of other forms of self-referential non-fictional cinema, and also comparatively confronts it with self-referential literary notes, in which writers present their creative process. The subject of the analysis are three works realized by Pier Paolo Pasolini: *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (1965), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970). The author draws attention to the production of these films and describes the process of shaping the 'notes' formula in the films of the Italian director. The article then discusses the main features of the form of 'notes', such as: heterogeneity, variability, polyphony and the subjectivity. As the author argues, although analogous tendencies can be found in literary notes and film 'notes', media contexts significantly change their form and configuration. While in literary notes the tension between the signifier and the signified seems to be the most important, in film 'notes' the most important is the relationship between the interpretant and the objects, which cannot be 'subordinated' to the concept of the film director.

**Keywords:** film 'notes', literary notes, self-reflexivity, comparative studies, film, literature, Pier Paolo Pasolini, film essay, semiotics, Italian cinema

Data otrzymania tekstu: 15.04.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.05.2020 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 10.05.2021 r.

## FIGURY GROZY W LITERACKIEJ I MALARSKIEJ TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO

BOGNA KUBIŃSKA

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski  
Faculty of Polish Studies, Warsaw University  
bogna.kubinska@gmail.com

### GROZA – PRZESTRZEŃ, POSTACI, KOLORYSTYKA

Choć Zdzisław Beksiński zasłynął przede wszystkim jako autor obrazów (najbardziej znane są jego prace z tzw. okresu fantastycznego<sup>1</sup>, obejmującego twórczość artysty z lat 60.-90. XX wieku), jest ceniony także za fotografie, rysunki, grafiki, a nawet rzeźby. Nie jest jednak powszechnie znany fakt, że wszechstronny artysta podjął także próbę tworzenia w materii literackiej i w latach 1963-1965 zajmował się pisaniem krótkich utworów prozatorskich. O jego obrazach odbiorca może powiedzieć, że wywołują poczucie grozy<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> W. Banach, „Nadal szukać swojej drogi”. *Zdzisław Beksiński – człowiek wielu talentów*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, red. T. Chomiszczak, Olszanica 2016, s. 14.

<sup>2</sup> Anita Has-Tokarz twierdzi, że wyznaczniki gatunkowe literatury grozy są niejednoznaczne i różnorakie; zaproponowana przez nią definicja horroru głosi, że jest on: „formułą artystyczną uwarunkowaną zindywidualizowanym czynnikiem estetycznym doznawania grozy, którego realizacja dokonuje się poprzez zastosowanie – na poziomie tekstu – określonych motywów, stylistyczno-językowych środków narracyjnych, efektów dramaturgicznych (suspens, stopniowanie potencjału napięcia fabularnego) oraz kompozycyjnych (ambiwalentna struktura świata przedstawionego) podporządkowanych ewokacji atmosfery lęku i grozy u odbiorcy”. Zob. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010, ss. 31, 50. Szczególnie przydatne dla niniejszych rozważań są badania Kseni Olkusz, która omawia kategorie i zjawiska charakterystyczne dla dyskursu grozy (przestrzeń jako zagrożenie, iluzoryczna kontrola bohatera nad własnym życiem, powtarzalność i masowość pewnych czynności etc.). Zob. K. Olkusz, *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Kraków 2018, s. 15-52.

lęku, ich atmosfera jest przygniatająca. Podążanie za odczuciami wywołanymi przez dzieło jest zgodne z tym, co Beksiński uważał za najistotniejsze w procesie odbioru obrazu, a mianowicie, że nie trzeba – lub wręcz nie powinno – koncentrować się na interpretacji tego, co przedstawione<sup>3</sup>. Należy jedynie zbliżyć się do obrazu dzięki emocjom, jakie budzi. Już sam kontakt z dziełem wystarczy, by zanurzyć się w świecie wytworzonym przez artystę. Obraz powinien być według Beksińskiego przeżywany, nie – rozumiany. Podobne odczucia lęku wywołuje proza twórcy. Niepokój, zagubienie, niepewność towarzyszą czytelnikowi od początku do końca każdego opowiadania. Artysta jest mistrzem w budowaniu napięcia, które nie zostaje ostatecznie rozładowane, czego mógłby i chciałby spodziewać się czytelnik. Brak tu nagłych zwrotów akcji czy rozbudowanej fabuły – akcja jest zarysowana tak skromnie, tak załączkowo, że można by ją w całości uwiecznić na obrazie. Tym właśnie są opowiadania Beksińskiego: relacjonowanymi kawałek po kawałku scenami rodem ze statycznego obrazu, żonglują emocjami odbiorcy, lecz nie przynoszą *katharsis* związanego z finalnym przebiegiem zdarzeń. Pozostawiają czytającego z wywołaną przez nie trwożą. Statyczność świata przedstawionego w opowiadaniach sprawia, że ich koniec to koniec czysto formalny, nie fabularny. Ową groźę malarskiej i literackiej twórczości Beksińskiego tworzą różnorakie figury – zbadanie ich, a także ich reprezentacji w obu dziedzinach sztuki uprawianych przez artystę jest przedmiotem niniejszego artykułu. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza transpozycje medialne, tj. działania artysty polegające na wprowadzaniu do danego medium reprezentacji figur typowych dla innego medium.

Twórczość Beksińskiego odsyła do kategorii przemilczenia nierozwiązalnego, które – jak pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk – „polega na utajnieniu – determinujących egzystencję bohaterów danego utworu – przyczynowych wiązań motywacyjnych między przedstawionymi zdarzeniami (i prowadzi nieuchronnie do przemilczeń dotyczących innych aspektów dzieła, takich zwłaszcza, jak konstrukcja fabuły czy konstrukcja postaci)” oraz stanowi

---

<sup>3</sup> Artysta nie uwzględniał przy tym, że proces interpretacji odbywa się w sposób niezaplany, niekontrolowany i że wszystko, co dociera do człowieka, jest interpretowane. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83-120; E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 169-192.

według badaczki rodzaj elipsy (nazywanej przez nią „wielką”)<sup>4</sup>. Kategoria przemilczenia służy, według Stefani Skwarczyńskiej, „do wyrażenia kategorii metafizycznych w dziele literackim. Tajemniczość, której wyraz dają przemilczenia we wszystkich warstwach dzieła, jest podkreśleniem czynników irracjonalnych i ich wagi w budowie świata”<sup>5</sup>. W twórczości Beksińskiego przemilczenie nierozwiązalne ma wartość figury tekstowej.

Obrazy i opowiadania artysty są pełne tajemniczości. Sprawia ona, że czytelnik chce dopowiedzieć owe zagadkowe, nierozwiązalne historie, wytłumaczyć je, zinterpretować; okazuje się to niemożliwe, w związku z czym niedosyt prowadzi odbiorcę do kolejnego opowiadania (lub obrazu). I mimo kolejnych minut spędzonych z ową twórczością, nienasycenie trwa, pojawiają się pewne próby interpretacji, lecz trudno o historie dopowiedziane, zrozumiałe.

Emocje, odczucia, myśli to bardzo ważna część twórczości Beksińskiego. Miały one znaczący wpływ na proces malowania: obrazy artysty nie były planowane, powstawały pod wpływem chwili, były przez niego przerabiane, warstwa pojawiała się na warstwie, symbol na symbolu. Wydaje się, że z opowiadaniem jest podobnie. Warto jednak wskazać pewne tropy, które mogą okazać się pomocne przy próbach zrozumienia i skategoryzowania twórczości artysty. Charakterystyczna dla Beksińskiego groza jest zjawiskiem oryginalnym; zarówno narzędzia, które ją budują, jak i oddziaływanie niej samej na poetykę tekstu artystycznego warte są przeanalizowania. Z uwagi na podobieństwo środków wyrazu kształtujących grozę w opowiadaniach i w obrazach można mówić o transmedialnych figurach grozy w twórczości Beksińskiego. Owe figury współlistnieją ze sobą, wchodzą we wzajemne interakcje w procesie tworzenia niepowtarzalnego, właściwego tylko Beksińskiemu świata grozy. Co ciekawe, owa wytworzona przez konkretne narzędzia groza oddziałuje na nie i przekształca efekt ich działania na nią, co stanowi swoiste perpetuum mobile twórczości Beksińskiego.

<sup>4</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, *Wielka elipsa w narracji literackiej i filmowej („Piknik pod Wiszącą Skalą”)*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011, s. 89.

<sup>5</sup> S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 26 [cyt. za: B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 88].



W tym procesie (artystycznego użycia) figury te przestają być strukturami uniwersalnymi, a stają się strukturami osobowości twórczej Beksińskiego odzwierciedlającymi indywidualny świat jego wyobraźni. W niniejszym artykule skoncentruję się na analizie tego, jakie figury budują grozę – tak w obrazach, jak w opowiadaniach artysty.

Trzema fundamentalnymi kategoriami opowiadań i obrazów Beksińskiego – zwłaszcza w kontekście wywoływanej przez nie grozy – są przestrzeń, postaci i kolorystyka. Zdają się najważniejszymi obszarami niosącymi znaczenia, emocje i symbole. Właśnie w tych trzech sferach wspomniane figury znalazły największe zastosowanie. O ile waga tych trzech zagadnień w przypadku obrazów jest wytlumaczalna i dostrzegalna, ponieważ malarstwo w swej istocie eksponuje te właśnie pola, o tyle należy wyjaśnić zasadność wskazania tych kategorii jako istotnych w odniesieniu do opowiadań. W dwudziestu pięciu opowiadaniach i szkicach Beksińskiego, udostępnionych polskiemu czytelnikowi w zbiorze wydanym w 2016 roku<sup>6</sup>, przestrzeń odgrywa ważną, jeśli nie najważniejszą, rolę. Utwory te często rozpoczynają się od opisu, nakreślenia przestrzeni lub ustosunkowania się do niej narratora. W wielu z nich znaczenie przestrzeni ujawnia się nie tylko na początku – często okazuje się ona osią kompozycyjną utworu. Konstytuuje postaci, jest przedmiotem rozważań, analizy podmiotu mówiącego. Decyduje o ruchach, jakie te postaci wykonują, o ich działaniach, rolach, które odgrywają. Tak np. w opowiadaniu *Zamach* bohaterka – kobieta z kiosku – nie została w żaden sposób opisana czy przedstawiona, czytelnik nie poznaje jej imienia; jego uwaga zostaje skupiona na falo-waniu i kołysaniu jej pleców związanym z przestrzenią, w której kobieta się znajduje<sup>7</sup>, co ją definiuje i stwarza jedyny rys tej postaci. Początkowo narrator zdaje się poddawać skojarzeniu wynikającemu z kontekstu sytuacyjnego – wiąże kołysanie pleców z myciem podłogi lub układaniem czegoś na półkach. Synekdocha (plecy jako reprezentacja kobiety) użyta w celu wprowadzenia postaci sprawia, że bohaterka jest tajemnicza i niepoznawalna, wywołuje grozę. Jednocześnie realność związku kobiety i podłogi

---

<sup>6</sup> W sumie całość dorobku prozatorskiego autora liczy „20 opowiadań, 20 fragmentów oraz 17 pomysłów”. Zob. T. Chomiszczak, *Nota wydawnicza*, [w:] Z. Beksiński, op. cit., s. 412.

<sup>7</sup> Z. Beksiński, *Zamach*, [w:] op. cit., s. 209.



zostaje wyparta przez czynnik metafizyczny, jaki wprowadza pr z e n o ś n i a „falowanie pleców”. W tym przypadku obie figury zastosowane zostały w celu wzmocnienia efektu grozy. Powodują one, że sam pierwszoosobowy narrator zaczyna analizować ruch pleców, co prowadzi go do coraz bardziej absurdalnych hipotez na temat źródeł tego ruchu. W pewnym momencie zastanawia się nawet, czy owo falowanie nie jest związane z rozmawianiem z kimś ukrywającym się w kiosku i leżącym na jego dnie<sup>8</sup> (tworząca się tutaj groza narasta i kumuluje napięcie, rezonuje nie tylko na obszar wyobraźni odbiorcy, ale i samego narratora). Groza zaczyna przeczyć rzeczywistej relacji między dwoma obiektami i wnosi czynnik metafizyczny (falowanie pleców, ale i wprowadzenie pierwiastka tajemnicy, niezwykłości, zmowy do kontekstu codzienności). W *Kobiecie z portretu* pierwsze zdanie rozpoczyna się związłym opisem miejsca, w którym rozgrywa się akcja całości: „Mój fotel stoi po przeciwnej stronie ściany, na której wisi kopiowany portret”<sup>9</sup>. Podobnie jest w pozostałych opowiadaniach – przestrzeń wysuwa się na pierwszy plan.

Przeźren przedstawiana przez Beksińskiego ma pewne elementy niezwykłości. Przede wszystkim jest wymiarem dominującym w świecie kreowanym przez artystę. Jest siłą i źródłem niepewności, pełna mroku, pustki, tajemniczości. Podobnie jak w malarstwie, w prozie sanoczanina ukazywane miejsca są bardzo często pełne grobów, opuszczonych budynków, mgły, ciemnych i ciasnych korytarzy. W obu obszarach twórczości Beksińskiego przestrzeń jest złowroga i nieoczywista, nie do końca poznana i niedająca się poznać (il. 1)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Idem, *Kobieta z portretu*, [w:] op. cit., s. 332.

<sup>10</sup> Zdzisław Beksiński nie tytułował swoich prac, a nawet unikał ich datowania. Wynikało to z przekonania artysty, że podawanie tych informacji może znacząco wpłynąć na proces odbioru jego twórczości i go zaburzyć. Z tego względu obrazy przytaczane w niniejszym artykule nie są opatrywane tytułem ani datą.

Pada śnieg. To, co znajduje się w zasięgu wzroku, a więc nagie zimowe drzewa, betonowe płyty grobowców, poszarzałe resztki trawy, to wszystko pokryte jest teraz równomiernie białym rastrem śniegu [...]¹¹.

Zarówno przestrzeń zamknięta, jak i otwarta budzi niepokój. Kiedy są to budynki, pomieszczenia, pokoje, w których znajduje się bohater lub kilku bohaterów, stanowią one rodzaj pułapki i więzienia, z których nie da się wydostać – czasem z powodu przeszkód fizycznych, a czasem – psychicznych. W owych pułapkach często znajduje się element graniczny – okno lub wyjście, które dają widok na otoczenie, na to, co nieosiągalne, ale także nieobiecujące (il. 2-3).

Więc idę ulicą [...]. Wokół jakieś ruiny i rusztowania. Ulica jest [...] tak ciasna, że muszę się przepychać, aby móc zdążyć. Ściany domów, rusztowania zaciskają się po obu stronach, przejście wynosi zaledwie pół metra [...]. Nie mogę się cofnąć; nie wiem właściwie dlaczego, lecz nie mogę się cofnąć¹².



Il. 1

Z kolei kiedy przestrzeń jest otwarta, przytłacza swoim bezkresem, zniszczeniem i pustką. Zwraca uwagę taki sposób opisywania przestrzeni otwartej i naturalnej, który za pomocą dobrego słownictwa, zwykle epitetów stanowiących jednocześnie swoistą przenośnię, tworzy z niej przestrzeń zamkniętą i będącą efektem działań człowieka: „Nad polem wznosi się czarny sufit nocnych chmur”¹³; „Na końcu ogrodu, pod liśćmi łopianu, jest cichy, wilgotny kąć”¹⁴.

W opowiadaniach Beksińskiego nie znajdzie się wielu typowych dla literatury figur retorycznych; teksty literackie artysty cechują się zaskakującym ubóstwem w tej materii, z tego względu każda zastosowana przez autora przenośnia czy epitet zdają się przemyślanymi

¹¹ Idem, *Śnieg*, [w:] op. cit., s. 188.

¹² Idem, *Na końcu ogrodu*, [w:] op. cit., s. 28.

¹³ Ibidem, s. 23.

¹⁴ Ibidem, s. 28.



Il. 2



Il. 3

narzędziami budującymi grozę tej twórczości. W tym wypadku służą takim przedstawieniu przestrzeni, która złożona jest z dwóch porządków będących w ciągłej walce ze sobą. Kultura i natura stale się przenikają, jedna drugą naśladuje, lecz wydaje się, że ostatecznym zwycięzcą jest natura – ta, której częścią jest śmierć zabierająca każdego z tego pozornie zaplanowanego, wybudowanego przez człowieka świata. U Beksińskiego natura dominuje nad cywilizacją, porasta ją, pożera, doprowadza do tego, że miasta giną, płoną, budynki się zapadają. Cykliczność świata i życia jest bezwzględna, a postaci są wątłymi drobinami jej poddanymi.

W opowiadaniach i na obrazach Beksińskiego dostrzegalne są surrealistyczne zapędy i fascynacje twórcy. Czas jest w jego twórczości kategorią względną. Nie jest znana do końca pora roku, o której niekiedy można wnioskować tylko na podstawie wyglądu otoczenia, co może okazać się zgubne – Beksiński łączy bowiem ze sobą zjawiska, które w rzeczywistości nie mają prawa się połączyć. Rzadko kiedy upewnia odbiorcę w tym, co widzi. Sam zresztą nieustannie podejmuje w swoich pracach temat względności tego, co widziane, doświadczane, niewiary w możliwości zmysłów. Narrator opowiadań często próbuje dociec prawdy o czasie i miejscu, posługując się logiką, analizą, wiedzą. Jednak nie sposób otrzymać odpowiedzi, która potwierdziłaby domysły odbiorcy (i narratora) lub im przeczyła. Beksiński ukazuje

świat jako coś, co być może jawi się każdemu w inny sposób, jako wytwór niezłomnej wiary człowieka w konkretne wyobrażenie. Malarstwo artysty także pozostawia odbiorcę w niepewności co do czasu ukazanych przedstawień. Nie ma pewności, czy to dzień, czy noc, świat jest albo połączeniem wszystkich czasów jednocześnie, albo znajduje się zupełnie poza tą kategorią.

Widać to chociażby na przedstawionym poniżej obrazie (il. 4): w budynku panuje czas dnia, jesieni, może wczesnej wiosny, ponieważ widoczne rośliny są pozbawione liści, a jednocześnie trawa jest już (lub jeszcze) zielona. W oknie i wyjściu natomiast – czas nocy, być może letniej, ponieważ gwiazdzistej. Na zewnątrz wreszcie – trudna do określenia pora dnia i roku. Mrok i ciemność, tak częste w twórczości Beksińskiego, nie muszą świadczyć o tym, że jedyny słuszny czas, jaki można wskazać, to noc. Przedstawianie kilku przestrzeni i czasów jednocześnie wpływa na poczucie niepewności odbiorcy.

Surrealistyczne są także już same rodzaje opisywanych czy malowanych miejsc. Obrazy i opowiadania są oniryczne, obfitują w elementy fantastyczne; ryby latają, księżyc widnieje na wysokości linii horyzontu, wielkie wiklinowe schody nie prowadzą w jednym określonym kierunku, nie wiadomo nawet, gdzie się znajdują. Przykłady można by mnożyć. Sam narrator (zwykle pierwszoosobowy) nigdy nie jest pewien, czy coś dzieje się na jawie, czy we śnie, a być może tylko w jego wyobraźni lub przywidzeniu.



Il. 4

Poza tym jestem w trakcie mych podróży zupełnie sam i sędzę, że domy, pełgające światełka i wydeptane trakty, do których dążę, są również niezamieszkałe, bezosobowe, anonimowe, nieuczęszczane, [że to] fatamorgana, złudzenie, iluzja w iluzji, sen w marzeniu sennym<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 24. Dopisek w nawiasie kwadratowym pochodzi od redaktora zbioru opowiadań.

Przestrzeń Beksińskiego to także powrót do przeszłości, często do przeżytych traum. Artysta płynnie porusza się między rzeczywistością a nierzeczywistością, wspomnieniem, wyobrażeniem a faktem dziejącym się tu i teraz, stale utrzymuje odbiorcę na granicy iluzji. To istotnie podważa pewność odbiorcy co do tego, co się właściwie wydarzyło, wydarza lub ma wydarzyć. Zobaczony przez postać przedmiot może przenieść czytelnika do świata jej wspomnień (np. pociąg kojarzy się bohaterowi z pogrzebem ojca<sup>16</sup>), z którego nie wiadomo, kiedy i czy postać się wydostaje. Poza tym przestrzeń ta pełna jest symboli odpowiadających układowi góra-dół<sup>17</sup>: na górze umieszczone są rzeczy dobre, lecz nieosiągalne, na dole – złe, bliskie bohaterowi (np. w poniższym fragmencie włączniki światła znajdują się na wysokości nieosiągalnej dla dziecka, na dole zaś są złośliwe krasnoludki – źródło strachu bohatera).

Mam dopiero siedem lat. W pokoju na końcu amfilady nie pali się światło i gdy idę po zostawione w pokoju zabawki, muszę przejść przez sześć nieoświetlonych pokoi. Włączniki światła są na wysokości półtora metra. Nie mogę do nich dosięgnąć bez dostawienia do ściany krzesła lub stołeczka. Za poręczami krzeseł, pod blatami stołeczków czekają na mnie złośliwe krasnoludki. Małe stworzonka o nieokreślonym kształcie. Gdy po omacku szukać będę krzesła, mogę dotknąć jednego z nich. W ciemnym otworze, w ciemnej szczelinie za piecem goreje dwoje oczu, na pewno goreje dwoje oczu; nie mogę obrócić głowy, bo je zobaczę. Nie mogę obrócić głowy, bo je zobaczę, a jednak muszę obrócić głowę i muszę je zobaczyć<sup>18</sup>.

Bywa też, że przestrzeń wykreowana jest na przekór temu utrwalonemu porządkowi. Znow Beksiński przeciwstawia się temu, co teoretycznie pewne i znane, lecz – jak się okazuje – niekoniecznie trwałe czy zawsze słuszne.

Postaci ukazywane w malarstwie i te nakreślone w utworach literackich Beksińskiego różnią się od siebie. O bohaterach obrazów artysty można powiedzieć, że są to twory antropomorficzne, które czasami mają cechy

<sup>16</sup> Idem, *Zamach*, [w:] op. cit., s. 205.

<sup>17</sup> Więcej na temat kulturowo utrwalonych znaczeń relacji góra-dół zob. np. Y.F. Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne*, [w:] idem, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 51-70.

<sup>18</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, [w:] idem, op. cit., s. 24.

wspólne z innymi organizmami żywymi (np. gadzi lub owadzi sposób poruszania się). Są to stwory pokaleczone, składające się głównie z kości, ścięgien i skóry, pozbawione typowych cech ludzkich (elementów twarzy, mimiki i w związku z tym – emocji) umożliwiających identyfikację. Przedstawione w ten sposób stają się anonimowe<sup>19</sup>, nieodgadnione. Są bytami na granicy życia i śmierci, zdeformowanymi lub zmutowanymi. Czasem trudno określić ich płeć czy wiek – choć często można dostrzec sugestię, że ci bohaterowie to kobiety czy dzieci, kojarzące się z delikatnością czy niewinnością. Przez tę aluzję efekt grozy jest zwielokrotniony. Ci bohaterowie różnią się od naturalnego, zakorzenionego w umyśle ludzi obrazu człowieka, a jednocześnie bardzo go przypominają<sup>20</sup>. Takie użycie figury aluzji wywołuje dyskomfort. Często przygarbieni, ze zwieszoną głową, skuleni – jakby bezsilni czy bezwładni. Beksiński kolejny raz zderza ze sobą światy wytworzone przez kulturę i naturę. Sadystyczny sposób przedstawiania postaci wywołuje trwogę, zwłaszcza u osób ukształtowanych przez kulturę szacunku do ciała i pewnej jego świętości, nienaruszalności, intymności<sup>21</sup>. Jednak z perspektywy sadysty emocje wywoływane przez obrazy mogłyby być zupełnie inne, zapewne przyjemne – tę różnorodność pojmowania świata

---

<sup>19</sup> W ten sposób autor kolejny raz pozostawia odbiorcę samego z jego refleksjami i odczuciami. Nie sugeruje, jak odbierać obrazy, nadaje im wieloznaczność, odbiorca sam musi zdecydować, jaką postawę przyjąć.

<sup>20</sup> Źródła lęku można się tutaj dopatrywać w zjawisku pokrewnym „dolinie niesamowitości” – termin ten oznacza dyskomfort lub wręcz lęk w kontakcie z nieożywionym przedmiotem humanoidalnym; według badaczy podejmujących ten temat lęk jest wywoływany przez zamazywanie się granicy pomiędzy człowiekiem a tworem sztucznym (zob. np. Ł. Sarowski, *Robot społeczny – wprowadzenie do zagadnienia*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2017, nr 1, s. 84). Jak wskazuje Ewa Wójtowicz: „choć w zasadzie pojęcie to stosowane jest w odniesieniu do przedstawień antropomorficznych, prawdopodobnie zjawisko, które określa, dotyczy także wizerunków zoomorficznych bądź hybryd” (zob. E. Wójtowicz, *W stronę doliny niesamowitości*, [w:] *Bio-techno-logiczny świat: bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015, s. 25).

<sup>21</sup> „Groza wywoływana jest zwykle przez czynniki kulturowe, które nadają określony rodzaj interpretacji otaczającym nas zdarzeniom” – zob. B. Płonka-Syroka, *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 7.



przez ludzi zauważał sam artysta. Dostrzegał, że rozumienie rzeczywistości jest wytworem kultury, doświadczeń, przeżyć, spotkanych ludzi, wykonywanych zawodów i że często kultura ta nakładana jest na naturę, skłonności i odruchy człowieka. Jest to stałe ścieranie się tych dwóch pierwiastków. Beksiński prowokował swoją sztuką. Z jednej strony przedstawiał postacie anonimowe, jako tłum dążący do tego samego, mający te same marzenia, wykonujący te same czynności<sup>22</sup>. Z drugiej ukazywał inność, niekonwencjonalne rytuały i zwyczaje bohaterów. Fakt, że szokowało to i niepokoiło odbiorców, był dla artysty zajmujący.

„Koszmarne wizja świata?”. A cóż to jest świat? Należałoby o to zapytać starca nad grobem lub człowieka ze zmiążdżonym kręgosłupem, umierającego w szpitalu, lub polityka w okresie zagrożenia wojną – za każdym razem otrzymalibyśmy inną wersję słowa „świat”. W tym sensie i ja mam swój świat...<sup>23</sup>.

Poczucie grozy, jakie wywołują bohaterowie malarstwa, nie polega na lęku przed nimi. Odbiorca nie boi się ich, lecz utożsamia się z nimi – dopiero pod wpływem obserwacji zaczyna odczuwać niepokój. Co zatem wywołuje lęk? Jest to wspomniana wcześniej przestrzeń i zależność człowieka od niej; źródło niepewności, nierzadko świat po zagładzie, iluzoryczność i kruchość życia (np. il. 5).

Natomiast, jeśli chodzi o bohaterów opowiadań, trzeba zaznaczyć, że niewiele można dowiedzieć się na temat ich wyglądu. W związku z tym czytelnik automatycznie wyobraża sobie zwykłych ludzi, nie straszy go ich aparycja, sugerująca, po jakich są przejściach. Beksiński szczędzi opisów bohaterów – nie tylko nie przybliży ich fizyczności czytelnikowi, lecz także nie rozbudowuje ich rysu psychologicznego, nie nadaje im wielu cech, nie skupia się na nich. Te postaci są zawieszane w tu i teraz opowiadania, nie jawią się jako żyjący codziennością ludzie, lecz jako pionki, elementy większej całości, jakiegoś obrazu, jako uczestnicy gry zwanej życiem. Postaci są tajemnicze, niedookreślone, anonimowe – nazywane przez pryzmat tego, co aktualnie

<sup>22</sup> Jest tak np. w opowiadaniu *Bakterie*, zob. Z. Beksiński, *Bakterie*, [w:] idem, op. cit., s. 118.

<sup>23</sup> Wypowiedź Beksińskiego w wywiadzie. Zob. H. Brzozowski, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25, s. 6.



Il. 5

robią, do czego zmusza je otoczenie, przez wzgląd na role czy funkcje, a nawet na przypisany im rekwizyt, np.: Obserwator, Kobieta, Autor, Widz, Numer Szesnasty, Informator, Podpalacz, Człowiek w okularach. Postaci często są obserwowane lub obserwują. Są zagubione, nawet sam narrator (najczęściej będący głównym bohaterem) nie tylko nie jest wszytkowiedzący, lecz także nie jest pewien rzeczy fundamentalnych – czy coś się dzieje naprawdę, czy coś istnieje, czy nie. Czasami wychodzą na jaw psychiczne problemy czy wręcz zaburzenie bohatera<sup>24</sup>. Tak jest w opowiadaniu *Na końcu ogrodu*,

które jest skonstruowane na wzór rozmowy z psychoterapeutą. Co ważne, opowiadanie to otwiera zbiór, a więc już od samego początku lektury wprowadza wątek wyjątkowości świata i postaci kreowanych przez Beksińskiego. W opowiadaniu *Manekiny*<sup>25</sup> bohater, starzec, jest maniakiem, fetyszystą i degeneratem, a sensem jego egzystencji jest współzycie z manekinami. Kaleki, samotnicy, ludzie po przejściach, zaburzeni – to front osobowości w opowiadaniach Beksińskiego.

Idę ogrodem, parkiem lub cmentarzem. [...] W niesłychanym natłoku liści [...] znajduje się miejsce, do którego [...] wbrew woli podążam. Nie wiem,

<sup>24</sup> Ksenia Olkusz wskazuje za Stevenem Bruhmem, że „współczesna estetyka gotycka operuje nie tyle psychoanalizą w sposób przedmiotowy, ile raczej wyzyskuje ją w konstrukcjach narracyjnych”. Gotycyzm świata Beksińskiego nie jest przedmiotem analizy niniejszego artykułu, jednakże jego elementy są dostrzegalne w twórczości artysty i korespondują z zagadnieniami grozy i niepokoju, które podejmują w kolejnych akapitach. Takie motywy, jak narrator czy bohater z zaburzeniami psychicznymi, to rozwiązania pojawiające się w opowiadaniach Beksińskiego. Zob. K. Olkusz, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016 s. 17.

<sup>25</sup> Z. Beksiński, *Manekiny*, [w:] idem, *Opowiadania*, s. 287.



jak wygląda to miejsce; wydaje mi się, że jest to chyba grób, grobowiec. [...] Może mówię zbyt wiele, mówiąc równocześnie zbyt mało. Nie wiem, czy odczuwam to we śnie tak jak w tej chwili. [...] Czy mam jeszcze mówić? Mów dalej<sup>26</sup>.

W innym fragmencie czytamy: „Człowiek w okularach otrząsa się. [...] Scena ta jest obserwowana. Obserwatorem jest człowiek wyposażony w lornetkę”<sup>27</sup>. Bohaterowie znowu okazują się mało istotni z perspektywy ogromu świata i siły natury. Kolejny raz poruszają się po świecie po omacku, próbując dostosować się do życia w określonych warunkach. Nie znaczą wiele, trudno ich odróżnić od siebie, są zdeformowani (jak na obrazach) albo psychicznie, albo fizycznie. Odbiorca nie widzi tej deformacji, jedynie czuje ją i to, jak ona wpływa na jakość życia postaci. Niewiele wie o ich przeszłości, niewiele o przyszłości. Bohaterowie tkwią, jak już wcześniej zostało ustalone – w mnogości czasów lub zupełnie poza czasem.

Mieszkanie starca zajmuje dwie kondygnacje. Stary jest kaleką, ma sparaliżowane nogi, może w ogóle nie ma nóg, bo stracił je na wojnie lub w wypadku samochodowym; zresztą możliwe jest także i to, że symuluje bezwład nóg, skłoniony do tego sobie tylko wiadomymi powodami – w każdym razie starzec porusza się wprawdzie o siłach, lecz tą siłą jest siła rąk, które obracają korbę wózka na wielkich szprychowych kołach sunącego po czerwonym dywanie niższej kondygnacji<sup>28</sup>.

Kolorystyka to ostatni z wymienionych elementów, który ma duże znaczenie w twórczości Beksińskiego. Artysta w swoich opowiadaniach nie poświęca wiele uwagi nazywaniu kolorów widzianych rzeczy. Wydaje się to zaskakujące, ponieważ operowanie pełną gamą barw przypisuje się zwłaszcza malarzom. W opowiadaniach czasem wspomina się o kolorach, ale ważniejsze jest wydobyć tego, które przedmioty i miejsca są ciemne, a które jasne. K o n t r a s t to także stały element obrazów Beksińskiego. Jedną z dróg interpretacji podziału właśnie na ciemne i jasne może być podążanie za funkcjonującymi w kulturze skojarzeniami, wartościami. Ciemność może znaczyć niepewność, obcość, strach, zagubienie; jasność – nadzieję,

<sup>26</sup> Idem, *Na końcu ogrodu*, [w:] op. cit., s. 31-32.

<sup>27</sup> Idem, *Śnieg*, [w:] op. cit., s. 188.

<sup>28</sup> Idem, *Manekiny*, [w:] op. cit., s. 288.

dobro, bezpieczeństwo. Na wielu obrazach wyraźnie widoczna jest taka gra kolorami, że odbiorca zwraca uwagę na jasne i ciemne punkty. Kolory w tekstach Beksińskiego wprowadzane są albo wprost, albo w sposób implikowany – mogiła, grób, loch kojarzą się z ciemnością, promienie słoneczne, śnieg – z jasnością. W opowiadaniach stale powtarzającymi się barwami są biel i czerń. Ilustrują to poniższe fragmenty opowiadania *Na końcu ogrodu*:

Mrok rozpościera się nad ziemią, ale jest to dziwny mrok, pokrywający ziemię do wysokości trawy. Trawa, glina, chwasty, łopiany, patyki koraliny są mroczne, jak przysypane grubą warstwą pyłu węglowego. Mrok panuje nad samą ziemią. Niebo natomiast jest stosunkowo jasne, pokryte czerwienią zachodu<sup>29</sup>.

Na obrazach można zaobserwować podobne zabiegi; jednak w przypadku malarstwa, zwłaszcza okresu fantastycznego, który w odniesieniu do twórczości Beksińskiego rozpoczął się ok. 1964 roku, czyli w okresie prób prozatorskich artysty, wręcz barokowe nagromadzenie różnych kolorów jest dostrzegalne. Światło i cień rządzą się swoimi prawami zarówno w malarstwie, jak i w prozie Beksińskiego. Światło nie pojawia się tam, gdzie powinno, rozświetlone zostają miejsca, które – w zgodzie z prawami fizyki – nie mają prawa być oświetlone. Przez to następuje także pomieszenie czasowe – nieznanne są pory dnia (czasem roku), mrok niekoniecznie musi oznaczać noc, a jasność – dzień. Przestrzeń wpływa zatem na postrzeganie czasu świata przedstawionego w dziełach twórcy. Ilustruje to także zdanie pochodzące z tego opowiadania: „Przeszłość jest ciemna”<sup>30</sup>. Można zatem stwierdzić, że artysta w większej mierze operuje światłocieniem w opowiadaniach niż na obrazach, na których dostrzec można czerwień, zieleń, żółć i inne żywe kolory (te, co prawda, zwykle są przydymione, mroczne, brudne). Beksiński-malarz nie szczędzi szczegółów, maluje swoje obrazy z rozmachem, jednak rozmycie niektórych barw, mglistość, niejednoznaczność wprowadzają zamęt interpretacyjny. Natomiast Beksiński-pisarz zupełnie odwrotnie: czytelnik zdany jest na swoją wyobraźnię, która może być znacznie mniej mrocznie ukierunkowana niż wyobraźnia artysty. Jednak przez to,

<sup>29</sup> Idem, *Na końcu ogrodu*, [w:] op. cit., s. 21.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 26.

że Beksiński tak niewiele daje w opowiadaniach, podtrzymuje w czytelniku poczucie zagubienia, niedookreśloności.

To dość dokładne przyjrzenie się trzem istotnym obszarom twórczości Beksińskiego pozwala na zaobserwowanie pewnych cech i tendencji, które sprawiają, że wspomniana wcześniej wielka elipsa opisana przez Pawłowską-Jądrzyk znów powinna zostać przytoczona w niniejszym artykule. Badaczka wymienia szereg zależności, które decydują o tym, czy może być mowa o występowaniu elipsy w dziele literackim (i filmowym). Na podstawie ustaleń badaczki rozszerzę występowanie tej figury także na obszar malarstwa, gdyż obrazy Zdzisława Beksińskiego całkowicie dają się analizować pod tym kątem. Otóż według literaturoznawczyni szczególną uwagę należy zwrócić na fakt, że występowanie wielkiej elipsy w tekście artystycznym wiąże się z przemilczeniami, które objawiają się tajemniczością, stłumieniem, a te natomiast stanowią fundament twórczości Beksińskiego. Wspomina ona także o dyskursie onirycznym, surrealistycznym (ten wręcz wpływa na zwiększenie miejsc niedopowiedzianych), a także o obecnych „częstych i radykalnych zmianach czasowo-przestrzennych”, będących kanonicznym elementem budowania napięcia i niosących nowe znaczenia pod postacią symboli<sup>31</sup>. Na obecność wielkiej elipsy w tekście wskazuje również zmienny zasięg wiedzy narratora, który to u Beksińskiego raz wie znacznie więcej, niż to możliwe z jego perspektywy<sup>32</sup>, a raz nie potrafi ocenić sytuacji w kwestii najbardziej fundamentalnych zagadnień (czy śni, czy jest na jawie; czy coś istnieje, czy nie). To natomiast wiąże się ze zmiennością dyskursu narracyjnego, o którym także wspomina literaturoznawczyni. Parafrazując, za wyznacznik wielkiej elipsy trzeba przyjąć strukturę elementów stanowiących bezpośredni kontekst, a zarazem swoistą ramę logiczną i artystyczną dla treści przemilczanych. Kontekst ten determinuje oczekiwania odbiorcy co do kompletności, spójności dzieła (tu warto przypomnieć niedosyt pozostawiany przez dzieła artysty). Wielka elipsa jest dominantą generującą jakości metafizyczne, co plasuje ich istotny sens w sferze znaczeń ulotnych, nieokreślonych, a brak spodziewanych treści staje się wymowny. Co

<sup>31</sup> B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 83.

<sup>32</sup> Zarówno w opowiadaniach, jak i w malarstwie Beksińskiego instancja narratora dysponuje zmienną wiedzą, co objawia się w przyjmowaniu różnych punktów widzenia i perspektyw w surrealistycznym i onirycznym widzeniu i przedstawianiu świata.

istotne w kontekście odniesienia kategorii badaczki do prac Beksińskiego, wspomina ona także o tym, jak znaczącym komponentem postaciowania pośredniego jest sceneria<sup>33</sup>. Do tego należy dodać palimpsestowy charakter rzeczywistości<sup>34</sup> oraz zderzenia różnych perspektyw (o perspektywie w dalszej części artykułu). „Jako narzędzie defamiliaryzacji rzeczywistości przedstawionej i figura znaczeń nieuchwytnych wyrzutnia tego rodzaju wydaje się [...] jedną z [...] [zasad organizacji – przyp. B.K.] pewnego typu dzieł otwartych, ożywiających umysł i wyobraźnię potencjałem myśli nieokreślonej”<sup>35</sup>. Wszystkie te właściwości wskazują na eliptyczność zarówno malarstwa, jak i literatury Beksińskiego.

## TRANSPOZYCJE MEDIALNE W TWÓRCZOŚCI BEKSIŃSKIEGO

Badanie grozy w dziełach Beksińskiego pozwala dostrzec transpozycje medialne stanowiące charakterystyczny element poetyki artysty. Ewa Szczęsna tłumaczy zjawisko transpozycji medialnej jako „realizowanie konwencji estetycznych, właściwości wzrokowych, słuchowych jakiegoś medium w ramach innego medium”<sup>36</sup>. W twórczości Beksińskiego zabiegi te potęgują efekt grozy.

W malarstwie sanoczanina transpozycje medialne polegają na zastosowaniu reprezentacji środków stylistycznych charakterystycznych dla literatury: metafory, wyolbrzymienia, oksymoronu, powtórzenia i ożywienia.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>34</sup> Jak wskazuje Ewa Paczoska, „Palimpsestowość ujawnia się w natłoku i zróżnicowaniu narracji i perspektyw”. Zob. E. Paczoska, *Wiktorianizm i rytmy rozwojowe powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Warszawa 2016, s. 204. Więcej na temat palimpsestowości twórczości Beksińskiego zob. B. Hamera, *Przestrzeń w malarstwie i prozie Zdzisława Beksińskiego*, Warszawa 2019 [praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki UW pod kierunkiem prof. Ewy Szczęsnej].

<sup>35</sup> B. Pałowska-Jądrzyk, op. cit., s. 89. O kompozycji otwartej obrazów i opowiadań Beksińskiego zob. B. Hamera, *Przestrzeń w malarstwie i prozie Zdzisława Beksińskiego*, op. cit., s. 58-63.

<sup>36</sup> E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, op. cit., s. 30. Zob. także: C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 204-205.

Tymczasem w przypadku opowiadań są to typowe dla sztuki wizualnej gra perspektywą oraz punkty widzenia.

Za metaforę w malarstwie uważam takie przedstawienie, w którym sensory dwóch widocznych elementów (stanowiących jedność) wchodząc w interakcję, tworzą nowe znaczenia naddane, inne niż te, które powstałyby w wyniku interpretowania tylko jednej części obiektu złożonego lub obu części, lecz w separacji<sup>37</sup>. Jako przykład może posłużyć poniższy obraz (il. 6), na którym widnieje budynek-twarz. Obiektu tego nie można rozłożyć na dwa i odczytywać tylko jako budynek lub tylko jako twarz, natomiast zespolenie obu tych rzeczy generuje nowe znaczenie i interpretację – być może obrazuje przestrzeń psychiczną, przestrzeń głowy, konstrukcję pustki psychicznej czy emocjonalnej, przestrzeń snów czy wspomnień, wyobrażeń (które to mogą przenosić do innych przestrzeni, związanych z jakimiś przeżyciami).

Na drugim obrazie (il. 7) widnieje łódź-trumna, która może symbolizować tułaczkę człowieka przez życie, będące jednocześnie drogą ku nieuniknionej śmierci. Łódź jest schronieniem, lecz jednocześnie jest ciasna i więzi w swoich granicach człowieka, który jest na nią skazany i który jest osamotniony – towarzyszą mu tylko niepokój i niepewność. Obraz ten może posłużyć także jako przykład drugiego rodzaju transpozycji, czyli w y o l b r z y m i e n i a . Łódź-trumna, byt, istnienie człowieka są małe i wątle w stosunku do bezkresu wieczności, kosmosu.



Il. 6

Wylobrzymienie polega zatem na pokazywaniu rzeczy w innej skali niż normalnie, w rzeczywistym świecie. Omawiany efekt osiąga się przede wszystkim dzięki wykorzystaniu perspektywy żabiej lub ptasiej. Na kolejnym obrazie (il. 8) widać małą postać krocząca w ciemności, w labiryncie zbudowanym z wielkich zakapturzonych

<sup>37</sup> Na temat metafor i innych figur w malarstwie pisała w swoich pracach m.in. S. Wyslouch. Zob. np. S. Wyslouch, *Literatura a sztuka wizualne*, Warszawa 1994.



Il. 7



Il. 8

istot – wyglądających jak typowe wyobrażenie śmierci. Postać ta kroczy ze świecielkiem, szuka drogi, być może wyjścia. Na następnym obrazie (il. 9) widać korytarz – jest ogromny, ukazany z perspektywy żabiej urasta do rangi niekończącego się, przytłaczającego.

Trzeci typ transpozycji to oksymoron, czyli zestawienie dwóch sprzecznych ze sobą cech. Zarówno na tym, jak i na wielu innych obrazach najczęściej pojawiającym się takim zestawieniem jest żywy trup<sup>38</sup>. Koń, zapewne jak i kobieta oraz jej dziecko nie mają prawa żyć – jest to niezgodne ze wszelkimi prawami natury. W świecie Beksińskiego jednak dokądś zmierzają, żyją (il. 10).

Jako czwarty przykład transpozycji wymienić można powtórzenie. Jest to nagromadzenie podobnych elementów na jednym obrazie,

<sup>38</sup> Maria Janion pisze o wielu aspektach postrzegania w kulturze i literaturze bytów na granicy życia i śmierci. Według niej żywe trupy, wampiry czy manekiny to imitacja życia (zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008). Nic dziwnego, że tak licznie ukazują się w opowiadaniach Beksińskiego – świat jego sztuki składa się z wielu momentów i elementów granicznych, jest – lub może być – iluzją.





Il. 9



Il. 10

ale i powtarzających się motywów (czy ich ujęć) na wielu innych dziełach malarskich artysty. Powtórzenie ograniczone działaniem do ram jednego obrazu można zilustrować choćby za pomocą widocznego kolejnego przykładu (il. 11), na którym zauważalne jest zwielokrotnienie zawieszonych w powietrzu betonowych konstrukcji. Te unoszące się płyty ciągną się w nieskończoność, wydłużając granice świata.

W twórczości malarskiej artysty powtarzają się takie motywy i elementy, jak: krzesła, łuki (np. drzwi, okien), czaszki, kości, pale, unoszące się pod wpływem wiatru przedmioty, budynki, nagrobki, krzyże. Za przykład takiego powtórzenia obejmującego kilka dzieł może posłużyć zaprezentowane zestawienie trzech obrazów (il. 12-14), ilustrujących wejścia/wyjścia widziane na wprost. Można tu mówić o paralelizmie przestrzennym czy wręcz kalce semiotycznej, którą tworzą powtarzające się układy przestrzenne.

Warto wspomnieć, że powtórzenie to także częsty środek stosowany w prozie Beksińskiego. O ile nie można powiedzieć tego samego o innych figurach stylistycznych, ten typ pojawia się niezwykle często w opowiadaniach, wprowadzając zwykle motyw szaleństwa.





Il. 11

Ostatni przykład transpozycji na gruncie malarstwa to ożywienie. Przez zastosowanie go można uzyskać efekt nadania cech istoty żywej elementom nieożywionym (il. 15-17).

Transpozycje można dostrzec także w opowiadaniach Zdzisława Beksińskiego. Jest to przede wszystkim gra perspektywą i punktami widzenia. Wywołują one – podobnie jak inne omówione wcześniej zabiegi artysty – poczucie niepewności, lęku i grozy. Perspektywa wykorzystywana jest, aby zderzyć ze sobą dwa różne sposoby widzenia świata i skonfrontować człowieka z takim widzeniem rzeczy, które nie jest odruchowe, komfortowe. Perspektywa często służy także pogłębieniu analizy rzeczywistości otaczającej narratora-bohatera. Jednakże sama potrzeba studiowania przestrzeni, zwykłej i codziennej – przynajmniej z pozoru – zadziwia i sprawia, że czytelnik staje się podejrzliwy – jakby na wzór narratora. Beksiński buduje nastrój pełen wątpliwości, braku zaufania. Taka postawa skłania do ograniczenia wiary



Il. 12



Il. 13



Il. 14



Il. 15



Il. 16

we własną wiedzę, w możliwości zmysłów, w prawa natury, fizyki, we wszystko to, czego w codziennym życiu człowiek nawet nie dostrzega.

Analiza perspektywicznych skrótów widocznych na popiersiu i twarzy kobiety zdaje się wskazywać, że odległość między nią a malarzem, który ją maluje, wynosi około trzech metrów. [...]

Równie dobrze można by było przyjąć możliwość, że ściana tła znajduje się bardzo blisko i jest niezwykle mała, a stado ptaków przypomina rozmiarami rój pszczół, jak też że ściana tła znajduje się w odległości kilkuset metrów, jest olbrzymia niczym góra, a ptaki przypominają swoimi rozmiarami pterodaktyle<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Z. Beksiński, *Kobieta z portretu*, [w:] idem, op. cit., s. 335-336.



Il. 17

wistości. Czy w takim świecie można ufać komukolwiek, skoro nie można zaufać sobie? Artysta zagłębia się w tę ułomność człowieka – jako tego, który widzi i odczuwa tylko wycinek – w sposób filozoficzny, bliski rozważaniom Kartezjusza, a nawet posuwa się do wątpienia, czy on sam, podmiot myślący, istnieje.

Można to nazwać seansem filmowym. Pewne rzeczy widać i pewne rzeczy słycać, o pewnych rzeczach istnieją informacje. [...] Widać jedynie to, co obejmuje sobą ekran, a i z tego nawet widać tylko jedną stronę – tę, która zwrócona jest w kierunku utrwalaającej obraz kamery<sup>40</sup>.

Oprócz tego obserwacja często wiąże się u Beksińskiego z rolami odgrywanymi przez postaci z jego opowiadań. Role te dane są na całe życie, są jedynymi konstytuującymi postać danymi o niej samej, uzasadniającymi jej istnienie. Kiedy mowa o rolach, blisko już stąd do pojęcia *theatrum mundi*. Wizja świata jako teatru, ludzi jako marionetek, nad którymi coś znacznie

<sup>40</sup> Idem, *Piasek*, [w:] op. cit., s. 142.

większego i donioślejszego ma władzę, przytłaczała ludzi już w starożytności i ma tę moc po dziś dzień.

W kiosku widać teraz poruszającą się sylwetkę kobiety. [...] Musiała wejść od tyłu [...]. Wejście do kiosku jest od tyłu. Można go odwiedzać i opuszczać, nie będąc widzianym z miejsca, w którym znajduje się Numer Szesnasty. Należy tylko nieco się schylić i sterta skrzyń jest w stanie zakryć człowieka lub ludzi przed okiem obserwatora, jeśli naturalnie ten obserwator znajduje się w punkcie okupowanym w tej chwili przez Numer Szesnasty. Być może i dla wielu innych punktów dojście do kiosku jest ukryte<sup>41</sup>.

## GROZA OSWOJONA

Do omówienia następnej cechy charakterystycznej twórczości Beksińskiego niezbędne jest przytoczenie kontekstu późnych dzieł artysty. Etap ten zaczął się w latach dziewięćdziesiątych i trwał do śmierci twórcy. Malarstwo z tego okresu jest spokojne, monobarwne, o niepewnej kresce i pełne rozmyć. Nie cieszy się ono taką popularnością, jak pełne rozmachu, symbolów i szczegółów malarstwo z okresu fantastycznego. Jest dość oszczędne w treści, a sam Beksiński zdaje się już nie artykułować na obrazach swoich egzystencjalnych wątpliwości ani ostrych, zdecydowanych opinii na temat życia i śmierci. Być może kolejne tragiczne przeżycia, które towarzyszyły artyście, spowodowały jego odwrót od walki z niemocą człowieka. Artysta wydaje się pogodzony z tym, jak różne twarze przybiera życie, jak rzuca człowieka w różne miejsca i sytuacje, że prowadzi go do nieuniknionego – do śmierci. Mimo że obrazów z tego okresu nie można nazwać pogodnymi (zresztą w całej jego twórczości nie znajdziemy ani jednego przykładu na twórczość pogodną), Beksiński znajduje piękno i przyjemność szarego dnia – dnia codziennego, dnia przybliżającego do śmierci. I choć nie jest to takie piękno, jakiego człowiek oczekuje, jakiego być może sam Beksiński próbował doszukać się w życiu – piękna idealnego – to jest to element zaskakująco odmienny od tego, do czego przyzwyczaili odbiorców latami twórczości. Piękno to jest nieidealne, skarykaturyzowane, wątpliwe, być może nawet śmieszne, kiedy nazywa się je pięknem – ale Beksiński je dostrzega. Artysta widzi

<sup>41</sup> Idem, *Zamach*, [w:] op. cit., s. 204.

traumy, przeżycia, rozterki drzemiące w każdym z ludzi – i to także ukazuje. Rezultatem jest efekt, który można by określić jako grozę oswojoną. Nazywam w ten sposób zjawisko, które polega na umiejscowieniu elementów tradycyjnie wywołujących grozę w kontekstach i sytuacjach znanych, codziennych, kojarzonych pozytywnie, przez co efekt grozy ulega redukcji. Groza ta modyfikuje w malarstwie artysty działanie figur wcześniej zastosowanych przez Beksińskiego do jej spotęgowania (zwłaszcza oksymoronu, aluzji i ożywienia). Zamienia ich wcześniejsze oddziaływanie wzmagające poczucie grozy w odbiorcy na oswojenie emocji i strachu wcześniej wywołanych w nim przez owe figury (il. 18-21).



Il. 18



Il. 19





Il. 20



Il. 21

Artysta przedstawia m.in. kobietę, być może baletnicę, w zmysłowej delikatnej pozie. Obrazuje spacer starszego człowieka z towarzyszem podobnym do psa, pokazuje motocyklistę czytającego gazetę czy człowieka grającego na trąbce. Postacie te, ich otoczenie, są nadal nieprzyjemne – dostrzegalne są rany na ciele, kości, trupiość postaci, przestrzeń jest mglista, pusta, zagadkowa. Jednakże obrazy te wywołują współczucie, czułość, spokój, nie straszą już, nie przytłaczają tak silnie, jak wcześniejsze. Odbiorca może odnaleźć w nich siebie lub kogoś bliskiego. Twórca zobrazował miłość, pożądanie, odpoczynek, relaks w taki sposób, w jaki występują one w życiu. Nie są doskonałe, lecz często okraszone trudem, jaki kosztowały, cierpieniem, czasem. Wydaje się, że Beksinski znalazł punkt graniczny między życiem a śmiercią i w tym miejscu pozostał, być może odnajdując w nim jedyne pewne constans (il. 22-24).



Il. 22



Il. 23



Il. 24

## PODSUMOWANIE

Starannie dopracowana twórczość Beksińskiego – choć różniąca się bądź w zależności od materii artystycznej, w której tworzył, bądź od czasu, kiedy tworzył – układa się w jedną konsekwentną wizję świata. Wizję artysty, w którym było dużo niepokoju, niezgody na panujące realia, zarówno polityczne, jak i te zupełnie niezależne od ludzi, rządzące się prawami natury. To ponure spojrzenie na życie, rolę człowieka i jego możliwości znajduje oddźwięk nie tylko w surrealistycznych obrazach, czarno-białej dobitnej



fotografii czy równie mocnych fotomontażach – wyrażane jest także na kartkach opowiadań czy dzienników. Groza bijąca z twórczości samotnika z Sanoka wybrzmiewa z każdego drobnego elementu jego dzieł: z przestrzeni, jaką konstruował, z postaci, które w niej umieszczał, kolorystyki, którą barwił świat przedstawiony. Efekt ten wzmacniał swoim interdyscyplinarnym, wszechstronnym talentem do przedstawiania swojego niezwykłego widzenia świata. Czerpiąc z różnych dziedzin sztuki, przynosił typowe dla nich rozwiązania na obszar innych sztuk, w których się realizował.

## Bibliografia

- Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, PWN, Warszawa 2002.
- Wiesław Banach, „Nadal szukać swojej drogi”. *Zdzisław Beksiński – człowiek wielu talentów*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, red. T. Chomiszczak, BOSZ, Olszanica 2016.
- Zdzisław Beksiński, *Opowiadania*, red. T. Chomiszczak, BOSZ, Olszanica 2016.
- Henryk Brzozowski, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25.
- Tomasz Chomiszczak, *Nota wydawnicza*, [w:] Beksiński Zdzisław, *Opowiadania*, red. T. Chomiszczak, BOSZ, Olszanica 2016.
- Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Bogna Hamera, *Przestrzeń w malarstwie i prozie Zdzisława Beksińskiego*, 2019, praca magisterska napisana na Wydziale Polonistyki UW pod kierunkiem prof. Ewy Szczęsnej.
- Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2010.
- Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, PWN, Warszawa 1973.
- Ksenia Olkusz, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016.
- Ksenia Olkusz, *O grozie i postgrozie. Dyskursy – konwencja – estetyka*, [w:] *Groza i postgroza*, red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Ośrodek Badawczy FactaFicta, Kraków 2018.
- Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.
- Ewa Paczoska, *Wiktorianizm i rytmy rozwojowe powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2016.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, „Wielka elipsa” w narracji literackiej i filmowej. („Piknik pod Wiszącą Skalą”), [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2011.

- Bożena Płonka-Syroka, *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2010.
- Łukasz Sarowski, *Robot społeczny – wprowadzenie do zagadnienia*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2017.
- Ewa Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 2007.
- Yi-Fu Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne*, [w:] idem, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987.
- Ewa Wójtowicz, *W stronę doliny niesamowitości*, [w:] *Bio-techno-logiczny świat: bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, 13muz, Instytucja Kultury Miasta Szczecin, Szczecin 2015.
- Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.

### Źródła ilustracji

- Il. 1. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/11/S-6110low.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 2. [https://pbs.twimg.com/media/EDC1EaZWkAAL\\_ro.jpg:large](https://pbs.twimg.com/media/EDC1EaZWkAAL_ro.jpg:large) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 3. [https://64.media.tumblr.com/6917fd703232bb669364a5eff9de0ab1/tumblr\\_p2y-u6r5QQZ1uz2g97o1\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/6917fd703232bb669364a5eff9de0ab1/tumblr_p2y-u6r5QQZ1uz2g97o1_1280.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 4. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-2249low.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 5. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/11/S-2259alow.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 6. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-2282-popra.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 7. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/11/S-6103low.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 8. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-2257low.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 9. <https://beks.pl/produkt/zdzislaw-beksinski-obraz-ah76/> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 10. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2018/12/xg1\\_08\\_lowres.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2018/12/xg1_08_lowres.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 11. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/103x123-cm-1973\\_low\\_res.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/103x123-cm-1973_low_res.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 12. <http://beksinski.dmochowskigallery.net/gfx/db/big/002482.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 13. <http://beksinski.dmochowskigallery.net/gfx/db/bigger/003423.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 14. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2018/12/61x73-cm-1977\\_lowres.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2018/12/61x73-cm-1977_lowres.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 15. [http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria\\_zoom.php?artist=52&picture=2471](http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_zoom.php?artist=52&picture=2471) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 16. <http://beksinski.dmochowskigallery.net/gfx/db/big/003424.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 17. <http://beksinski.dmochowskigallery.net/gfx/db/bigger/003330.jpg> [dostęp 4.02.2021].
- Il. 18. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-2270\\_low.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-2270_low.jpg) [dostęp 4.02.2021].

- Il. 19. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/7\\_AC77\\_new\\_low\\_res\\_65x79\\_70x85.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/7_AC77_new_low_res_65x79_70x85.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 20. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/10\\_AC86\\_new\\_low\\_res\\_60x82\\_66x91.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/10_AC86_new_low_res_60x82_66x91.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 21. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/12\\_AD83\\_new\\_low\\_res\\_74x74\\_83x83.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/05/12_AD83_new_low_res_74x74_83x83.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 22. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/02/579A0892\\_lowres.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/02/579A0892_lowres.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 23. [https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/09/AA84\\_lowres.jpg](https://beks.pl/wp-content/uploads/2017/09/AA84_lowres.jpg) [dostęp 4.02.2021].
- Il. 24. <https://beks.pl/wp-content/uploads/2016/10/S-5639low.jpg> [dostęp 4.02.2021].

## Figures of Dread in the Literary Works and Paintings by Zdzisław Beksiński

The author of this article focuses on the category of dread which is characteristic of Beksiński's works. It is an original phenomenon because of the tools that create it and its influence on the poetics of the artistic text. The most important areas of the artist's literary works and paintings in which he operated with dread, were space, characters and colors. Due to the similarity of means of expression shaping dread in stories and paintings, one can speak of transmedia figures of dread in Beksiński's work, i.e. metaphor, exaggeration, oxymoron, repetition, animation, play with the perspective and points of view. These figures coexist with each other, interact with each other in the process of creating a unique world of dread, characteristic only to Beksiński. On the other hand, dread itself affects the tools that make it up and transforms the effect of their operation. The author of the article calls such a phenomenon 'acquainted dread' – the action of the figures used, initially causing dread, is reversed and means that the presented elements – despite the clear features causing fear – cease to be its source for the recipient.

**Keywords:** Zdzisław Beksiński, figures of dread, medial transposition, acquainted dread, horror

Data otrzymania tekstu: 1.06.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.01.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 1.02.2021 r.



## CZY WOJNA W GRACH MUSI BYĆ ZABAWNA? O WYBRANYCH GRACH PLANSZOWYCH Z PERSPEKTYWY POETOLOGICZNEJ

KRZYSZTOF BRENSKOTT

Wydział Polonistyki UJ  
Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University  
kbrenskott@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-9582-5491

Piotr Kubiński we wstępie do wydanej w 2016 roku monografii *Gry wideo. Zarys poetyki* pisał, że gry wideo można badać „jako swoisty tekst kultury, który z jednej strony wytwarza własną poetykę i którego poetyka – z drugiej strony – oddziałuje również na inne teksty kultury”<sup>1</sup>. Wydaje się, że postulowane przez Kubińskiego otwieranie się narratologii i poetyki na ten nowy przedmiot refleksji już się w Polsce dokonało, czego dowodem może być ciągle rosnąca liczba publikacji poświęconych grom cyfrowym – w ostatnich latach ukazały się takie tomy, jak np.: *Update. Teorie i praktyki kultury gier komputerowych*<sup>2</sup> (2017), *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*<sup>3</sup> (2018) czy *Dyskursy gier wideo*<sup>4</sup> (2019). Akademickiej uwadze wciąż umykają jednak starsi krewni gier wideo: gry analogowe. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel – z powodu ograniczonego miejsca dość pobieżne i powierzchowne – zademonstrowanie możliwości badania tak zwanych „planszówek” z perspektywy poetologicznej. Przyjęte w tej pracy rozumienie poetyki zapożyczam od Ewy Szczęśnej:

<sup>1</sup> P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016, s. 14-15.

<sup>2</sup> *Update. Teorie i praktyki kultury gier komputerowych*, red. Ł. Androsiuk, Lublin 2017.

<sup>3</sup> M. Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Warszawa 2018.

<sup>4</sup> *Dyskursy gier wideo*, red. M. Kłosiński, K. Maj, Kraków 2019.

Poetyka, zajmująca się właściwościami strukturalnymi dzieła, regułami jego tworzenia, sposobami generowania znaczeń, dostarcza narzędzi opisu wszelkiej tekstualności<sup>5</sup>.

Przy opisywaniu „sposobów generowania znaczeń” przez gry planszowe, nie będziemy starać się wypracować uniwersalnych kategorii przydatnych w analizach wszystkich gier, a proponujemy jedynie refleksję nad kilkoma wybranymi tytułami. Skupimy się na tym, jak niektóre planszówki wykorzystywały swoją specyfikę dość unikalnego medium, żeby powiedzieć nam coś o wojnie.

W przywoływanej już rozprawie Kubiński pisze, że gry wideo można badać „także jako medium”<sup>6</sup>. W przypadku gier analogowych należy jednak poczynić kilka uwag. Gra planszowa oczywiście nie może być rozumiana jako medium, lecz stanowi – powtarzając za Aleksandrą Mochocką i Michałem Mochockim – „transmedialny system narracyjny”<sup>7</sup>. Badacze opisali w ten sposób gry RPG, jednak zaproponowany przez nich termin wydaje się równie adekwatny w stosunku do gier planszowych nastawionych na tworzenie opowieści (*story-driven games*). Gry planszowe są w istocie skomplikowanym systemem, na który składają się różne elementy oraz – co istotne – interakcje zachodzące między tymi elementami. Oznacza to, że dana gra jest czymś więcej niż tylko sumą wykorzystanych elementów. Jak pisze Marcin Petrowicz:

Jednakże system rozgrywki nie jest zaledwie zbiorem jego składników. Gry wykazują się emergencją: proste elementy, wchodząc ze sobą w interakcje, tworzą złożone systemy rozgrywki, których nie można zredukować do sumy tychże elementów<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 36.

<sup>6</sup> P. Kubiński, op. cit., s. 14.

<sup>7</sup> A. Mochocka, M. Mochocki, *Tabletop RPG: transmedialny system narracyjny*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 337.

<sup>8</sup> M. Petrowicz, *Dynamiki w grach – definicje i wykorzystanie w analizie*, „Teksty Drugie” 2017, nr 3, s. 178.

Petrowicz do opisu gier wykorzystuje koncepcję formalnego zamkniętego systemu zasad, którą pożyczca od Katie Salen i Erica Zimmermana. Sięgając po wypracowany przez Robina Hunicke’a, Marca LeBlanca i Roberta Zubeka model MDA, badacz dzieli system gry na: mechaniki, rozumiane jako „zespół zasad operacyjnych nadbudowanych na zasadach konstytutywnych, regulujący działanie systemu gry i możliwe działania graczy”<sup>9</sup>, dynamiki, które definiuje jako powtarzalne serie interakcji, w jakie wchodzi ze sobą mechaniki podczas rozgrywki<sup>10</sup>, i doznania, czyli emocjonalne odczucia, jakie gra wzbudza podczas rozgrywki<sup>11</sup>. Innymi słowy: skodyfikowane zasady rozgrywki tworzą statyczną mechanikę („zaprojektowane reguły interakcji”<sup>12</sup>), z których wynikają powtarzalne pętle interakcji, uruchamiane najczęściej przez gracza i aktualizujące się w trakcie gry, czyli dynamiki. Te ostatnie, odpowiadając za przebieg rozgrywki, oddziałują na doznania graczy. Tak opisywany system formalny jest dla badacza systemem emergentnym (Petrowicz sięga do pracy *Rules of Play* Katie Salen i Erica Zimmermana), a więc takim, w którym dodawanie kolejnych elementów „zwiększa złożoność w sposób nieliniarny”<sup>13</sup>, co wynika z przyjętego modelu MDA – jeżeli podstawą gry planszowej są interakcje między elementami i pętle interakcji, to wnioski nasuwają się same: wprowadzenie jednego nowego elementu generuje szereg interakcji ze wszystkimi innymi elementami.

Aleksandra Mochocka wymienia pozajęzykowe i językowe elementy gry planszowej (warstwę fizyczną, szatę graficzną, przekaz werbalny), elementy ludzkie (zasady gry) i niematerialny komponent gry, czyli *gameplay* „powstający na styku wszystkich tych elementów”<sup>14</sup>. Rozważania te rozbudowuje, wykorzystując klasyfikację przestrzeni książki Andrzeja Drózdza: gra w tym ujęciu posiada więc zewnętrzną przestrzeń trójwymiarową

<sup>9</sup> A. Mochocka, *Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich – rekonesans*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 42.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>12</sup> M. Petrowicz, *Zasady przeciw immersji. Zaangażowanie w narrację i zaangażowanie w system formalny gry*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2015, nr 2, s. 40.

<sup>13</sup> M. Petrowicz, *Dynamiki w grach...*, s. 181.

<sup>14</sup> A. Mochocka, op. cit., s. 40.



(ciężar, wielkość etc.), zewnętrzną przestrzeń dwuwymiarową (elementy typograficzne, ilustracje znajdujące się na kartach, na pudełku, w instrukcji etc.) oraz przestrzeń wewnętrzną, czyli zasady gry i nadbudowany na nich *gameplay*<sup>15</sup>. Ujęcie badaczki uzupełnia wiedzę o działaniu gry, którą czerpiemy z modelu MDA, o dodatkowe warstwy lub – jak woli Mochocka – przestrzenie. Mechaniki i dynamiki stanowiąc będą bowiem tylko przestrzeń wewnętrzną – fenomen gry zostaje więc poszerzony o namysł nad wykorzystywanymi przez system mediami (ilustracje, tekst etc.). Ujawnia to skrajnie transmedialny charakter systemu, jakim jest gra planszowa.

Świadomość sposobu działania medium to jedno. Czym innym jest pytanie o możliwość budowania narracji przez gry planszowe. Wydana w 2018 roku książka Marca Arnauda *Storytelling in the Modern Board Game: Narrative Trends from the Late 1960s to Today* w sposób kompleksowy omawia to zagadnienie. Narracja, zdaniem Arnauda, powstaje poprzez synergię zasad gry, materialnych komponentów i działań podejmowanych przez gracza<sup>16</sup> – opowieść ta jest dynamiczna i rozwija się w trakcie rozgrywki. Badacz mówi o interaktywnym doświadczeniu narracyjnym<sup>17</sup>, które powstaje w przypadku gier specjalnie nastawionych na tworzenie narracji. Nie wszystkie z omawianych w niniejszym tekście gier będzie można zaliczyć do tej kategorii. Warto jednak pamiętać, że w przypadku gier zorientowanych na tworzenie narracji trudno jest odróżnić grę rozumianą jako formalny system zasad od gry rozumianej jako system znaków, ponieważ tworzenie narracji jest elementem wynikającym z zasad i to często kluczowym. Zasady są zaprojektowane w ten sposób, by umożliwić powstawanie opowieści. Forma i treść idą ramię w ramię, a treść *staje się gameplayem*. W grach zorientowanych na narrację rozgrywka jest ich lekturą. Jon Dovey i Hellen Kennedy zauważają, że tekst byłby w grze rozumiany jako „złożona interakcja pomiędzy graczem a grą, określana mianem rozgrywki (ang. *gameplay*)”<sup>18</sup>. Odbiór takiego tekstu nie polega już tylko na aktywności

<sup>15</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>16</sup> M. Arnaudo, *Storytelling in the Modern Board Game. Narrative Trends from the Late 1960s to Today*, Jefferson, North Carolina 2018, s. 8.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>18</sup> J. Dovey, H.W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, przeł. T. Macios, A. Oksiuta, Kraków 2011, s. 7.

intelektualnej, a na fizycznej ingerencji w sam jego kształt. Gry planszowe zbliżone byłyby do literatury ergodycznej.

Czym ona jest? Jak pisze Espen Aarseth: „dzieła ergodyczne wymagają nietrzywialnego wysiłku i dopiero on pozwala czytelnikowi przechodzić przez tekst”<sup>19</sup>. Zaliczenie gier wideo w poczet dzieł ergodycznych nie budzi większych wątpliwości – pisze o tym chociażby Marcin Pisarski, zauważając, że gry, podobnie jak hiperteksty, „zapraszają czytelnika do wykonania »nietrzywialnego wysiłku«, czyli np. uruchamiania mechanizmu, na którym osadzono tekst”<sup>20</sup>. Gry analogowe nie powinny być traktowane inaczej: Arnaudo opisuje je przecież jako „leniwe maszyny, które wykonują prace dopiero przez aktywne manipulowanie ich fizycznymi komponentami przez graczy”<sup>21</sup>.

Jeżeli gry planszowe są zdolne do tworzenia narracji, to prawdopodobnie mogą również generować znaczenia. Przyjrzyjmy się temu, jak gry planszowe wykorzystują znane figury i chwytły dla budowania znaczeń i czy wypracowują rozwiązania nowe, nieobecne w innych rodzajach dzieł. Choć sporadycznie sięgać będziemy po inne przykłady, to dla uspoźnienia wywodu skupimy się na tematyce wojennej. To o niej w sposób następujący pisali twórcy *This War of Mine*:

Gdy pracowaliśmy nad grą, spotykaliśmy się z ciekawym i powtarzającym się zarzutem: że tak się gier nie robi i nie powinno robić [...], że gry planszowe „do tego” nie służą, że zawsze mają być tylko i po prostu zabawą [...], że gry planszowe nie powinny mierzyć się z treścią jak książka, ba, nie powinny nawet próbować, bo gry planszowe nie są po to, żeby ludzie się nad czymś zastanawiali [...]. Oraz że nawet wojna w grach powinna być zawsze zabawna, bo przecież to właśnie gry – takie mają być. Bo wojna to, jak mówią niektóre reklamy, po prostu świetna zabawa, a pole bitwy to plac zabaw”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> E. Aarseth, *Cybertekst. Perspektywy literatury ergodycznej. Wstęp: literatura ergodyczna*, przeł. D. Sikora, M. Pisarski, [http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth\\_cybertekst.html](http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html) [dostęp 10.01.2020].

<sup>20</sup> M. Pisarski, *Ergodyczność*, <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/ergodyzm.htm> [dostęp 10.01.2020].

<sup>21</sup> M. Arnaudo, *Storytelling in the Modern...*, s. 9.

<sup>22</sup> M. Oracz, J. Wiśniewski, *Księga skryptów*, [w:] *This War of Mine*, Galakta, 2017.

Zobaczmy więc, czy wojna jest w grach planszowych zawsze „zabawna” i czy są one w stanie „mierzyć się z treścią jak książka”. Zacząć należy od zauważenia faktu, że nowoczesne, hobbystyczne gry wojenne są nierozzerwalnie splecione z przesłaniem pacyfistycznym już od samych swoich początków. Wydany w 1913 roku przez Herberta Georgea Wellsa zbiór zasad do gry *Little Wars: A Game for Boys From Twelve Years of Age to One Hundred and Fifty and for That More Intelligent Sort of Girl Who Likes Boys' Games and Books* można uznać za początek tego gatunku. W przeciwieństwie do niemieckich systemów *Kriegspiel Little Wars* były przeznaczone nie dla profesjonalistów i nie miały za zadanie uczyć strategicznego myślenia, a dostarczyć rozrywki szerszym rzeszom zwykłych cywili, bez względu na wiek (i do pewnego stopnia płeć, o czym informuje tytuł). Oczywiście spełnienie tego celu było możliwe z powodu dużej dostępności produkowanych masowo ołowianych żołnierzy, które Wells w swojej grze wykorzystywał. Co jednak ciekawe, po opisie zasad pojawia się w instrukcji krótki rozdział zawierający refleksje autora na temat wojny – zarówno tej symulowanej, jak i tej prawdziwej. Autor *Wojny światów* pisze, że w *Little Wars* również można poczuć dreszczyk i napięcie spowodowane osiągnięciem zwycięstwa lub poniesieniem klęski, „ale bez zmiażdżonych i zakrwawionych ciał, bez zniszczonych budynków i zdewastowanych krajobrazów, bez małostkowych okrucieństw [...], które my, wystarczająco starzy, by pamiętać prawdziwą współczesną wojnę, znamy jako rzeczywistość wojenną”. Pisarz dodaje również, że on i większość ludzi na całym świecie chcą zobaczyć męskość (*manhood*) w czymś lepszym niż „małpowaniu małych ołowianych zabawek, które nasze dzieci kupują w pudełkach”. Swoją grę „ofiarowuje” on „pyszałkowatym monarchom”, rozgorączkowanym „patriotom” i „wszystkim praktykującym *Welt Politik*” i zaprasza ich do „Świątyni Wojny z wieloma małymi drzewami i małymi domami do przewracania, i miastami, i fortcami, i nieskończoną liczbą żołnierzy”, gdzie będą mogli „wieść życie takie, jakie chcą, z dala od nas”. Na końcu stwierdza, że jego gra „jest równie dobra, jak ich, nawet rozsądniejsza z powodu swych rozmiarów” i kontrastuje swoje ołowiane małe wojny z Wielką Wojną (*Great War*), „nie tylko najdroższą grą we wszechświecie, ale również nieproporcjonalnie wielką”<sup>23</sup>. Wells przedstawia więc swoją

<sup>23</sup> Tłumaczenie własne. Zob. H.G. Wells, *Little Wars: A Game for Boys From Twelve Years of Age to One Hundred and Fifty and for That More Intelligent Sort of Girl Who*

grę jako alternatywę dla prawdziwej wojny, alternatywę o odpowiedniej skali – infantylnie przedstawieni monarchowie i patrioci mogą toczyć swoje dziecięce boje dziecięcymi zabawkami, nie niszcząc przy tym prawdziwych domów i nie zabijając ich prawdziwych mieszkańców. W przeciwieństwie do jego małych wojen ta prawdziwa, nazwana wielką, jest nieproporcjonalnie duża i droga, choć pozostaje równie niepoważna. Wojna jest zabawą dla chłopców, mężczyźni powinni zająć się czymś pożytecznym, pisze Wells rok przed wybuchem Wielkiej Wojny. Warto więc mieć na uwadze, że to właśnie twórczy namysł nad wojną leżał w sercu planszowych gier wojennych. Faktem jest jednak też to, że namysł ów pojawił się w dziele Wellsa w ustępie dołączonym do zasad, a nie wyłaniał się w żaden sposób z samej rozgrywki – pisarz zachęcał do zabawy w wojnę, mając nadzieję, że ta zabawa zastąpić

---

*Likes Boys' Games and Books*, London 1913, s. 96-100. Tekst oryginału: „Here is the premeditation, the thrill, the strain of accumulating victory or disaster—and no smashed nor sanguinary bodies, no shattered fine buildings nor devastated country sides, no petty cruelties, none of that awful universal boredom and embitterment, that tiresome delay or stoppage or embarrassment of every gracious, bold, sweet, and charming thing, that we who are old enough to remember a real modern war know to be the reality of belligerence. This world is for ample living; we want security and freedom; all of us in every country, except a few dull-witted, energetic bores, want to see the manhood of the world at something better than apeing the little lead toys our children buy in boxes. We want fine things made for mankind—splendid cities, open ways, more knowledge and power, and more and more—and so I offer my game, for a particular as well as a general end; and let us put this prancing monarch and that silly scare-monger, and these excitable ‘patriots’ and those adventurers, and all the practitioners of Welt Politik, into one vast Temple of War, with cork carpets everywhere, and plenty of little trees and little houses to knock down, and cities and fortresses, and unlimited soldiers—tons, cellars-full—and let them lead their own lives there away from us. My game is just as good as their game, and saner by reason of its size. [...] You have only to play at Little Wars three or four times to realise just what a blundering thing Great War must be.

Great War is at present, I am convinced, not only the most expensive game in the universe, but it is a game out of all proportion. Not only are the masses of men and material and suffering and inconvenience too monstrously big for reason, but—the available heads we have for it, are too small. That, I think, is the most pacific realisation conceivable, and Little War brings you to it as nothing else but Great War can do”.

będzie mogła prawdziwe wojny. Małe wojny zamiast tej dużej. Sam autor zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczą jego późniejsze słowa:

Do 1914 żywo interesowałem się graniem w grę wojenną, z zabawkowymi żołnierzami i bronią... Lubię myśleć, że wyrosłem z tej fazy gdzieś między 1916 a 1920 rokiem i zacząłem myśleć o wojnie tak, jak powinien to robić odpowiedzialny dorosły<sup>24</sup>.

O tym, że wojna – nawet ta planszowa – nie jest zabawą, przekonuje z kolei dużo późniejsza gra wojenna *I Will Fight No More... Forever* z 1979 roku. Pierwszym, co zwraca uwagę, to kontrast między gatunkiem (gra wojenna) a pacyfistycznie brzmiącym tytułem. Ów rozdzwięk staje się jeszcze większy, jeżeli weźmiemy pod uwagę regrywalność, czyli „pojęcie określające, czy gra pozostaje atrakcyjna dla jej uczestników po rozegraniu większej liczby partii”<sup>25</sup>. Wielokrotne rozgrywanie bitew, wynikające z gatunku i specyfiki gry, stoi w sprzeczności z tytułem. Ten zaś jest fragmentem przemowy Indianina, Wodza Józefa, po przegranej bitwie z wojskami amerykańskimi w 1877 roku („Jestem zmęczony walką [...]. Moje serce jest smutne i chore. Od tej chwili, kiedy słońce stoi w tym miejscu, nie będę już walczył, po sam koniec końców”<sup>26</sup>). Wybór cytatu nie jest przypadkowy, gra bowiem pozwala graczom odtworzyć potyczki między Indianami z plemienia Nez Percé a Armią Stanów Zjednoczonych. Przedstawienie historii Wodza Józefa, umieszczenie jego podobizn w oprawie graficznej gry, a w końcu przywołanie głęboko pacyfistycznego przesłania jego przemowy, doprowadza do personifikowania przez graczy niektórych elementów gry. Żetony, przedstawiające siły amerykańskie i indiańskie, przestają być

---

<sup>24</sup> Tłumaczenie własne. Zob. H.G. Wells, *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (Since 1866)*, London 1934, s. 102. Tekst oryginału: „Up to 1914, I found a lively interest in playing a war game, with toy soldiers and guns... I like to think I grew up out of that stage somewhere between 1916 and 1920 and began to think about war as a responsible adult should”.

<sup>25</sup> M. Mijal, A. Postuła, *Ograniczenia w kooperacji na przykładzie gier planszowych i symulacyjnych*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2014, nr 1, s 94.

<sup>26</sup> B. Mooney, *100 największych przywódców*, tłum. M. Urbański, Warszawa 2008, s. 228.

bowiem tylko żetonami, a zostają utożsamione z konkretnymi, realnymi ludźmi, którzy brali udział w tamtych starciach. Strata żetonu w trakcie rozgrywki to nie tylko utrata możliwej przewagi nad rywalem, ale śmierć człowieka walczącego o wolność. *I Will Fight No More... Forever* wytwarza znaczenie poprzez budowanie rozdzwieku między ludycznym (gra wojenna) a narracyjnym (historia plemienia Nez Percé) aspektem gry. Jest to o tyle skuteczne, że – jak już ustaliliśmy – gry planszowe wymagają bezpośredniej ingerencji gracza w kształt opowiadanej historii. Staje się on nie tyle widzem, obserwatorem wydarzeń, co ich bezpośrednim sprawcą i to na nim ciąży pełna odpowiedzialność.

Personifikowanie elementów reprezentujących wojska ma miejsce również w innych klasycznych grach wojennych. Za przykład może posłużyć *Ambush!* (1983), w którego instrukcji zawarto niespodziewany zapis. Instrukcja gry, jak pisze Kamila Zielińska, jest tekstem użytkowym, służącym wyjaśnianiu zasad i mechanizmów danej gry<sup>27</sup>. Stanowi, zdaniem badaczki, komunikat dydaktyczny<sup>28</sup>, a uczestnicy zachodzącego aktu komunikacji nie są równi, „ich relacja przypomina tę na linii mentor-uczeń”<sup>29</sup>. W instrukcji do gry *Ambush!* znaleźć można jedną zasadę, która ogranicza ruchy możliwe do wykonania przez gracza w trakcie rozgrywki, ale ograniczenie to nie wynika z mechaniki gry i jej ludycznego aspektu. Gracz nie może celowo doprowadzać do śmierci przejętych jeńców wojennych. Ruchy, które z perspektywy mechaniki gry są możliwe do wykonania (a więc np.: przesunięcie na planszy kontrolowanego oddziału na pole minowe), są zabronione jako nieetyczne. Jest to – po raz kolejny – konsekwencja przypisywania cech ludzkich żetonom, a więc znaczne podkreślanie ich roli reprezentacyjnej. Ciekawa w tej perspektywie okazuje się również *Pax Britannica* wydana w 1985 roku, w której gracie wcielają się w światowe potęgi (Wielką Brytanię, Francję, Stany Zjednoczone, Niemcy, Austro-Węgry, Włochy, Rosję i Japonię) w latach 1880-1916. Rozgrywka kończy się albo w 1916 roku, albo – jeżeli doprowadzą do tego akcje podejmowane

<sup>27</sup> K. Zielińska, *Język i komunikacja w instrukcjach strategicznych gier planszowych*, [w:] *Język i kultura w komunikacji społecznej*, red. A. Drabina-Różewicz, A. Momot, Wrocław 2018, s. 92.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 95.

przez graczy – w momencie wybuchu Wielkiej Wojny. Tę ostatnią powoduje zbyt duże napięcie pomiędzy państwami kontrolowanymi przez graczy. Jeżeli do tego dojdzie, główni odpowiedzialni są karani – tracą dużą liczbę punktów. Co ciekawe, wszyscy inni gracze również tracą punkty, choć nie tak wiele. Dlaczego? Ponieważ ich bierność doprowadziła do wybuchu jednej z najkrwawszych wojen w historii ludzkości. W ten sposób *Pax Britannica* pokazuje, że odpowiedzialność spoczywa na wszystkich, a brak reakcji jest godny potępienia. Samo serce rozgrywki i ludycznego aspektu gry, czyli liczenie zdobytych punktów i wyłanianie zwycięzcy, generuje – dzięki mechanice wybuchu Wielkiej Wojny – znaczenie: przez wojnę wszyscy tracą (punkty). Po raz kolejny to właśnie interaktywność gier i ich ergodyczność wzmacniają ich wymowę. Podobny zabieg pojawia się w wydanej w 2012 roku grze CO<sub>2</sub>. W instrukcji przeczytać możemy, że:

W trakcie gry gracze będą zarządzali firmami energetycznymi i na swój sposób będą odpowiadać na rządowe zapytania o nowe, zielone elektrownie. Celem gry jest powstrzymanie wzrostu zanieczyszczenia atmosfery przy jednoczesnym zagwarantowaniu pokrycia rosnącego zapotrzebowania na energię i oczywiście zarabianiu na tej działalności. Do budowy ekologicznych elektrowni potrzebne są: odpowiedni poziom doświadczenia, pieniądze oraz zasoby technologiczne. Organizowane na całym świecie kongresy energetyczne nie tylko promują globalną świadomość, ale dają również firmom możliwość wymiany doświadczeń<sup>30</sup>.

Mimo iż gracze rywalizują ze sobą i osobno zbierają punkty, to we wprowadzeniu określony zostaje jasny i wspólny wszystkim grającym cel: powstrzymanie wzrostu zanieczyszczenia atmosfery. W sekcji instrukcji poświęconej obliczaniu ilości zdobytych punktów pojawia się następujący zapis:

Jeśli globalny poziom zanieczyszczenia CO<sub>2</sub> wzrósł do 500 ppm lub powyżej. W takim przypadku wszyscy gracze przegrali grę. Liczenie punktów nie ma sensu: teraz musicie znaleźć nową planetę do zasiedlenia<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Instrukcja gry, [w:] V. Lacerda, CO<sub>2</sub>, Lacerta 2013.

<sup>31</sup> Ibidem.



Okazuje się więc, że rywalizacja jest pozorna, gdyż tak naprawdę wszyscy jesteście odpowiedzialni za stan naszej planety.

Powróćmy jednak do tematyki wojennej. Interesujące jest też to, co o wojnie mogą powiedzieć gry innego gatunku niż gry wojenne. *Imperial* z 2006 roku z pozoru przypomina *Pax Britannicę*. Gra znów traktuje o I wojnie światowej i pozwala symulować starcia wielkich mocarstw. Jednak tym razem gracze nie wcielają się w przywódców państw, a w inwestorów, którzy – poprzez obligacje wojenne – kontrolują politykę sześciu państw. *Imperial* jest bowiem grą ekonomiczną. W związku z tym obraz I wojny światowej wyłaniający się z gry jest inny niż ten z *Pax Briatnnica*. Przytoczmy fragment instrukcji:

Państwa wznoszą fabryki, budują floty i wysyłają do walki armie. Inwestorzy liczą zyski.

Ponieważ państwa Europy są pod zmieniającym się wpływem inwestorów, wciąż na nowo zawiązują się sojusze i wybuchają wojny<sup>32</sup>.

Mechaniki gry umożliwiają występowanie sytuacji, w których gracze kontrolujący – poprzez kapitał – politykę danych państw mogą zmusić je do wyniszczającej wojny, która nie tylko osłabi ich siłę i pozycję, ale również doprowadzi do utraty wielu jednostek (reprezentowanych przez małe drewniane elementy). Takie rozwiązanie może okazać się opłacalne dla inwestorów, których nie obchodzi ani los poszczególnych państw, ani – tym bardziej – żołnierzy ginących na froncie. Dla gracza-inwestora wojna to jedynie bilans zysków i strat oraz szansa na pomnożenie kapitału. Jak informuje opis gry, państwa „wysyłają do walki armie”, a „inwestorzy liczą zyski”. Przedstawienie tego samego tematu, ale przy wykorzystaniu innego gatunku, generuje inne znaczenia i ujawnia nowe sensy – tym razem wysuwa na pierwszy plan nie etyczny i polityczny, a ekonomiczny wymiar wojen i wskazuje, że przyczyna konfliktów może leżeć nie w polityce, a w ekonomii właśnie. Warto również w tym miejscu przywołać nowszy tytuł: *Clinic* (2014), w którym celem graczy jest budowa i sprawne zarządzanie szpitalem. Uzależnienie przychodu od stanu zdrowia leczonego pacjenta (im gorszy stan zdrowia, tym więcej pieniędzy dostaje się za jego leczenie) doprowadza

<sup>32</sup> Instrukcja gry, [w:] M. Gerdt, *Imperial*, PD-Verlag 2006.

do sytuacji, w której nierzadko opłacalną strategią jest przetrzymywanie pacjentów w szpitalu, a niebezpieczne choroby oznaczają większy zysk. Gracz mimowolnie zderzony więc zostaje z pytaniami o np. konsekwencje różnych rodzajów finansowania służby zdrowia czy o zalety i wady prywatyzacji szpitali.

Wróćmy do tego, co (i jak) o wojnie mogą powiedzieć gry inne niż wojenne. Wspominana już kooperacyjna planszówka *This War of Mine* (2017) zmusza graczy do wcielenia się w mieszkańców okupowanego miasta – gracze współpracują, próbując utrzymać swoje postaci przy życiu. Przyjęcie perspektywy konkretnego bohatera (a nie całego państwa, jak w np. *Pax Britannica*), osoby, która nie bierze aktywnego udziału w starciach, pozwala grającym poznawać rzeczywistość wojenną od innej strony – nie jako walkę z wrogiem, a walkę o własne przetrwanie. Wrogiem nie jest drugi gracz, a sama gra i przedstawiany przez nią świat. Jak wspomniałem wyżej, autorzy w trakcie pracy nad grą spotykali się z komentarzami wątpliwymi w możliwość mierzenia się przez gry planszowe z treścią właściwą książkom. Jak sami przyznają, szukając sposobu, w jaki dałoby się w grze planszowej „umieścić treści na poziomie filmu czy książki (dźwięki, emocje, wzruszające opisy) w grze planszowej” i szukając odpowiedzi na pytanie: „jak sprawić, by ludzie poczuli ciężar konsekwencji swoich działań?”, wpadli na pomysł stworzenia *Księgi skryptów*, która „stała się dla tej gry odpowiednikiem ekranu, głośników i dysku twardego”<sup>33</sup>. Jest to rozbudowany hipertekst, składający się z niemal dwóch tysięcy leksji, który nieskomplikowaną grę o zarządzaniu zasobami wypełnia treścią. W trakcie rozgrywki gracze będą proszeni (w oparciu o wykonywane przez siebie akcje) o odczytywanie poszczególnych fragmentów. Większość z nich kieruje do jednej lub kilku kolejnych leksji, co pozwala przy każdej nowej rozgrywce stworzyć spójną i niemal niepowtarzalną narrację. Bez względu na to, na co nasi bohaterowie natrafiają i jakie będą tego konsekwencje *gameplayowe*, wszystkie odczytywane ustępy budują świat przedstawiony i pokazują okrucieństwa wojny obserwowane z pozycji przypadkowego cywila. Pozwólmy sobie zacytować kilka z nich:

---

<sup>33</sup> M. Oracz, J. Wiśniewski, op.cit.

Przeszukując szopę – największą, jaką udało nam się zlokalizować – trafiliśmy na coś, co zmroziło krew w naszych żyłach. Gdy tylko otwarliśmy zardzewiałe drzwi, ciało suchotnika wysypało się przez próg, prosto na nas. Za nim kolejne i kolejne. Wygląda na to, że uciekinierzy zostali wepchnięci do szopy, ściśnięci jak sardynki i pozostawieni na śmierć.

Czy warto szukać tu czegoś cennego? Z pewnością nie znajdziemy tu jedzenia

Jedna z pielęgniarek w szpitalu zginęła dziś na moich oczach. Przepiękna dziewczyna o włosach jak płatanina czarnych węży... Dowiedziała się, że do szpitala przynieśli jej ojca. Kiedy pobiegła wtulić się w niego, zobaczyła, że w jego ciele jest wyrwana odłamkami dziura. Znalaziono ją godzinę później, na ulicy, kilka pięter pod otwartym oknem.

Konkurs na miss odbywa się w starych piwnicach, schowanych głęboko pod ziemią. Kandydatki od tytułu wyglądają pięknie. Stroje są skromne, ale skóra czysta. Warstwy makijażu skutecznie maskują ich wojenne rany. W piwnicach cuchnie stęchlizną, widownia składa się z wychudłych ludzi, są tu nawet dzieci, których nikt nie umył na tę okazję, pewnie sieroty. Oklaski pomagają zapomnieć o traumie.

Dziewczyny niepewnym krokiem wychodzą na scenę i próbują uśmiechać się do pojedynczych kamer zagranicznych reporterów. To wszystko jest chyba właśnie dla nich, dla mediów. I dla widzów, którzy obejrzą to jutro czy pojutrze w jakimś dzienniku czy reportażu w tv, między filmem a programem rozrywkowym. Nad sceną wisi transparent „Nie pozwólcie nas zabić”<sup>34</sup>.

Z punktu widzenia niniejszego tekstu interesujący jest jeszcze jeden zabieg zastosowany przez twórców *This War of Mine*. Rozgrywki nie poprzedza bowiem czytanie instrukcji – sięganie do niej jest nawet niewskazane. Dokument, w którym wyłożone są zasady, nazywany jest „dziennikiem”, a na jego okładce gracze mogą przeczytać:

Od razu po przygotowaniu rozgrywki rozpoczniecie swój pierwszy dzień walki o przetrwanie. Każdy dzień składa się z 7 faz, opisanych kolejno w Dzienniku.

Podstawowe reguły i strategie przetrwania poznacie dopiero w trakcie pierwszej rozgrywki. Pierwsza rozgrywka zastępuje potrzebę czytania instrukcji.

<sup>34</sup> Ibidem.

Zasady działania wielu ikon, talii, terminów i innych elementów zostaną wytłumaczone w trakcie gry.

To wszystko. Zaczynamy.

W odpowiednim czasie dowiecie się wszystkiego, co musicie wiedzieć<sup>35</sup>.

Gracz nie wie, czego może się po grze spodziewać, a wszystkich reguł i zasad uczy się dopiero wtedy, gdy mają one zostać wykorzystane. Nie znając zasad np. walki czy pozyskiwania zasobów, nie może się do tych zadań zawnoczu przygotować. Jego sytuacja jest więc w jakiś sposób odbiciem sytuacji, w jakiej znajdują się kontrolowani przez niego bohaterowie – wrzuceni w niebezpieczny i obcy świat, o którym niczego nie wiedzą i na spotkanie, z którym nie mogli się przygotować. *This War of Mine*, gra planszowa, osiąga więc swój cel m.in. poprzez przełamanie schematu uczenia się gier planszowych.

Emergentny charakter opowieści wytwarzanej przez gry planszowe zostaje najlepiej wykorzystany przez gry typu *legacy*, czyli produkcje, w których gracz w trakcie rozgrywki dokonuje permanentnych i nieodwracalnych zmian w komponentach gry. W instrukcji do *Charterstone* (2017) czytamy:

*Charterstone* to gra z kategorii „legacy”, co oznacza, że będziesz dokonywać w niej trwałych zmian, zwykle związanych z pisaniem na planszy i kartach oraz umieszczaniem naklejek<sup>36</sup>.

Marco Aranaudo zauważa, że ingerowanie w komponenty gry może mieć również dużo radykalniejszy charakter – jeżeli jakaś postać w trakcie rozgrywki umrze, należy zniszczyć (np. podrzeć) i wyrzucić przedstawiającą ją kartę czy żeton. Uniemożliwia to powrót danego bohatera do świata gry – śmierć naprawdę staje się permanentna. Dokonywane przez graczy wybory wpływają w sposób znaczący na świat gry: jeżeli w *Charterstone* (grze o budowaniu osady) zdecydujemy się na postawienie w danym miejscu jakiegoś budynku, to naklejamy na odpowiednie pole naklejkę przedstawiającą ten obiekt. Staje się on stałym elementem planszy, który zostanie na niej na zawsze. Po kilkunastu rozgrywkach w *Charterstone* osada, którą współtworzy się wraz z innymi graczami, będzie gotowa i nie będzie dało się już jej zmieniać, a właściciel gry będzie posiadał unikalną grę, inną od reszty

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> J. Stegmaier, *Charterstone*, Rebel 2018.

egzemplarzy. Powróćmy jednak do omawianego dotychczas motywu wojny. System *legacy*, unikalny dla gier planszowych i karcianych, pozwala stworzyć narrację bogatą w sensory, które trudno powtórzyć w innych mediach. Za przykład może posłużyć gra *Risk Legacy* (2011), będąca pierwszym tytułem wprowadzającym omawiane rozwiązania<sup>37</sup>. Wykorzystując mechaniki z popularnej serii gier wojennych *Ryzyko*, *Risk Legacy* dodaje do znanych rozwiązań novum, czyli wprowadzanie stałych zmian w fizycznych komponentach gry. Jeżeli gracze w trakcie wojny zniszczyli jakiś region, np. Bliski Wschód, to gra każe im nakleić na planszy w odpowiednim polu naklejkę przedstawiającą ruiny i podrzeć kartę, która opisywała korzyści płynące z podboju tego terytorium. W efekcie dany region jest już na zawsze wyłączony z gry, nawet w przyszłych rozgrywkach. Nim gracze rozpoczną swoją pierwszą rozgrywkę, będą musieli otworzyć pudełko z napisem: „Pamiętaj: co się stało, już się nie odstanie”<sup>38</sup>. Znajdą w nim kartkę z tekstem: „My, niżej podpisani, bierzemy odpowiedzialność za wojny, które wybuchną, decyzje, które podejmiemy i historię, którą napiszemy. Wszystko, co się stanie, stanie się przez nas”<sup>39</sup> i puste pole, w którym każdy z graczy musi się podpisać, biorąc tym samym odpowiedzialność za to, do czego doprowadzą jego działania w świecie gry. Aspekt *legacy* opisywanej gry sprawia, że ta deklaracja nabiera mocy i ewokuje nowe sensory. Gracz, bawiąc się w wojnę, wpływa na kształt świata gry, decyduje o tym, które postaci i regiony przetrwają, a które zostaną raz na zawsze zniszczone – w przeciwieństwie do innych gier analogowych i większości gier komputerowych, jego decyzje mają dosłownie nieodwracalny skutek, ponieważ w ich efekcie niszczone są materialne komponenty gry, a wraz z biegiem czasu, poprzez kolejne wyniszczające wojny, w końcu i sam produkt przestaje być grywalny. *Risk Legacy* rezygnuje z regrywalności, będącej – jak pamiętamy – jednym z ważniejszych wyznaczników atrakcyjności gier – na rzecz jednorazowego, ale zmuszającego do refleksji

<sup>37</sup> M. Arnaudo, op. cit., s. 188.

<sup>38</sup> Tłumaczenie własne. Tekst oryginału: „Note: what’s done, can never be undone”. Zob. R. Daviau, Ch. Dupuis, *Risk Legacy*, Hasbro 2011.

<sup>39</sup> Tłumaczenie własne. Tekst oryginału: „We, the undersigned, take responsibility for the wars that we are about to start, the decisions we will make, and the history that we will write. Everything that is going to happen is going to happen because of us”. Zob. R. Daviau, Ch. Dupuis, *Risk Legacy*, Hasbro 2011.

doświadczenia. Wojna powoduje nieodwracalne zmiany i zniszczenia, a my, grający, ponosimy za jej skutki odpowiedzialność. Umożliwia to również fakt, że gra planszowa to system złożony z szeregu fizycznych elementów, takich jak plansza, żetony czy karty. Materialny (analogowy) charakter planszówek, odróżniający je od gier wideo, coraz częściej staje się jednym z elementów ich poetyki.

Przykład gier typu *legacy* pokazuje, że gry planszowe, a raczej ich twórcy, zaczynają w sposób twórczy wykorzystywać specyficzne cechy tego medium, nawet jeżeli pozornie mogą wydawać się one ograniczeniami. Materialny aspekt planszówek sprawia, że są one mniej rozbudowane i mniej złożone niż gry wideo, jednak pewna samoświadomość medium pozwala na przekucie tej „wady” w atut, czego doskonałym przykładem jest niszczenie komponentów gier. Powieść można przeczytać drugi raz, w grę wideo można zagrać od początku lub w skrajnych przypadkach zainstalować ją ponownie, ale z własnym egzemplarzem *Risk Legacy* czy *Pandemic Legacy* po przejściu kampanii już niczego nie zrobimy – możemy jedynie zachować je na pamiętkę lub wyrzucić. Innych przykładów przejawów swoistej „samoświadomości” w grach planszowych może dostarczyć *Horror w Arkham: gra karciana* (2017). Ze względu na objętość niniejszego tekstu, nie będziemy zagłębiać się w szczegóły rozgrywki, skupmy się tylko na tym, co z punktu widzenia poetyki szczególnie interesujące. Gra składa się z szeregu rozgrywanych po sobie scenariuszy, w trakcie których gracze, wcielający się w typowych bohaterów, znanych z prozy Lovecrafta i jego kontynuatorów, próbują rozwiązać zagadkę tajemniczych zgonów i wydarzeń oraz starają się powstrzymać potwornego antagonistę (każda z dostępnych kampanii opowiada inną historię). Podczas rozgrywki gracze muszą osiągać cele opisane na tak zwanych „kartach Aktów”. Na każdej z nich, poza grafiką i użytecznymi z punktu widzenia mechaniki gry ikonami, znajduje się: nazwa karty (np. *Akt 2a. Nieznajomy*, gdzie litera „a” oznacza awers, litera „b” rewers danej karty), fragment tekstu fabularnego i wymagania, które należy spełnić, żeby móc odwrócić tę kartę na drugą stronę i poruszyć fabułę do przodu, np.:

## Akt 2a. Nieznajomy

*Tajemniczy nieznajomy z „Króla w Żółci” może wiedzieć coś na temat tego, co stało się podczas antraktu. Musisz go znaleźć i przesłuchać, jeśli masz poznać prawdę.*

Cel – Kiedy Mężczyzna w bladej masce miałby zostać odrzucony z gry, talia aktów postępuje<sup>40</sup>.

Postęp talii aktów oznacza przewrócenie karty na drugą stronę, co daje graczom dostęp do dalszej części narracji. Gracze przyzwyczajeni do tej mechaniki w jednej z kampanii dotrą do scenariusza *Ostatni Król*, w którym na karcie *Akt 1a. Odkrywanie prawdy* nie znajduje się informacja o tym, co zrobić, żeby móc tę kartę odwrócić – gracz pozbawiony jest więc wiedzy o tym, jaki jest cel scenariusza i jak może odblokować dalszą część fabuły. Zdezorientowany może w pewnym momencie odwrócić kartę, żeby zobaczyć, co się znajduje na jej rewersie (być może podejrzewając, że na etapie produkcji gry wkradł się błąd – właśnie dlatego brakuje tak kluczowej dla rozgrywki informacji). Ruch taki jest niedozwolony (gracze nie mają prawa obracać kart i czytać ich rewersów, jeżeli nie spełnili wymagań opisanych na kartach aktów), jednak gry planszowe są ograniczonym systemem, którego elementami można dowolnie manipulować – nic nie może więc powstrzymać ciekawego gracza przed odwróceniem karty. Gdy to uczyni – łamiąc zasady – i spojrzy na rewers, to będzie mógł przeczytać:

Akt 1b...?

Szaleństwo; *rzeczownik*, n III.

Stan choroby umysłowej, zwłaszcza poważnej.

- Ekstremalnie nierozsądne zachowanie.
- Stan impulsywnych lub chaotycznych działań.
- Dlaczego patrzysz na tę stronę?
- Nie ma powodu, żeby odwracać na Akt 1b.
- Odwróć na Akt 1a<sup>41</sup>.

Doświadczenie postaci gry, a więc mierzenie się z niezrozumianym szaleństwem, wykracza zarówno poza samą narrację (opowieść o niezrozumiałej

<sup>40</sup> N. French, M. Newman, *Horror w Arkham: gra karciana. Szlak do Carcosy*, Galakta 2017.

<sup>41</sup> Ibidem.



istocie), jak i poza aspekt ludyczny (w grze stan zdrowia psychicznego to pula punktów, których utrata kończy się popadnięciem w obłąd i przegraną) i udziela się samemu graczowi, co burzy czwartą ścianę i daje mu do zrozumienia, że gra jest świadoma własnej specyfiki jako systemu transmedialnego („Nie ma powodu, żeby odwracać na Akt Ib.”). Owa „leniwość” gier planszowych, o której pisał Arnaudo, zostaje tu wykorzystana przez samą grę – twórcy przewidzieli zachowanie gracza i fakt, że nie mogą go powstrzymać przed dowolną manipulacją komponentami. Co ciekawe, nawiązując do pojęć immersji i emersji, które są tak istotne w poetyce gier wideo, *Horror w Arkham* osiąga ciekawy efekt: wykorzystuje emersyjne elementy gry (polecenia skierowane nie do postaci, w którą wciela się gracz, a do niego samego) tak, że stają się immersyjne, to znaczy: pozwalają graczowi zanurzyć się w świat gry i stać jego częścią.

Ten krótki przegląd różnych sposobów, w jaki gry planszowe wytwarzają znaczenia, pokazuje, że poetologiczne badania nad tak niepozornymi dziełami, jakimi zdają się planszówki, może przynieść ciekawe efekty. Nie tylko otwiera bowiem badaczy na nowe zjawisko, coraz mocniej obecne w naszej kulturze, lecz także pozwala podjąć ponowną refleksję nad znanymi chwytami, figurami i zabiegami: czego o nich uczy nas to nowe środowisko? Jak planszówki mogą wykorzystać personifikację? Czy immersja i emersja mogą okazać się kategoriami użytecznymi w badaniach nad tymi „leniwymi maszynami”? Na czym polegać będzie w grach analogowych zabawa z konwencją? Co więcej, rozpoznanie zabiegów unikalnych dla gier planszowych, takich jak choćby wprowadzanie nieodwracalnych zmian w strukturę dzieła, może prowokować do szukania podobnych chwytów – lub ich ekwiwalentów – w literaturze, filmie czy grach wideo.

## Bibliografia

- Marco Arnaudo, *Storytelling in the Modern Board Game. Narrative Trends from the Late 1960s to Today*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina 2018.
- Jon Dovey, Helen W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, tłum. T. Macios, A. Oksiuta, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.
- Dyskursy gier wideo*, red. M. Kłosiński, K. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2019.
- Michał Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Piotr Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Universitas, Kraków 2016.

- Michał Mijal, Agnieszka Postuła, *Ograniczenia w kooperacji na przykładzie gier planszowych i symulacyjnych*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2014, nr 1.
- Aleksandra Mochocka, Michał Mochocki, *Tabletop RPG: transemdialny system narracyjny*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Aleksandra Mochocka, *Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich – rekonesans*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5.
- Brian Mooney, *100 największych przywódców*, tłum. M. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Marcin Petrowicz, *Dynamiki w grach – definicje i wykorzystanie w analizie*, „Teksty Drugie” 2017, nr 3.
- Marcin Petrowicz, *Zasady przeciw immersji. Zaangażowanie w narrację i zaangażowanie w system formalny gry*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2015, nr 2.
- Ewa Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.
- Update. Teorie i praktyki kultury gier komputerowych*, red. Ł. Androsiuk, Academicon, Lublin 2017.
- Herbert George Wells, *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (Since 1866)*, Victor Gollancz Ltd, London 1934.
- Herbert George Wells, *Little Wars: A Game for Boys From Twelve Years of Age to One Hundred and Fifty and for That More Intelligent Sort of Girl Who Likes Boys' Games and Books*, Frank Palmer, London 1913.
- Kamila Zielińska, *Język i komunikacja w instrukcjach strategicznych gier planszowych*, [w:] *Język i kultura w komunikacji społecznej*, red. A. Drabina-Różewicz, A. Momot, Wrocław 2018.

### Źródła internetowe

- Espen Aarseth, *Cybertekst: Perspektywy literatury ergodycznej. Wstęp: literatura ergodyczna*, tłum. D. Sikora, M. Pisarski, [http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth\\_cybertekst.html](http://techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst.html) [dostęp 10.01.2020].
- Mariusz Pisarski, *Ergodyczność*, <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/ergodyzm.htm> [dostęp 10.01.2020].

### Ludografia

- Rob Daviau, Chris Dupuis, *Risk Legacy*, Hasbro 2011.
- Nate French, Matthew Newman, *Horror w Arkham: gra karciana. Szlak do Carcosy*, Galakta 2017.
- Mac Gerdts, *Imperial*, PD-Verlag 2006.
- Vital Lacerda, CO2, Lacerda 2013.

Michał Oracz, Jakub Wiśniewski, *This War of Mine*, Galakta 2017.  
Jamey Stegmaier, *Charterstone*, Rebel 2018.

## **Playing at War. On Selected Board Games from a Poetological Perspective.**

Marco Arnaudo in *Storytelling in the Modern Board Game: Narrative Trends from the Late 1960s to Today* – through the lens of game studies and narratology – explores the synergy of board games, designers and players in story-oriented designs. A story can emerge from board game only in interactive and ergodic way, through synergy of game rules, material components and actions taken by players. The aim of this paper is to show that board games – which can be understood as transmedial narrative systems – could be studied on the grounds of poetics. How board games can use well known figures and methods of generating meaning, such as personification? What new we can learn about them in this new environment? Is it possible to adapt categories of immersion and emersion to board game studies? Recognition of board-game-specific ploys, such as physical changing and even destroying game components, can inspire us to look for similar solutions among literature, cinema or video games.

**Keywords:** board games, poetics, war, narratology

Data otrzymania tekstu: 15.02.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.01.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 18.01.2021 r.

## FIGURY KINETYCZNE W LITERATURZE CYFROWEJ. STAN BADAŃ I KILKA WĄTPLIWOŚCI

ELŻBIETA WINIECKA

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM  
Faculty of Polish and Classical Philology  
Adam Mickiewicz University  
elzbieta.winiecka@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-8267-2219

Poetyka literatury elektronicznej czerpie z możliwości, jakie przyniosła technologia cyfrowa, zmieniając i poszerzając rozumienie kategorii literackości tekstu. Dla jej badacza to właśnie cechy związane z wykorzystaniem właściwości mediów digitalnych, które poszerzają granice literatury i zmieniają jej ontologię, stanowią szczególnie atrakcyjny, a zarazem trudny przedmiot badań.

Literatura digitalna nie jest wyłącznie sztuką słowa – wykorzystuje techniki i kody innych sztuk, niejednokrotnie osłabiając i problematyzując granicę między nimi. Literackość tekstów cyfrowych zostaje zmodyfikowana. Nie można tu jednak mówić o przekładzie intersemiotycznym, lecz raczej o transmedialności cyfrowego medium i cechującej kulturę cyfrową interferencji znaków, kodów, znaczeń. Każdy multimedialny przekaz digitalny jest efektem procesów wyboru i kombinacji heterogenicznych (choć ontologicznie jednorodnych, tj. zapisanych w kodzie zerojedynkowym) elementów, takich jak: litery, słowa, zdania, tropy, techniki narracji, gatunki, elementy fabuły, makro- i mikroobrazy, sceny, archetypy, kulturowe memy i wiele innych elementów składających się na jego skomplikowaną, mobilną strukturę. W swoich rozważaniach chciałabym skupić się właśnie na tej ostatniej cesze: na ruchu jako nowym wymiarze poetyki tekstu e-literackiego.

Pierwsze ruchome utwory poetyckie zaczęły powstawać pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, jeszcze z użyciem narzędzi analogowych. Nazywane czasami wideopoezją, utrwalane na kasetach wideo, stanowią początek późniejszych eksperymentów kinetycznych, które w przestrzeni

digitalnej stały się częścią poetyckich praktyk. W roku 1984 bpNichol przy użyciu komputera Apple zaprojektował w języku BASIC zestaw kilkunastu wierszy kinetycznych pt. *First Screening*<sup>1</sup>. W Polsce najbardziej znanym twórcą utworów kinetycznych jest Zenon Fajfer – autor multimedialnej książki poetyckiej *dwadzieścia jeden liter / ten letters* (2010) oraz hipertekstowego tomu wierszy *Powieki* (2013), nazwanych przez autora poematami emanacyjnymi.

Badania nad poetyką i retoryką ruchomych tekstów digitalnych od wielu już lat prowadzą badacze zachodni: Georges Bouchardon, Roberto Simanowski, Alexandra Saemmer, Giovanna di Rosario. Ważne perspektywy badań nad nowymi sposobami istnienia tekstów e-literackich otworzyła książka pod redakcją Roberta Simanowskiego, Jörgena Schäfera, Petera Gendolli *Reading Moving Letters*<sup>2</sup>. W Polsce o figurach kinetycznych pisała przede wszystkim Ewa Szczęsna<sup>3</sup>, wciąż jednak jest to obszar dość słabo przez literaturoznawców rozpoznany.

Ruch jako nowy wymiar literatury radykalnie poszerza literackie pole, zmienia też status literackiego utworu, którego odrębność od innych sztuk wizualnych, filmu itd., ustępuje miejsca celowym interferencjom i zapożyczeniom. W środowisku cyfrowym literatura nie jest już stabilnym obiektem, lecz splotem płynnych zjawisk, procesów i przekształceń, których ontologia odmawia stabilizacji w ramach jakiejś już gotowej siatki pojęciowej. Utwory tego typu domagają się nowych narzędzi badań i nowych rozwiązań metodologicznych, uwzględniających ich zmieniony status. Tę skomplikowaną, bardzo niekiedy trudną do analitycznego rozbioru sytuację, Talan Memmott określił mianem *mise en écran*, przez analogię do *mise en scène*,

<sup>1</sup> Komentarz do tego projektu i jego reimplementacja stworzone w 2007 roku znajdują się pod adresem: <http://vispo.com/bp/introduction.htm> [dostęp 23.11.2019].

<sup>2</sup> *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, Bielefeld 2010.

<sup>3</sup> Zob. E. Szczęsna. *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018. Wśród polskich monografii podejmujących omawianą problematykę warto wymienić również: U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017; B. Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architek(s)ture, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019; E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.

czyli scenicznej inscenizacji<sup>4</sup>. W przypadku *mise en écran*, będącej reżyserowaniem przebiegu utworu i projektowaniem czytelniczego doświadczenia w jednym, składowe elementy utworu tworzą nieskończenie różnorodny, skomplikowany i niepowtarzalny przekaz zamknięty w obrębie ekranu. Składają się nań: tekst werbalny (pisany i/lub czytany przez lektora albo syntezytor mowy), rozbijany na podstawowe czynniki: słowa, sylaby, litery; dająca ogromne możliwości wyboru i kombinacji sfera typograficzno-wizualna; praktycznie nieograniczony zasób dźwięków, efektów muzycznych i akustycznych; pojawiający się na różne sposoby w obrębie interfejsu programistyczny kod; zagospodarowanie tymi elementami dwuwymiarowej przestrzeni ekranu, niekiedy także poszerzonej o trzeci wymiar; różne odmiany ruchu; efekty kolorystyczne i świetlne; przekształcone fragmenty znanych już tekstów kultury, gatunków, kodów kulturowych, dyskursów dawnych i współczesnych. Jak tłumaczy Talan Memmott, „medium sprawia, że intencjonalność, *poiesis* i poetyka są negocjowalne, świadczone/oddawane poprzez różne bodźce zmysłowe i empiryczne, a nie ograniczone do słowa”<sup>5</sup>.

W historii retoryki jej status zawsze definiowany był w relacji do wizji prawdy i znaczenia jako wartości centralnych. Tak pisał o tym Stanley Fish: „retoryka jest siłą, która odciąga nas od owego centrum i wciąga w swój własny świat nieustannie zmiennych kształtów i migotliwych powierzchni”<sup>6</sup>. Mowa figuratywna wprawia w ruch umysł, który chętnie daje się odciągnąć od tego, co ważne, na rzecz tego, co sprawia estetyczną przyjemność. Jak jednak odnotowuje krytyk: „Jeśli tropy i figury »nadają umysłowi ruch zbyt zmienny«, to jest tak dlatego, że zasada zmiany już znajduje się w umyśle”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Mise en scène* to skomplikowany system scenicznych elementów inscenizacyjnych, na który składają się: scenografia, kostiumy i charakteryzacja, oświetlenie i ekspresja postaci oraz ruch. Wszystkie te komponenty dają nieskończoną liczbę możliwości scenicznej realizacji, a w połączeniu z innymi nadają każdemu spektaklowi jedyni i niepowtarzalny styl.

<sup>5</sup> T. Memmott, *Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading*, [w:] *New Media Poetics: Contexts, Techno Texts and Theories*, eds. A. Morris, T. Swiss, Cambridge 2006, s. 304.

<sup>6</sup> S. Fish, *Retoryka*, [w:] idem, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. K. Abriszewski i in., Kraków 2002, s. 428.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 429.

To spostrzeżenie stanowić może kluczowy argument na rzecz sięgnięcia do repertuaru figur po to, by wyjaśnić specyfikę nowej estetyki i poetyki e-literatury. Skoro bowiem upodobanie do zmienności i wielości jest przyrodzoną cechą umysłu, to każde rzeczywiste rozkołysanie znaków ową przyjemność, wynikającą z wieloznaczności, jeszcze zwielokrotnia. O ile figuracja w tradycyjnych tekstach powodowała ruchliwość i wielość znaczeń, będąc wyzwaniem interpretacyjnym, to w utworach elektronicznych ruch najpierw zostaje udosłowniony. Elementy składowe tekstu – słowa, pojedyncze litery, obrazy – zostają pozbawione trwałości. Tym samym umysł i zmysły odbiorcy stają przed wyzwaniem jeszcze trudniejszym: jak uchwycić w locie chwilowe znaczenie, które równocześnie jest i nie jest<sup>8</sup>. Figury myśli i mowy stają się figurami (w) ruchu.

Zastosowanie klasycznej terminologii retorycznej do opisu literatury digitalnej wydaje się więc zabiegiem równie zasadnym, jak kłopotliwym: czy bowiem próby odnalezienia znanych figur i tropów w tekstach jawnie zrywających z klasycznymi regułami nie wiążą się z ryzykiem nadmiernej ich – nomen omen – metaforyzacji? I czy kategorie tropu i figury przystają do zjawisk o tak zmienionej ontologii, jak struktury digitalne? Niewątpliwą zaletą retoryczno-semiotycznej perspektywy jest to, że pozwala spojrzeć na teksty digitalne nie jako na eksperymenty zrywające z tradycją działań kulturowych, lecz dokonania będące kolejnym ich etapem<sup>9</sup>. Mimo wszystkich różnic, jakie nieodparcie nasuwają się odbiorcy, nadal odnaleźć w nich można dobrze znane reguły wytwarzania, będące podstawą klasycznych typologii retorycznych.

Okazuje się, że wskazane przez Kwintyliana cztery operacje retoryczne: *a d i e k c j a* (amplifikacja), *d e t r a k c j a* (redukcja), *t r a n s m u t a c j a* (prze-stawienie, inwersja) i *i m m u t a c j a* (substytucja, podstawienie, zastąpienie), określające typ zabiegów wykonywanych na składni (figury słów) i semantyce (tropy i figury myśli), w sposób ponadczasowy definiują mechanizmy

<sup>8</sup> Jest, jeśli odbiorca jest w stanie je dostrzec i podjąć próbę interpretacji. Gdy jednak w płynnym nawarstwieniu słów, obrazów i dźwięków dostrzeże tylko ruch zmieniających się znaków, pozostanie kontemplującym widzem, a nie czytelnikiem.

<sup>9</sup> Propozycję takiego właśnie figuratywnego ujęcia gatunków poezji elektronicznej sformułowała Bogusława Bodzioch-Bryła w swojej książce *Sploty: przepływy, architek(s) tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji* (Kraków 2019).



znaczeniotwórcze wszelkich tekstów kultury<sup>10</sup>. Zabiegi dodawania elementów, ich odejmowania, przekształcania oraz zamiany stały się fundamentem rozlicznych klasyfikacji figur myśli, słów i tropów, choć żadna z nich nie jest wyczerpująca i spójna. Wskazuje to jednak nie tyle na słabość retoryki, co na bogactwo i niezwykłą plenność kategorii, które nie opisują zamkniętej dziedziny, lecz otwierają pole twórczych działań i pracy wyobraźni we wszystkich tekstach kultury. W odniesieniu do tradycyjnych sztuk ową strukturalną wspólnotę precyzyjnie opisała Seweryna Wysłouch, pokazując, że zarówno w literaturze, jak i malarstwie czy filmie znaleźć można te same mechanizmy znaczeniotwórcze, polegające na adiekcji, detrakcji, inwersji i transmutacji odbywające się zarówno na płaszczyźnie stylistycznej, jak i kompozycyjnej<sup>11</sup>.

To założenie otwiera ścieżkę do badań nad figuratywnością projektów należących do literatury elektronicznej. Pojawiają się w niej nowe, obce literaturze drukowanej, figury ruchu, które powstają dzięki połączeniu werbalnych, wizualnych, czasami również akustycznych elementów z choreografią elementów graficznych. Obrazy, także obrazy słów, stają się przedmiotem zabiegów animacyjnych, które ożywiając i wprawiając w ruch to, co dotąd w literaturze obecne było jako niezmienny nośnik znaczeń, zapraszają czytelnika/użytkownika do zabawy, ćwiczenia swojej pomysłowości i refleksu, ale też do podjęcia choćby próby interpretacji oraz namysłu nad istotą i właściwościami tej ruchomej literatury. Wszystkie – różnorodne i zaskakujące – składowe e-literackich projektów stanowią bowiem istotne części metastruktury, jaką jest projekt wykonawczy utworu, zawierający wszystkie swoje potencjalne, zaprogramowane wcześniej wersje.

Obserwowany na ekranie ruch można traktować jako kod sugerujący określone znaczenia, przede wszystkim afektywne – dynamizacja przekazu oddziałuje bowiem w pierwszej kolejności na możliwości percepcyjne odbiorcy, zmuszając go do fizycznego, a potem także emocjonalnego i intelektualnego zaangażowania w powstający tu i teraz przekaz. Zabiegi kinetyczne działają na wyobraźnię czytelnika, mają również wpływ na jego etyczne

<sup>10</sup> Pisał w *Retoryce opisowej* Jerzy Ziomek: „wszelkie operacje retoryczne jako sposoby reorganizacji materiału językowego i rzeczowego dzielą się na adiekcje, detrakcje, transmutacje i immutacje” (zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 202).

<sup>11</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

zaangażowanie w tekst. Ruch ma także właściwości narracyjne – służy budowaniu ciągów fabularnych, sugeruje związki przyczynowo-skutkowe pomiędzy kolejnymi fazami/obrazami/ujęciami. Ze względu na swą semantyczną niedookreśloność sprzyja odczytaniom figuratywnym, wzmacniając, modyfikując bądź radykalnie zmieniając znaczenia niesione przez komunikat werbalny oraz wizualny.

Ruch to nie tylko kategoria fizyczna, lecz także filozoficzna. Nie jest zatem wyłącznie zmianą miejsca w przestrzeni względem innego punktu odniesienia, lecz także aktualizacją możliwości, przejściem od stanu potencjalności do stanu istnienia. Już Arystoteles wyróżnił trzy rodzaje ruchów<sup>12</sup>: ruch ilościowy, dotyczący zmian rozmiaru (np. przyrost – *augmentum*, ubytek – *decrementum*), ruch jakościowy, dotyczący działania bytów, ich zmian substancjalnych, czyli jakościowych (przemiana – *alteratio*), oraz ruch lokalny, dotyczący przemieszczenia, w tym także obrotów i przesunięć liniowych ciał.

Wszystkie wymienione przez Arystotelesa rodzaje ruchu znajdują swoją reprezentację w mediach cyfrowych. Możliwości przekształcania się ilościowego i jakościowego ma zarówno warstwa językowa utworu, jak i towarzyszące jej elementy audiowizualne. Litery, słowa i zdania zmieniają swój rozmiar, kształt, kolor. Mogą rosnąć lub maleć, a nawet pojawiać się i znikać, rozpadać się na mniejsze elementy lub budować nowe całości. To samo dotyczy wszystkich graficznych, wizualnych składowych takiego animowanego interfejsu. Dodatkowo efekty kinetyczne są wzmacniane i reinterpretowane przez warstwę audialną, na którą składać się mogą pojedyncze dźwięki, głosy, hałasy, zakłócenia, ale też bardziej złożone efekty melodyczne i muzyczne. Pod pewnymi względami projekty e-literackie przypominają eksperymenty słowno-obrazowe, znane choćby z poezji konkretnej. Ich dynamizacja sprawiła, że to, co dotychczas było metaforyzowane w warstwie obrazu, rytmu, metrum i kompozycji przestrzennej, stało się realnym, synestezyjnym doświadczeniem odbiorcy.

Ruch w utworach digitalnych rozpatrywać można zarówno na płaszczyźnie interakcji człowiek-interfejs, gdy konkretne działania użytkownika powodują modyfikacje w teksturze, jak i w granicach wyznaczonego przez

<sup>12</sup> Arystoteles, *Fizyka*, Warszawa 1968, s. 12-13.

ramy ekranu pola wizualnego e-literatury<sup>13</sup>. W tym drugim przypadku odbiorca jest jedynie obserwatorem zmian, które rozgrywają się w tempie zaprogramowanym przez autora. To bardzo istotna różnica między utworami inter- a nieinteraktywnymi. Tam, gdzie użytkownik decyduje o tempie dziania się utworu, jego dynamika zależy od indywidualnych decyzji percypującego i partycypującego podmiotu odbiorczego. Tam, gdzie czas trwania projekcji jest narzucony – jak to się dzieje w poetyckich animacjach i wielu poematach kinetycznych – to odbiorca musi dostosować się do narzuconego mu rytmu. W oczywisty sposób wpływa to na jakość i sposób percepcji, a tym samym na znaczenia utworu. W niektórych animacjach programista uwzględniła możliwość zatrzymania jej przez odbiorcę, a nawet jej analizy klatka po klatce; jest to jednak działanie, które „sprzeniewierza się” projektowi. Większość animacji nie daje zresztą możliwości samodzielnej ingerencji w sposób jej odtwarzania, podporządkowując zachowanie czytelnika wymogom technicznym cyfrowego medium w stopniu dużo większym, niż robi to literatura drukowana.

O nowych figurach ruchu (ruchomego słowa) pisała Ewa Szczęsna, wymieniając wśród nich: redukcję (odjęcie elementu tekstury), adiekcję (dodanie elementu tekstury), permutację (przemieszczenie elementu tekstury) oraz deformację (przekształcenie elementu tekstury)<sup>14</sup>. Ten podział badaczka powtórzyła w książce *Cyfrowa semiopoetyka*, wymieniając redukcję, adiekcję, transformację (zamiast nieco nieporęcznej deformacji) oraz permutację i nazywając je figurami ruchu, które powstają „w efekcie przekształceń warstwy przedstawień”<sup>15</sup>. Redukcja definiowana jest jako odłączenie elementów tekstowych, czyli detrakcja. Adiekcja to rozszerzenie, dodanie elementów tekstowych. Transformacja

<sup>13</sup> Odrębną kategorię tworzą narracje lokacyjne, a także projekty, które wymagają od czytelnika ruchu w przestrzeni rzeczywistej. Im należy poświęcić uwagę osobno.

<sup>14</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa transtekstualność, Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty*, [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrowska, M. Maryl, A. Wójtowicz, Warszawa 2016, s. 33.

<sup>15</sup> E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, s. 205.

to przekształcenie elementów tekstowych. Permutacja zaś – przestawienie, przesunięcie elementów tekstowych<sup>16</sup>.

Pewien kłopot z zaproponowaną typologią jest jednak taki, że wykorzystuje znane z tradycji nazwy operacji retorycznych. Przypomnijmy, że w klasycznej retoryce są to: adiekcja, redukcja, substytucja oraz inwersja, które tworzą odpowiednio figury *per adiectionem*, *per detractionem*, *per transmutationem* i *per immutationem*. Dwie ostatnie niekiedy na płaszczyźnie syntaktycznej łączone są w całość jako figury *per ordinem* (co do porządku).

Wymienione cztery formuły odnoszą się do operacji, które – wykonane na naturalnym porządku tekstu (*ordo naturalis*) – dają w efekcie porządek sztuczny (*ordo artificialis*), czyli figuratywny. W tekstach analogowych proces ich interpretacji i klasyfikacji polegał na tym, że odwołując się do normy (gramatycznej, semantycznej, logicznej) w tekście analizowanym, można było rozpoznać efekt dokonanej operacji. W tekstach cyfrowych, dzięki technologicznym możliwościom pozwalającym łatwo wprawiać mniejsze lub większe ich części w ruch, widzimy nie tylko efekt operacji, lecz także proces przekształceń. Często zresztą ten proces jest zapętłony (iteratywny) – tekst cały czas dzieje się na oczach odbiorcy, niosąc ze sobą nowe znaczenia, które nieustannie reinterpretują swą wcześniejszą fazę.

Unaoczniony na ekranie przebieg przekształcania elementów – zmiana ich kształtu, koloru, wielkości, liczby, miejsca, relacji wobec innych obiektów – nie jest prostym zabiegiem metatekstowym odsłaniającym proces powstawania figury, lecz częścią samej figury. Jednakże poprzestanie na określeniu mechanizmu jej działania wydaje się zbyt ogólne. Przypomnę, że w klasycznych typologiach każda z operacji inicjuje dziesiątki, a nawet setki tropów, figur słów i myśli, które – powstając wedle jednej, powtarzalnej zasady – powodują znacząco odmienne efekty stylistyczne i semantyczne.

Aby uniknąć kłopotliwej homonimii nazw zrównującej działanie i jego efekt, warto je zmodyfikować lub po prostu doprecyzować. Być może, aby odróżnić je od znanych i stosowanych w retorycznych klasyfikacjach nazw odnoszących się do typów operacji, w języku polskim można byłoby posłużyć się formą rzeczownikową utworzoną od niedokonanej formy

---

<sup>16</sup> A zatem opisywana we wskazanej pracy inwersja kinetyczna byłaby odmianą permutacji, zaś atomizacja, czyli rozbitcie – transformacji.

czasownika. I tak terminy dodawanie, odejmowanie, przesuwanie i przekształcanie eksponują proces, działanie się na oczach odbiorcy, co jest istotą figur ruchu.

Autorka *Cyfrowej semiopoetyki* jako strategię znaczeniowótórcze właściwe literaturze cyfrowej wymienia atomizację, kinetyzację i modelowanie. Cechy te wprost wynikają z właściwości technologicznych medium. Badaczka precyzyjnie opisuje konsekwencje cyfrowego sposobu istnienia tekstów dla literackości i literatury. Spoglądając z perspektywy semiotyecznej, odnotowuje zniesienie granic między kodami semiotyecznymi, mediami i dyskursami, które w cyfrowym medium mają ten sam status ontyczny i mogą być swobodnie łączone w nowe całości. Z jednej strony mówi o zacieraniu granic, z drugiej odwołuje się w swoich analizach do elementarnych cech pojedynczych semów, które wchodzą ze sobą w interakcję i współuczestniczą w tworzeniu nowych znaczeń. Spośród wymienionych interesuje mnie przede wszystkim kinetyzacja jako zupełnie nowy wymiar istnienia tekstów digitalnych. Szczęsna zauważa, że:

Każdy, nawet najmniejszy element tekstowy, może być wprawiany w ruch, przy czym kinetyzacja nie jest tu tożsama z ruchomym obrazem w rozumieniu filmowym, skoro powiązana zostaje z atomizacją i przekształcaniem warstwy przedstawień<sup>17</sup>.

Zgadając się z badaczką co do tego, że w sztuce digitalnej pojawiają się rozwiązania nieznanne (a przynajmniej rzadko wykorzystywane) w filmie, takie jak: znikanie i pojawianie się liter, zmiany ich barwy, kształtu, ich ruch, deformacje, nie podzielam jej zdania, że są to postaci ruchu, które umożliwiaone zostały przez programowanie. Przeciwnie. Animacja cyfrowa stanowi udoskonaloną kontynuację technik wynalezionych i rozwijanych w kinie oraz animacji analogowej. Różnica polega natomiast na automatyzacji procesów animacji w środowisku cyfrowym, która dzięki wciąż tworzonej i udoskonalanej programom stała się dostępna nie tylko dla specjalistów. Szybkość i łatwość animowania obiektów przełożyła się na częstość jej wykorzystywania także w literaturze elektronicznej.

<sup>17</sup> Zob. E. Szczęsna, op. cit., s. 180.

Sformułowany przez Sewerynę Wysłouch pogląd o strukturalnej wspólnocie sztuk<sup>18</sup> wskazuje na możliwość wzajemnej ich przekładalności na płaszczyźnie operacji retorycznych. A zatem w innej materii semiotycznej można powtórzyć te same operacje retoryczne tworzące ekwiwalenty figur, np. metafory, metonimii, powtórzenia itp. Aby te retoryczne zabiegi w cyfrowych animacjach odróżnić od porządku monomedialnego, określać można powstające figury jako transmedialne. Wielu przykładów dostarczają poematy kinetyczne, w których jedność słowa zostaje rozbita na mniejsze składowe, zaś samo słowo zyskuje wartość w porządku wizualnym jako bohater fabularny. Termin *figura transmedialna* jest więc konsekwencją przeniesienia kreacji do środowiska sieciowego, w którym odrębne do tej pory media tracą ontologiczną różnicę i stają się składowymi nowej całości. Jej wytwarzanie, rozpowszechnianie i techniki oddziaływania na odbiorcę przekraczają granice poszczególnych mediów i tworzą zupełnie nową jakość. Kody – werbalny, wizualny, kinetyczny i audialny – domagają się nowego rodzaju percepcji, w której aspekty intelektualny, sensualny i afektywny oraz ich działania współuczestniczą w konstytuowaniu – jednorazowych i ulotnych – znaczeń. W obrębie poematów kinetycznych słowa funkcjonują niejednokrotnie jednocześnie jako znaki werbalne oraz jako obiekty wizualne. Tworzą w ten sposób *transmedialną syllepsis*, czyli figurę, w której jeden element występuje równocześnie w dwóch różnych znaczeniach: literalnym i metaforycznym. W e-literaturze figura ta ma charakter transmedialny, ponieważ znaki uczestniczą równocześnie i nierozdzielnie w dwóch (a często trzech) porządkach semiotycznych wywodzących się z różnych sztuk: w swoim znaczeniu podstawowym, czyli jako słowa, denotują i konotują określone znaczenia; jednocześnie zaś figuratywnie tworzą w porządkach wizualnym i audialnym rozmaite sensory dodatkowe albo redundantne względem znaczenia językowego (wizualna homonimia), albo je modyfikujące, rozbijające, przekształcające, poszerzające, kwestionujące, uzupełniające. Za każdym razem dzieje się to dzięki czterem uniwersalnym retorycznym operacjom wyodrębnionym przez klasyków: adiekcji, detrakcji, transmutacji i immutacji. Nie do przecenienia jest więc systematyzacyjna

---

<sup>18</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 26.

wartość ustaleń Szczęsnej, inspirująca do dalszych badań. Podzielam bowiem jej przekonanie, że mamy do czynienia ze zjawiskami niezwykle ważkimi, a wciąż słabo na polskim gruncie rozpoznanymi. Terminologia zresztą ma znaczenie drugorzędne wobec samych zmian, które badaczka opisuje precyzyjnie i wyczerpująco.

W oparciu o wszystkie poczynione tu spostrzeżenia można wyróżnić dwa typy figur ruchu. Pierwsze to figury animacji – są one częścią zaprojektowanego przez autorów scenariusza i pojawiają się w trakcie jego odtwarzania. Odbiorca nie ma wpływu na ich powstanie – z tego powodu e-literackie animacje (poezja animacyjna, kinetyczna itp.), powstające do niedawna głównie z wykorzystaniem programu JavaScript i – do niedawna – Adobe Flash Player, zbliżone są pod względem stabilności i przewidywalności ruchomej struktury utworu do tradycyjnych, drukowanych dzieł. Drugi typ figur to figury manipulacji. Nazwę tę zaproponowała badaczka e-literatury Alexandra Saemmer, która stworzyła obszerny katalog nowych figur. Figury manipulacji są zawsze efektem współdziałania zaprojektowanego wcześniej przez twórców scenariusza oraz odbiorcy, który aktywnie uczestniczy w uruchamianiu, przekształcaniu i tworzeniu wariantów tekstowych interaktywnego projektu. W przeciwieństwie do utworów animowanych czytelnik utworów interaktywnych jest więc współkreatorem każdej lekturowej wersji digitalnego utworu. Tym samym każda interpretacja jest również pochodną jego aktywnych działań. Często ograniczają się one do wyboru linku spośród danych przez autora możliwości, nierzadko zdarza się jednak, że czytający może sam wpisywać dowolne słowa w zaprojektowanym do tego miejscu, przyspieszać lub spowalniać przebieg tekstu, wpływać na jego wizualny kształt oraz finalną strukturę. Wszystkie wytworzone w efekcie dynamizacji tekstu figury powstają na styku aktywności człowieka oraz działania maszyny. Z tego powodu Alexandra Saemmer bardzo trafnie nazwała je figurami interfejsowymi<sup>19</sup>. Formuła ta dobrze odzwierciedla

---

<sup>19</sup> W rozwiniętej wersji swoich badań Alexandra Saemmer zastąpiła nazwę figury interfejsów medialnych nazwą figury manipulacji. Obok nich wyodrębniła też drugi typ figur ruchu, nazwany figurami animacji (zob. A. Saemmer, *Digital Literature – A Question of Style*, [w:] *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, Bielefeld 2010). Jednak to nie używana przez specjalistów terminologia wydaje się najważniejsza, lecz



techniczny wymiar operacji powstawania figur, których potencjalny status zapisany w kodzie urzeczywistnić się może wyłącznie dzięki aktywności użytkownika.

Saemmer zauważyła też, że same gesty wykonywane przez użytkownika, takie jak klikanie, skrollowanie, dotykanie, wpisywanie czy usuwanie znaków, nie przekształcają interakcji w figurę. Figura interfejsowa powstaje jako trójstronna relacja między treścią wyjściową (nazwijmy ją dla wygody, choć niezbyt zręcznie, a k t y w o w a l n ą), wykonywanym gestem oraz zawartością medialną (a k t y w o w a n ą), która w efekcie tego gestu (mającego charakter performatywny) się pojawia. Nie każda trójkątna relacja ma jednak charakter figuratywny. Abyśmy mieli do czynienia z interfejsową figurą mediów, relacja między treścią mediów interaktywnych, aktywnością, która zostanie wykonana na interfejsie i aktywowaną treścią mediów musi wywołać efekt zaskoczenia, obcości, dziwności. To właśnie ten formalistyczny z ducha chwyt uniezwyklenia jest źródłem estetycznej, figuratywnej natury czytelnicej interaktywności.

Literackość ustanawiana jest więc poprzez efekt udziwnienia wytwarzający zaskakującą, absurdalną, przekraczającą gramatyczne normy sytuację komunikacyjną<sup>20</sup>. Dodać można, że tak rozumiana literackość koliduje z media literacy, czyli umiejętnością korzystania z mediu m. Utrudnia proces bezproblemowego użytkownika. Jednocześnie, aby odróżnić figurę od przypadkowego błędu (maszyny), który również jest zakłóceniem, trzeba odwołać się do kontekstu, w którym się pojawia. Spójność między zakłóceniem i kontekstem pozwala osłabić wątpliwości, choć nie

---

stojące za badaniami przekonanie, że precyzyjna charakterystyka stylistyki utworów elektronicznych jest konieczna ze względu na coraz większą ich estetyczną złożoność i wyrafinowanie. Zadaniem takiej nowej poetyki interakcji staje się badanie zjawiska interferencji warstwy językowej z cechami innych mediów, tu przede wszystkim animacji oraz wszelkich odmian ruchu, które należą do języka ruchomych obrazów.

<sup>20</sup> Na marginesie warto odnotować, że znaczącą rangę odzyskują dziś w badaniach nad literaturą cyfrową dokonania formalizmu rosyjskiego. Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, cz. III, wybór S. Skwarczyńska, Kraków 1986; B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, tłum. R. Zimand, [w:] idem, *Szkice o prozie i poezji*, wybór i tłum. L. Pszczołowska, R. Zimand, Warszawa 1973.

rozstrzyga ich do końca. Badacz literatury digitalnej i tak zawsze musi liczyć się z interpretacyjną porażką, ponieważ teksty, w których tworzeniu uczestniczy maszyna, narażone są na zniekształcenia i przypisanie intencji semiotycznej zjawiskom przypadkowym, niezaplanowanym i wygenerowanym przez komputer: awariom, pluskwom, wirusom, błędom, zakłóceniom, szumom i innym przypadkom będącym efektem błędów systemowych. Może się zatem zdarzyć tak, że krytyk weźmie awarię za figurę<sup>21</sup>.

Również pojęcie normy logicznej i gramatycznej w mediach elektronicznych nie jest niezmiennie. Początkowo zwykłe kliknięcie w link, powodujące ukazanie się innej strony/leksji, było traktowane jako figura, przynosiło bowiem zaskakujące, zaburzające linearny charakter narracji zestawienia fragmentów połączonych hiperłączem. O figuratywnym charakterze linków pisał przed laty Nicholas C. Burbules<sup>22</sup>, wymieniając osiem figur, które są efektem zestawienia poprzez link dwóch punktów tekstowych: metaforę, metonimię, synekdochę, hiperbolę, antystrazę, identyczność, relację wynikania (hypallage w zakresie przyczyny i skutku) oraz katachrezę. Z czasem jednak sposób działania hipertekstu upowszechnił się i stracił właściwości estetyczne (wiele linków pełni głównie funkcję perswazyjną). Dziś gesty interfejsowe, takie jak klikanie w hiperlinki, wpisywanie słów w wyszukiwarce itp., przede wszystkim ułatwiają dostęp do informacji, a wywoływane przez nie multimedialne treści są zgodne z nawykami i oczekiwaniami użytkownika oswojonego ze strukturą i sposobem działania hipertekstu. Dlatego za kryterium, które pozwala odróżnić teksty artystyczne od nieartystycznych oraz figurę od obowiązującej normy, można przyjąć zakłócenie gramatycznych, a – co za tym idzie – także logicznych reguł ustalonych przez komunikacyjne przyzwyczajenia. Podobnie jak w klasycznej typologii, figura

<sup>21</sup> Na problem intencjonalności maszyny i wynikającej z jej udziału w procesie wytwarzania tekstu niestabilności znaczenia zwracał uwagę Philippe Bootz. Opisywał też figury transformacji, w których spójność tekstu wytwarzana jest dzięki działaniu programów komputerowych. Zob. P. Bootz, *The Problem of Form. Transitoire Observable, Laboratory for Emergent Programmed Art*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, eds. P. Gendolla, J. Schäfer, Bielefeld 2007, s. 89-106.

<sup>22</sup> N.C. Burbules, *Hipertekst a teoria krytyczna*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 193-212.

wprowadza własny, naddany porządek zakłócający regułę gramatyczną i/lub semantyczną przekazu, przyczynia się do przekształcenia, wzbogacenia, pogłębienia i uwieloznacznienia tekstu na wszystkich poziomach jego struktury: morficznej, syntaktycznej, semantycznej i pragmatycznej.

Jakkolwiek powyższe wyjaśnienia nie rozwiewają wszystkich wątpliwości, pozwoliły Alexandrze Saemmer na prezentację obszernego katalogu figur ruchu opatrzonych często nowymi nazwami, by uniknąć nie zawsze uprawnionych analogii.

Natomiast korzystająca z jej ustaleń Giovanna di Rosario zadała ważne pytanie o nową estetykę, którą proponuje e-poezja<sup>23</sup>. Gdy praca kodu, generatywność, czas i ruch popychają język do jego granic, niejednokrotnie czynią teksty e-poetyckie losowymi i całkowicie nieprzewidywalnymi. Badaczka wskazała kilka teorii estetycznych, wypracowanych na użytek badań nad niemieszczącą się w znanych klasyfikacjach twórczością. Pisze o estetyce *flow* zaproponowanej przez Anaïs Guilet i Bernanda Gervaisa, estetyce zmysłów Andrew Darley'a, estetyce „wizualnego hałasu”, opisaną przez Marię Engberg, oraz estetyce frustracji zdefiniowanej przez Philippe'a Bootza.

Wszystkie wymienione ujęcia próbują na różne sposoby zmierzyć się z wyzwaniem interpretacji nowych kinetycznych zjawisk literackich. Nieuchronnie nasuwają się jednak pytania o to, czy zwykły odbiorca w ogóle jest zainteresowany czytaniem tych tekstów i czy one w ogóle są czytelne? Samo wejście w interakcję, manipulowanie tekstem, obracanie go, łączenie różnych segmentów, nie musi wcale pogłębiać jego rozumienia. Przeciwnie – ruch w obrębie interfejsu, skupiając na sobie uwagę odbiorcy, który eksperymentuje z interaktywnymi możliwościami tekstu, wymusza raczej powierzchowną, a nie refleksyjną praktykę czytania. Di Rosario mówi nawet, że czytelnik, który wstawia do tekstu pojawiające się i znikające fragmenty, klika w tekst, obraca go, przewija, przesuwają, powiększa i pomniejsza, traktuje go raczej jako przedmiot i narzędzie, a nie jako interpretowalny tekst literacki. Często, zanim odbiorca zrozumie znaczenie powstających na jego oczach figur, wiele z nich po prostu znika. Pozostaje radość z wykonywania gestów.

---

<sup>23</sup> D. di Rosario, *Electronic Poetry. Understanding Poetry in the Digital Environment*, Jyväskylä 2011, s. 112.

Strukturalistyczno-semiotyczne, a także oparte na analizie retorycznej podejście do utworów cyfrowych nie rozwiewa wszystkich wątpliwości związanych z poetyką e-literatury. Można nawet odnieść wrażenie, że sprowadza je do rzędu kolejnych w historii literatury awangardowych eksperymentów formalnych. Pewne ich cechy istotnie odnaleźć można już w sto lat wcześniejszej twórczości dadaistów, futurystów czy formistów, którzy kwestionowali racjonalne fundamenty kultury, eksponowali walory konstrukcyjne utworów oraz powierzali nowe estetyczne cele maszynizacji i automatyzacji. Tymczasem bardzo często w projektach e-literackich nie chodzi o racjonalizację i usensowienie przekazu, lecz o efekt szumu, mającego na celu oszołomienie odbiorcy, jego dezorientację, zagubienie. Estetyka zakłóceń, do której sięgają twórcy, podobnie jak wykorzystanie elementów języka programowania w warstwie interfejsu, służą autotematycznemu uzewnętrznieniu własnej ontologii, opartej na sztucznych – nie-ludzkich – językach matematycznych algorytmów.

Oczywiście, można te zabiegi wpisać również w porządek figuratywny, z pola oglądu znika jednak wtedy ich status nowego doświadczenia medialnego/antropologicznego, o które chodzi w takich działaniach, jakie proponuje np. Talan Memmott w *Lexia to Perplexia*. Wykorzystuje on szeroki wachlarz możliwości programowania nowych doświadczeń zmysłowych, by wprawić odbiorcę w stan znacząco odbiegający od racjonalnej wykładni tego, co widać w warstwie semiotycznej. Nagromadzenie rozmaitych leksji, splecionych z kodami komputerowymi, powoduje u odbiorcy poczucie coraz większego zagubienia, określonego mianem perpleksji, czyli konfuzji z powodu sytuacji, do której doprowadziła decyzja gracza. Perpleksja to także nieuleczalne zaburzenie neurologiczne prowadzące do okresowego splątania i niepewności. Jako swoista metafora sytuacji egzystencjalnej i ontologicznej użytkownika Internetu, wychodzącego zawsze od pojedynczej leksji, a często kończącego serfowanie po sieci stanem perpleksji, utwór *Lexia to Perplexia* uzmysławia, że retoryczna klasyfikacja może prowadzić raczej do utracenia z pola widzenia tego, co przekracza granice retoryki, aniżeli do zbliżenia się do lepszego zrozumienia projektu.

Ludzka podmiotowość i sieci elektroniczne tworzą w wielu cyfrowych utworach nową jakość, w której reprezentacje językowe, wizualne, a także szczątki rozmaitych mitów, obrazów i kodów programowania przestają być

czytelne i możliwe do wyjaśnienia. Nieczytelność staje się odwzorowaniem procesów poznawczych, podczas których ograniczenia percepcyjne nie tyle prowadzą do braku znaczenia, co do sytuacji nieustannego przepływu nieczytelnych dla człowieka znaczeń, który gubi się (siebie) w elektronicznej sieci. Tutaj ruch trudno uznać za mechanizm retoryczny wytwarzający nowe porządki figuratywne na poziomie przedstawienia – jego rolą jest raczej zburzenie wszelkich porządków i uzmysłowienie niemożności racjonalnego uporządkowania procesu współprzenikania się emocji i danych<sup>24</sup>.

Nowy kulturowy kontekst, w którym funkcjonują figury, chwytły i techniki, dziś rozpoznawalne jako już znane, radykalnie przekształca ich znaczenie i funkcję, co wymaga gruntownego i krytycznego opisanie każdego przypadku. Z tego też powodu figury retoryczne, wyłuskiwane z płynnych, metamorficznych dzieł w ruchu, przekazują równie dużo o znaczeniach, które wytwarzają, co o komunikacyjnym, kulturowym i medialnym kontekście, w którym możliwe stało się ich powstanie, działanie i interpretacja. W przypadku literatury elektronicznej mówić możemy o intensyfikacji figuratywności, ponieważ na poziomie kompozycji, stylu i programowania stawia ona silny opór referencjalnemu odczytaniu. Utwory e-literackie domagają się wręcz odbioru metadyskursywnego, ponieważ tekstotwórcze i technologiczne reguły wytwarzania tekstu stają się równorzędnym (choć niekoniecznie stematyzowanym) wobec treści wymiarem przedstawienia.

Istotnym rejestrem (rozumianym jako dobór odpowiednich środków wyrazu ze względu na odbiorcę i cel) cyfrowych tekstów staje się *metafiguratywny proces odnoszenia się do własnej, jako komunikatu powstającego w określonym medium, ontologii* (właściwości, możliwości i ograniczeń). Ta samoświadomość retoryki jest najbardziej charakterystyczną cechą współczesnych mechanizmów znaczeniowótórczych tekstów

---

<sup>24</sup> Zaprojektowany w 2000 roku w programie Flash, utwór Talana Memmotta, uznawany ze względu na swoją rangę i liczbę komentarzy za kanoniczne dzieło literatury elektronicznej, dziś przestaje być dostępny dla ogółu odbiorców z powodu braku aktualizacji dla czterech głównych przeglądark. Ta sytuacja doskonale ilustruje rolę technologii w tworzeniu e-literatury i jej wpływ na kształt i sposób działania e-literatury. Zob. Z. Whalen, *Lexia to Perplexia (2000-2013)*, <https://www.zachwhalen.net/posts/lexia-to-perplexia-2000-2013/> [dostęp 20.07.2020].

kultury, zwłaszcza tych, które powstają w stosunkowo nowym – z perspektywy historii kultury – medium elektronicznym.

Trzeba również pamiętać, że współcześnie retoryka<sup>25</sup>, zgodnie z wykładnią Johna Bendera i Davida E. Wellbery'ego<sup>26</sup>, nie jest już spójnym systemem dyskursywnych działań, lecz, jak pisze Michał Rusinek, „międzydyscyplinarną praktyką i teorią, która nie przyjmuje – bo nie może przyjąć – formy stabilnego systemu czy metody”<sup>27</sup>. Ta wolność od ograniczeń spowodowała zmianę jej statusu ontologicznego. Retoryka w XX-wiecznym wcieleniu ujawniła się jako cecha języka odsłaniająca brak trwałych punktów oparcia. Jako nieredukowalny wymiar kulturowych i komunikacyjnych działań stała się retorycznością. Retoryczność oznacza nieuchronną figuratywność języka (a także, dodajmy, innych działających na wzór języka werbalnego, kodów kulturowych), który nigdy nie jest przezroczystym medium komunikacji. Jego referencja jest nieoczywista, czego konsekwencją jest epistemologiczna niepewność jako cecha wszystkich kulturowych, komunikacyjnych, w tym poznawczych, walorów każdego przekazu. Wszystko, co staje się przedmiotem językowej ekspresji, wymyka się poznaniu, zaś sam język odnosi się do rzeczywistości pozajęzykowej jedynie w sposób figuratywny, metaforyczny i wysoce nieoczywisty.

Jeśli klasyczna retoryka rozróżniała *ordo naturalis* i *ordo artificialis*, ten drugi traktując jako domenę działania retoryki, współcześnie retoryczność unieważniła ten podział, każąc w każdym przekazie widzieć odchylenie od gramatycznej reguły, które uniemożliwia adekwatne wyrażenie myśli i problematyzuje referencję. Nowe cyfrowe zjawiska doskonale wpisują się w ten wzorzec retoryczności, choćby z tego powodu, że trudno rozstrzygnąć, co jest porządkiem naturalnym dla interaktywnej, kinetycznej, hipertekstowej i otwartej (wymieniam cechy przykładowe i niekoniecznie występujące we wszystkich e-literackich tekstach) struktury cyfrowych tekstów. A skoro

<sup>25</sup> Kwestia zniknięcia i powrotu retoryki pozostaje sporna. Obszernie problem ten omawia Michał Rusinek. Zob. M. Rusinek, *Powrót, zwrot i retoryka w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 168-189.

<sup>26</sup> J. Bender, D.E. Wellbery, *Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric*, [w:] *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, eds. J. Bender, D.E. Wellbery, Stanford 1990.

<sup>27</sup> M. Rusinek, op. cit., s. 181.

tak, to mamy do czynienia z retorycznością *par excellence*; z permanentnym odchyleniem od obowiązujących w komunikacji reguł oraz z problematyzacją jego referencji, znaczenia i sensu. Paul de Man tak właśnie utożsamiał literaturę z retorycznością języka, u schyłku lat siedemdziesiątych XX wieku ukazując mechanizm dekonstrukcji jako właściwość literatury robiącej co innego, niż głosi, że robi:

Retoryka radykalnie zawiesza logikę i otwiera zawrotne możliwości odchylen referencjalnych. I choć zapewne odszedłbym tu nieco od potocznego użycia, nie wahałbym się postawić znaku równości między tymi retorycznymi, figuratywnymi możliwościami języka a samą literaturą<sup>28</sup>.

W wielu przypadkach można mówić wręcz o dyssensie, czyli nie-porozumieniu, wyłaniającym się jako metakomunikat możliwy do zrekonstruowania dopiero powyżej warstwy semiotycznej, po ulokowaniu badanego tekstu w kontekście kulturowym i filozoficznym, który oświetla jego budowę i ontologię. Zatem zgodnie z aktualnie obowiązującym rozumieniem retoryczności, figury nie są celowym zakłóceniem pierwotnie obowiązującego porządku naturalnego, poddanego regułom gramatyki, lecz zawieszeniem możliwości rozstrzygnięcia wątpliwości co do tego, które ze znaczeń jest dosłowne, które zaś figuratywne:

Ostatecznie więc w wypadku retorycznej gramatyzacji semiologii, tak samo jak w gramatycznej retoryzacji zwrotów illokucyjnych, dochodzimy do stanu zawieszenia w niepewności.<sup>29</sup>

Wniosek z powyższych rozważań sformułowałabym następująco: obok antropologii doświadczenia, będącej od dłuższego już czasu przedmiotem

---

<sup>28</sup> Zob. P. de Man, *Semiologia a retoryka*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 276. Inne tłumaczenia polskie zob.: P de Man, *Semiologia i retoryka*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 218; P. de Man, *Semiologia a retoryka*, [w:] idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 21-22. Wydanie anglojęzyczne zob. P. de Man, *Semiology and Rhetoric*, [w:] idem, *Allegories of reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rielke and Proust*, New Heaven-London 1979, s. 10;

<sup>29</sup> P. de Man, op. cit., s. 284.



zainteresowania literaturoznawców, obiektem ich badania winna stać się technologia projektowania doświadczenia. Krytycznej analizie i interpretacji poddany powinien zostać wpływ technologii (tu w szczególności: technologii cyfrowej) na status, charakter i właściwości powstających z jej udziałem technotekstów, a także na sposób funkcjonowania, reagowania i percypowania przez użytkowników zjawisk kulturowych (także literatury i literatury elektronicznej). Na marginesie warto odnotować, że ze względu na dynamikę procesów toczących się za sprawą rewolucji cyfrowej, która jest zjawiskiem stosunkowo nowym, nieustannie rozwijającym się, właściwie wszystkie utwory literatury elektronicznej przedmiotem swojej metarefleksji czynią właśnie technologię doświadczenia. Pisał o tym jakiś czas temu Janez Strehovec:

Zamiast ze stabilnymi artefaktami mamy do czynienia z płynnymi konceptami, ideami i oczywiście kodem. Mówiąc o tym przejściu paradygmatu w stronę abstrakcji, musimy zauważyć, że nie jest ono nowością dla tych, którzy zajmują się analizą współczesnej kultury i sztuki. Jeśli istnieje jakiegokolwiek pole ciągle niestabilne, zmienne, na którym wprowadza się nowości, które poddaje się hybrydyzacji, miksowaniu i remiksowaniu, promowaniu wartości (wymiennej) i nagłemu spadkowi poszczególnych trendów (i wartości), to jest nim sztuka współczesna (w tym e-literatura)<sup>30</sup>.

Możliwa jest zatem, a może nawet bardzo potrzebna, taka perspektywa oglądu nowych zjawisk cyfrowych, która ukazywać będzie niewystarczalność narzędzi retoryki do opisanie nowych technokulturowych fenomenów mających charakter procesualny i – mimo swej matematycznej ontologii – przekraczających percepcyjne granice ludzkiego umysłu i zmysłów.

Ewa Szczęśna wskazuje, że wszystkie formy ruchu właściwe sztuce programowalnej mają charakter znaczeniowótworczy. Trzeba jednak podkreślić, że możliwe jest też działanie odwrotne: nadmiar bodźców, zbyt szybki ruch, prowadzą do rozproszenia uwagi czytelnika i do utraty poczucia sensu tego, co dzieje się na ekranie. Elementy, które zmieniają się i poruszają zbyt szybko, wymykają się z pola percepcji użytkownika, który traci zdolność odczytania potencjalnych znaczeń obserwowanych animacji. Wówczas

<sup>30</sup> J. Strehovec, *Pisarstwo derywatywne: e-literatura w świecie nowych paradygmatów społeczno-ekonomicznych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 165.

mówić możemy nie tyle o figurach ruchu, co o metafiguracji, która procesualność i zmienność interfejsu czyni rodzajem metakomentarza czy też metafory ontologicznej eksplikującej właściwości medium, a także płynność i zmienność pozatekstu, którego tekst staje się swoistą reprezentacją (relacja metaforyczna) i/lub konsekwencją (relacja metonimiczna).

Za cechę, która łączy literaturę elektroniczną z jej starszą analogową siostrą uznałabym zatem, dość konserwatywnie, jej gotowość do tworzenia symbolicznych umysłowych reprezentacji procesów, zjawisk itp. przy użyciu dostępnych człowiekowi technicznych/artystycznych środków. Jednocześnie jednak sztuka elektroniczna poszerza granice tradycyjnych technik artystycznych. W jej radykalnym i niezbywalnym uzależnieniu od posiadających ogromne moce obliczeniowe technologii widzieć należy znak zupełnie nowych, posthumanistycznych możliwości technokultury. Właśnie dlatego, że przekraczają dziś one horyzont zestandaryzowanej wiedzy i rozumienia, a także ludzkich możliwości percepcyjnych, wydają się tak fascynujące i podatne na interpretację.

Za istotne z perspektywy dalszych badań uznałabym przede wszystkim to, że wszelkie próby opisanie nowych zjawisk digitalnych w języku analizy retorycznej i semiotyki narażają badaczy na pominięcie tych aspektów, które z racji swej nie-ludzkiej, programowalnej natury, nie mieszczą się w tradycyjnym porządku humanistycznego namysłu.

Jeśli weźmiemy pod uwagę nowość doświadczenia technologicznego związanego z odbiorem literatury elektronicznej, czyli brak wcześniejszych wzorców percepcyjnych, które pozwoliłyby rozpoznać i zidentyfikować obserwowane zjawiska i procesy, a także ich często wysoki stopień skomplikowania oraz tempo zachodzących w interfejsie przemian, musimy z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że znacząca część przekazu umknie przeciętnemu odbiorcy. Pozostanie asemantyczna lub – wskutek nadmiaru audio-wizualnych bodźców – pozostawi go w stanie dezorientacji i oszołomienia.

Warto też pamiętać, że wiele zjawisk cyfrowych ma charakter zdarzeń losowych, wygenerowanych przez algorytm, jednorazowych. Każdy tekst digitalny posługuje się własną, jednorazową poetyką. Bardzo trudno zatem skatalogować zbiór stosowanych w nim chwytów, choć potencjalne są one powtarzalne. Można je opisywać na poziomie dość generalnych uogólnień, uchwytyjąc pewne kinetyczne mechanizmy, procesy i operacje. Każdorazowo jednak znaczna część tego, z czym styka się odbiorca, wymyka

się retorycznej klasyfikacji, bądź to dlatego, że efekt zaskoczenia przekracza kompetencje odbiorcy, bądź też dlatego, że oferowane przez cyberkulturę nowe formy tekstowe nie chcą (nie mogą) być klasyfikowane wedle dotychczasowych reguł wypracowanych przez literaturoznawstwo.

Jest jednak możliwa jeszcze inna puenta powyższych rozważań. Nawet jeśli na płaszczyźnie przedstawienia dochodzi do zakłócenia uniemożliwiającego rozpoznanie figur, sama sytuacja doświadczenia bezładu i chaosu poddana analizie przez poszukujący sensu ludzki umysł zaczyna być figuratywna. Może więc w gruncie rzeczy nie ma ucieczki od myślenia figuratywnego?

## Bibliografia

- Arystoteles, *Fizyka*, tłum. i wstęp K. Leśniak, PWN, Warszawa 1968.
- John Bender, David E. Wellbery, *Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric*, [w:] *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, eds. J. Bender, D.E. Wellbery, Stanford University Press, Stanford 1990.
- Bogusława Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2019.
- Philippe Bootz, *The Problem of Form. Transitoire Observable, Laboratory for Emergent Programmed Art*, [w:] *The Aesthetics of Net Literature: Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, eds. P. Gendolla, J. Schäfer, transcript, Bielefeld 2007.
- Nicholas C. Burbules, *Hipertekst a teoria krytyczna*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Borys Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, tłum. R. Zimand, [w:] idem, *Szkice o prozie i poezji*, wybór i tłum. L. Pszczołowska, R. Zimand, PIW, Warszawa 1973.
- Norbert Elias, *Spółeczeństwo jednostek*, tłum. J. Stawiński, PWN, Warszawa 2008.
- Stanley Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002.
- Paul de Man, *Semiologia a retoryka*, [w:] idem, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Universitas, Kraków 2004.
- Paul de Man, *Semiologia a retoryka*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Paul de Man, *Semiologia i retoryka*, przeł. W. Kalaga, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Paul de Man, *Semiology and Rhetoric*, [w:] idem, *Allegories of reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Heaven-London 1979.

- Talan Memmott, *Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading*, [w:] *New Media Poetics: Contexts, Techno Texts and Theories*, eds. A. Morris, T. Swiss, MIT Press, Cambridge 2006.
- Urszula Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.
- Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, transcript, Bielefeld 2010.
- Diovanna di Rosario, *Electronic Poetry. Understanding Poetry in the Digital Environment*, University Printing House, Jyväskylä 2011.
- Michał Rusinek, *Powrót, zwrot i retoryka w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.
- Alexandra Saemmer, *Digital Literature – A Question of Style*, [w:] *Reading Moving Letters. Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*, eds. R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla, transcript, Bielefeld 2010.
- Janez Strehovec, *Pisarstwo derywatywne: e-literatura w świecie nowych paradygmatów społeczno-ekonomicznych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Ewa Szczesna, *Cyfrowa semiopoetyka*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Ewa Szczesna, *Cyfrowa transtekstualność. Użycia cytatu, reprezentacje figur, makroteksty*, [w:] *Teksty kultury uczestnictwa*, red. A. Dąbrówka, M. Maryl, A. Wójtowicz, IBL PAN, Warszawa 2016.
- Wiktor Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. III, wybór S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Elżbieta Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Universitas, Kraków 2020.
- Seweryna Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.
- Seweryna Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.
- Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 1990.

### Źródła internetowe

- Jim Andrews, Geof Huth, Lionel Kearns, Marko Niemi, Dan Waber, *First Screeing: Computer Poems. bpNichols 1984. Introduction*, <http://vispo.com/bp/introduction.htm> [dostęp 23.11.2019].
- Zach Whalen, *Lexia to Perplexia (2000-2013)*, <https://www.zachwhalen.net/posts/lexia-to-perplexia-2000-2013/> [dostęp 20.07.2020].

## **Kinetic Figures in Digital Literature. The State of Research and a Few Doubts**

The article presents the state of research on kinetic e-literature. New digital phenomena – combining the issues of visual arts, technology and literature – encourage the redefinition of the latter category in literary studies. Literature in the digital space ceases to be only the art of the word. It uses techniques and codes of other arts, including movement as a new feature, inaccessible to printed literature. In her analysis, the author focuses on this last feature of electronic content. The article recapitulates the state of research on poetics and rhetoric of animated texts. It also discusses methodological problems related to the study of digital literature and presents some examples of rhetorical kinetic figures. The author notes that interpretations of new phenomena in the literary field, grounded in the rhetorical tradition supported by twentieth-century semiotic research, are insufficient to explain all the problems related to digital technology in the humanities. In the conclusion, she points to the need for further research on changes in readers' perception and literary communication.

**Keywords:** electronic literature, kinetic poem, rhetorical figures, moving text, movement in literature

Data otrzymania tekstu: 9.10.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.01.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 18.01.2021 r.



# INTERFEJSY INTYMNOŚCI. TENDENCJE INTYMISTYCZNE WE WSPÓŁCZESNYCH GRACH WIDEO

PIOTR KUBINSKI

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
piotr.kubinski@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-6228-6233

## WSTĘP

Niniejszy tekst stanowi próbę zreflektowania tendencji, jaką daje się dostrzec w grach wideo tworzonych w ostatnich latach – tendencja ta polega na nasilonej obecności gier wideo, które prezentują perspektywę intymną i koncentrują się na indywidualnym, jednostkowym doświadczeniu czy przeżyciu bohatera, czyniąc z niego jednocześnie zasadniczy temat gry. Artykuł nie stanowi przeglądu wszystkich gier – ani wszystkich rodzajów gier – wpisujących się w dyskursy intymistyczne, nie usiłuje także przeprowadzić systematyzacji tego zjawiska. Omawiane zjawisko interesuje mnie przede wszystkim w perspektywie interpretacyjnej i genologicznej. Jest ona szczególnie pouczająca, ponieważ gry nie są formą medialną powszechnie identyfikowaną z ekspresją intymnych, formacyjnych czy tożsamościowych doświadczeń. Na analizie tego faktu koncentruję się w pierwszej części artykułu, by przejść następnie do omówienia zjawiska na trzech przykładach. Zostały one wybrane w sposób arbitralny – tak, by dawały możliwie klarowny i szeroki obraz omawianego fenomenu kulturowego.

Stereotypowe wyobrażenie o grach wideo sprawia, że intymistykę oraz gry wideo większość odbiorców byłaby pewnie skłonna lokować w przeciwległych rejestrach kultury. Sądzę, że nawet pobieżna analiza przyczyn tego – zdawałoby się oczywistego – stanu rzeczy pozwoli zarysować istotny kontekst dla niniejszego wywodu. Wspomniana obiegowa opinia – którą można by sprowadzić do twierdzenia, że twórcy gier zwykle koncentrują się na równie widowiskowej, co bezmyślnej i krwawej akcji – znajduje bardzo



konkretne uzasadnienie: prześledzenie historii gier wideo pokazuje, że spora ich część rzeczywiście koncentrowała się (i nierzadko koncentruje się nadal) raczej na intensywności doznań niż np. na eksploracji wymiaru refleksyjnego czy duchowego. Gry wideo są wszakże w naturalny sposób predysponowane do prezentowania efektownych wydarzeń i do eksponowania sprawczości gracza – wynika to wprost z afordancji tego medium. Gdyby bowiem podjąć próbę definicji gier wideo i ich poetyki, z pewnością dwie cechy objawiłyby się jako jedne z fundamentalnych. Pierwszą z nich byłaby interaktywność czy też, jak postulował norweski badacz Espen Aarseth, ergodyczność<sup>1</sup> – a więc ta cecha, która sprawia, że po stronie gracza leży przynajmniej częściowy wpływ na kształt stającego się tekstu kultury i że działania gracza są niezbędne do tego, aby ten tekst w ogóle się ukonstytuował (w myśl zasady, że istotą gry jest to, że jest grana). Można powiedzieć, że w centrum gry stoi zatem działanie gracza. Drugą (i trzecią zarazem) taką cechą fundamentalną poetyki gier wideo jest ich wizualność oraz audialność. Wyodrębniam obydwa aspekty audiowizualności medium osobno dlatego, że wbrew pozorom żaden z nich nie jest całkowicie niezbędny w grze wideo. Należy wyraźnie zaznaczyć, że – choć wydaje się to paradoksalne – istnieją takie eksperymentalne gry wideo, które są całkowicie pozbawione wymiaru wizualnego<sup>2</sup>. Istnieją też, co pewnie mniej kontrowersyjne, gry zupełnie niekorzystające ze znaków audialnych. Mowa tu jednak o przypadkach marginalnych, niezwykle rzadkich w grach komercyjnych, gdzie audiowizualność stanowi stały punkt decydujący o atrakcyjności danego tytułu.

To właśnie kombinacja wskazanych trzech cech – interaktywności, wizualności, audialności – okazała się istotną dominantą, która determinowała ewolucję gatunków gier wideo. Przyczyniła się m.in. do tego, że jednym z najbardziej naturalnych kierunków rozwoju gatunków gier było w ostatnich dekadach (a właściwie niemal od początku istnienia medium)

---

<sup>1</sup> E. Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. D. Sikora i in., Kraków-Bydgoszcz 2014.

<sup>2</sup> Przykładu dostarcza *Spoken Adventures* (Spoken Adventures, 2018) – gra, którą można by określić również jako interaktywny audiobook. Zarówno prezentacja wydarzeń, jak i model podejmowania przez gracza interakcji opierają się na interfejsie dźwiękowym i głosowym (rozpoznawaniu mowy), rozgrywce nie towarzyszy wizualny materiał ilustracyjny.

poszukiwanie sposobów na większe wyeksponowanie i pogłębienie sprawczości gracza, a także zareprezentowanie tej sprawczości w warstwie audio-wizualnej w możliwie najbardziej efektowny i wyszukany sposób (także ze względu na rosnące możliwości urządzeń służących do grania)<sup>3</sup>. To m.in. z tych przyczyn tak dużo jest w grach strzelania, pościgów, walki i prób tworzenia coraz to efektowniejszych momentów kulminacyjnych. Za przykład niech posłużą słynne sceny z serii gier wojennych *Call of Duty*, jak chociażby moment zbombardowania i upadku wieży Eiffla w *Call of Duty: Modern Warfare 3* (Infinity Ward, Sledgehammer Games, 2011) czy scena wybuchu bomby jądrowej widzianego z różnych perspektyw (w tym z perspektywy stacji kosmicznej) w *Call of Duty: Modern Warfare 2* (Infinity Ward, 2009). W obydwu sytuacjach mówimy o wykorzystaniu niezwykle wyrazistego symbolu – z jednej strony wieża Eiffla należy do najbardziej emblematycznych znaków reprezentujących kulturę europejską, zniszczenie go można zatem czytać jako swoistą synekdochę, akt ataku na całe dziedzictwo Starego Kontynentu. Z drugiej strony grzyb atomowy jest przerażającym symbolem broni masowego rażenia i znakiem jednego z największych lęków okresu zimnej wojny – dodatkowo widziany z kosmosu wywołuje jeszcze większy efekt uniezwyklenia. W obydwu wypadkach efekt szoku jest więc wywoływany za sprawą ukazania spektakularnego zniszczenia wojennego w trójwymiarowej, dążącej do fotorealizmu estetyce.

W świetle powyższego nie dziwi, że intymistyka jawi się jako ten obszar tekstów kultury, który jest od gier wideo bardzo odległy. Intymistyka, a więc rodzaj piśmiennictwa dokumentu osobistego, którego tradycja na gruncie literatury polskiej zaczęła się kształtować dwa stulecia temu<sup>4</sup>, ma zupełnie

<sup>3</sup> Na marginesie należałoby wskazać, że nie mniej ważnymi przyczynami takiego, a nie innego kierunku rozwoju gier wideo było z jednej strony ich głębokie powiązanie z popkulturą amerykańską, a z drugiej – ich zakorzenienie w przemyśle wojskowym i to, że pierwsze gry wideo powstawały w zimnowojennych ośrodkach naukowych i wojskowych. Na ten temat zob. np. D. Djaouti, J. Alvarez, J.P. Jessel, O. Rampoux, *Origins of Serious Games*, [w:] *Serious Games and Edutainment Applications*, eds. M. Ma, A. Oikonomou, L. Jain, London 2011, zwłaszcza s. 31.

<sup>4</sup> Na temat początków polskiej intymistyki oraz jej XIX-wiecznych korzeni zob. w szczególności: E. Wichrowska, *Twoja śmierć: początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa 2012, zwłaszcza s. 10-21.



*Il. 1. Zrzut ekranu z Call of Duty: Modern Warfare 2 – scena wybuchu bomby jądrowej widziana z kosmosu*

inne afordancje niż medium gier. Należą do nich przede wszystkim odsłanianie duchowych, emocjonalnych przeżyć podmiotu, eksponowanie sfery wewnętrznej, często wiążące się z redukcją akcji a eksploracją przemian zachodzących w psychice. Jak zwraca uwagę Konrad Niciński, kategoria intymności może każdorazowo uzyskiwać nieco inny zakres tematyczny oraz inny sposób manifestacji ze względu na wrażliwość i osobowość twórcy, dlatego „pojęcie intymności wymaga każdorazowej negocjacji z utworem literackim, do którego jest stosowane”<sup>5</sup>. Niezależnie jednak od wynegocjowanego zakresu, gry wideo jawią się jako środowisko wyjątkowo niedogodne do tego, by uprawiać intymistykę, dlatego też to, że taka twórczość w ogóle istnieje i, co więcej, nabiera na znaczeniu, jest faktem niezwykle ciekawym i zasługującym na refleksję.

Interesujące mnie tu zjawisko omówię na przykładzie trzech współczesnych gier wideo. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że są to bardzo różne gry i każda z nich może posłużyć jako ilustracja wielu innych zjawisk oraz tendencji zachodzących w sferze poetyki współczesnych tekstów kultury cyfrowej. Wątki te będą jednak co najwyżej sygnalizował, o ile oczywiście

---

<sup>5</sup> K. Niciński, „Drogi Żuczku!...”. *O odcieniach intymności w korespondencji Wierzyński–Grydzewski–Lechoń i sposobach ich edytorskiego opracowania*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 2, s. 97.

nie przyczyniają się one bezpośrednio do kreowania intymistycznego wymiaru dzieła. Trzy gry, które zostaną poddane analizie, to:

1. *Bury me, my Love* – wydana w 2017 roku gra francuskiego studia The Pixel Hunt, współtworzona przez ośrodek francuski ARTE France;
2. *A Normal Lost Phone* – wydana w 2017 roku gra innego francuskiego studia – Accidental Queens, co ciekawe, założonego przez trzy kobiety, co jest rzadkością w tej całej czas zdominowanej przez mężczyzn branży;
3. *Wanderlust: Travel Stories* – wydana w 2019 roku gra polskiego studia Different Tales<sup>6</sup>, którego współzałożyciel, Artur Ganszyniec, jest autorem manifestu *In Praise of Slow Games* wyrażającego potrzebę zdrowego, bardziej zrównoważonego procesu produkcji gier oraz potrzebę tworzenia gier bardziej dojrzałych, niespiesznych<sup>7</sup>.

## 1. BURY ME, MY LOVE

Pierwsza z gier, *Bury me, my Love*, to bardzo wzruszająca opowieść i jednocześnie niezwykle inspirujący przykład tego, jak gry wideo mogą podejmować i twórczo komentować najbardziej aktualne problemy współczesnego świata. W centrum francuskiej produkcji znajduje się zagadnienie trwającej od 2011 roku wojny domowej w Syrii oraz przede wszystkim wynikających z niej syryjskiego kryzysu humanitarnego i wielkiego kryzysu migracyjnego w Europie. Wbrew temu, czego można by się jednak spodziewać, gracz nie wciela się tu w rolę żołnierza, dowódcy wojsk czy osoby w ten czy inny sposób zarządzającej kryzysem. Zamiast tego gra koncentruje się na bardzo indywidualnej i prywatnej historii pewnej syryjskiej rodziny. Główną bohaterką

---

<sup>6</sup> Czuję się zobowiązany zaznaczyć, że jestem w bliskiej relacji z twórcami z Different Tales. Podczas produkcji *Wanderlust: Travel Stories* miałem okazję testować robocze wersje gry i dzielić się przemyśleniami, natomiast w 2020 r. pełniłem tam funkcję producenta kolejnego produktu: *Werewolf: the Apocalypse – Heart of the Forest* (Different Tales 2020). Pozwałam sobie jednak zaryzykować tezę, że ta osobista relacja nie wpłynęła ujemnie na rzetelność niniejszego tekstu – dała mi natomiast cenną, wewnętrzną perspektywę, którą staram się tutaj uwzględnić.

<sup>7</sup> A. Ganszyniec, *In Paradise of Slow Games*, Gamasutra, 24.06.2019, [https://www.gamasutra.com/blogs/ArturGanszyniec/20190624/345350/In\\_Praise\\_of\\_Slow\\_Games.php](https://www.gamasutra.com/blogs/ArturGanszyniec/20190624/345350/In_Praise_of_Slow_Games.php) [dostęp 29.03.2021].

opowieści jest Nour – kobieta, która próbuje przedostać się z bombardowanej Syrii do Europy. Co ciekawe, gracz śledzi jej losy z perspektywy męża imieniem Majd, który został w domu, w mieście Homs, i który opiekuje się rodziną pozostałą na miejscu. Niebezpieczna przeprawa do Europy jest relacjonowana za pośrednictwem komunikatora internetowego, którym rozłączone małżeństwo stale się posługuje – tak jak rzeczywiście czynią to tysiące rozłączonych uchodźczych rodzin.

Warto podkreślić perspektywę ustawioną w szczególny sposób. Gracz wciela się tu nie w bohaterkę, która przeżywa dramatyczne chwile w czasie migracji, tylko w jej męża, który poznaje losy kobiety w pozycji niemal całkowicie biernej. Jedyne, co może robić, to śledzić korespondencję Nour i Majda (która często przybiera bardzo intymną formę) i na różne sposoby odpisywać na wiadomości małżonki – zostaje niemal całkowicie pozbawiony sprawczości, a jego rola sprowadza się do roli obserwatora czy też komentatora<sup>8</sup>.

Nastrój, emocjonalność i tematykę gry doskonale ilustruje jej tytuł. *Bury me, my Love* oznacza w wolnym tłumaczeniu „Pochowaj mnie, moja miłości”. Jak tłumaczą sami autorzy, te słowa są przekładem syryjskiego pożegnania i jednocześnie wyrazu miłości, oznaczają po prostu – „uważaj na siebie i nawet nie próbuj umrzeć przede mną”<sup>9</sup>. Gra eksploruje tematy związane z intymnością i relacją z najbliższymi, którzy – przez to, że używają komunikatorów – są cały czas obecni, dostępni – choć oczywiście nie towarzyszą fizycznie przemieszczającej się osobie. Może to rodzić konkretne rozterki dla obydwu stron komunikacji. Z perspektywy osoby podróżującej: czy na pewno informować bliskich o wszystkim, co się dzieje? A może przemilczać część wydarzeń, żeby ich nie martwić? Z perspektywy osoby pozostającej

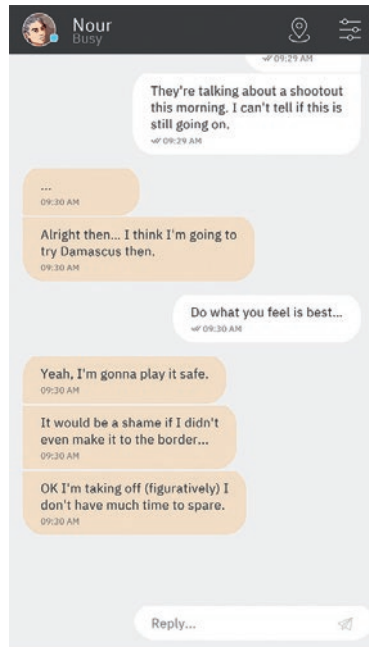
---

<sup>8</sup> Ta bierna rola zostaje dodatkowo podkreślona przez to, że gracz nie może inicjować konwersacji w dowolnym momencie, może tylko odpowiadać na wiadomości wtedy, gdy Nour jest dostępna na czacie. Domyślne ustawienia gry sprawiają, że gracz często musi czekać na nową wiadomość od bohaterki (gracz może wówczas wyjść z gry i wrócić do niej, gdy pojawi się nowa wiadomość). Ta osobliwa sytuacja temporalna zasługuje na osobną analizę, na ten temat zob. np. D. Jayemanne, *Chronotypology: A Comparative Method for Analyzing Game Time*, „Games and Culture” 2020, No. 7.

<sup>9</sup> Opis gry na stronie sklepu Google Play: [https://play.google.com/store/apps/details?id=com.plug\\_in\\_digital.emma&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.plug_in_digital.emma&hl=en_US&gl=US) [dostęp 30.03.2021].

na miejscu: czy dzielić się swoim niepokojem? Czy druga strona nie pomija czegoś istotnego w swojej relacji z podróży? Co ciekawe, ponieważ wcielamy się nie w Nour, tylko w jej męża, Majda, nie możemy decydować o tym, kiedy bohaterka podzieli się z nami swoimi przeżyciami, czy opowie nam całą prawdę ani w jakiej formie to zrobi. Co prawda, jej komunikaty i reakcje będą różne w zależności od tego, jak Majd (gracz) prowadził wcześniej konwersację – czy czuje w nim wsparcie, czy mimo dystansu geograficznego czuje jego bliskość – a zatem można powiedzieć, że gracz ma pewien wpływ na przebieg zdarzeń, jednak wpływ ten jest jedynie pośredni, nie polega na możliwości bezpośredniego decydowania o tym, co wydarzy się później. Co więcej, często wybory podejmowane przez gracza przynoszą konsekwencje odwrotne do pierwotnie zakładanych intencji.

Widzimy więc, że jednym z tematów gry jest to, w jaki sposób migranci używają komunikatorów internetowych, takich jak Whatsapp czy Messenger. Współczesna medialność i jej interfejsy stają się narzędziem do mówienia o bardzo intymnej sferze życia. Co ważne, twórcy nie sięgali tu jedynie do swojej fantazji i do wyobrażeń o tym, jak uchodźcy komunikują się z bliskimi. Gra powstała na podstawie relacji wielu uchodźców, z którymi rozmawiali twórcy – szczególnie znaczenie miała tu opowieść Dany, kobiety, która pełniła funkcję konsultantki redakcyjnej i która sama wcześniej przeżyła podobną co Nour historię – a raczej jedną z kilkunastu wersji tej historii, jakie można poznać w grze<sup>10</sup>. To dążenie do realizmu,



Il. 2. Zrzut ekranu z gry Bury me, my Love uruchomionej na smartfonie

<sup>10</sup> Zob. np. R. McMillan, D. Jayemanne, I. Donald, *Reality inspired games: expanding the lens of games' claims to authenticity*, [w:] *DiGRA '20 – Proceedings of the 2020 DiGRA International Conference: Play Everywhere*, b.m.w. 2020, s. 3.

chęć stworzenia ekwiwalentu rzeczywistej komunikacji prowadzonej przez uchodźców, sprawia, że *Bury me, my Love* zbliża się do nurtu *newsgames*, a więc do gier publicystycznych czy reporterskich, których twórcy wykorzystują medium gry jako narzędzie dziennikarskiego opisu rzeczywistości<sup>11</sup>. Wyjątkowość gry francuskiego Pixel Hunt – nawet na tle tego nietypowego gatunku gier zaangażowanych – polega jednak na przedstawieniu problemu przez pryzmat losów konkretnych osób, których dramaty oglądamy z tak bliskiej perspektywy, jak to tylko możliwe.

Do maksymalnego przybliżenia i pogłębienia tej perspektywy *Bury me, my Love* w szczególny sposób wykorzystuje swoją medialność. Warto bowiem zauważyć, że rozgrywka w całości prezentowana jest jako czat prowadzony za pośrednictwem fikcyjnego komunikatora przypominającego rzeczywiste aplikacje smartfonowe<sup>12</sup>. Pierwotnie gra była opublikowana właśnie na urządzeniach przenośnych (wydanie na komputery osobiste pojawiło się później) i to właśnie na nich najbardziej widoczny jest precyzyjnie zaprojektowany efekt remediacji. Gra imituje bowiem aplikację nie tylko w warstwie interfejsu czy w sposobie prezentacji treści, upodabnia się do niej także na poziomie sposobu funkcjonowania w systemie operacyjnym telefonu: kiedy użytkownik wyjdzie z aplikacji, na smartfonie będą pojawiać się powiadomienia o nowych wiadomościach od Nour – tak jakby gra rzeczywiście była komunikatorem. Konsekwencją dla osoby korzystającej z gry na smartfonie jest to, że rozgrywka przestaje być wyraźnie oddzielona od korzystania z pozostałych aplikacji w urządzeniu – wyjście z gry nie kończy jej, tylko zmienia jej tryb, gra staje się inherentną częścią doświadczenia użytkownika smartfonu. Jest to z całą pewnością temat zasługujący

---

<sup>11</sup> Na temat *newsgames* zob. zwłaszcza: I. Bogost, S. Ferrari, B. Schweizer, *Newsgames: Journalism at Play*, Cambridge, MA-London 2012. Tekst dostępny online: [http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DiGRA\\_2020\\_paper\\_440.pdf](http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/DiGRA_2020_paper_440.pdf); [dostęp 30.03.2021].

<sup>12</sup> Choć ma to mniejsze znaczenie w całości rozgrywki, należy odnotować, że gra remediuje również aplikację wyświetlającą mapę świata – w ten sposób wyświetla informację o aktualnym miejscu pobytu bohaterki. W interesujący sposób podjęła to zagadnienie Agata Waszkiewicz w wystąpieniu *Problem czwartej ściany w niezależnych grach interfejsowych* podczas konferencji *Interfejsy: granice systemów i światów* (5.03.2021 r., Uniwersytet Warszawski).

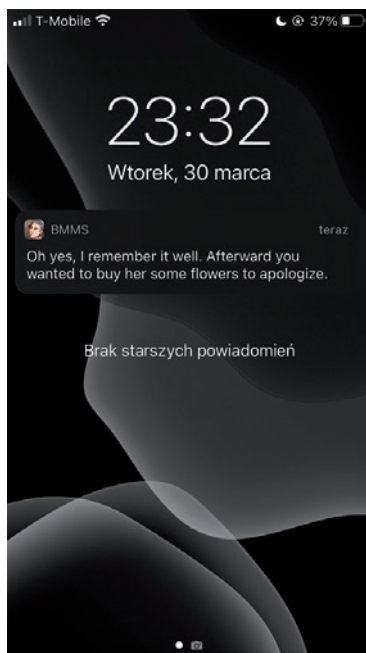


na szersze omówienie, tu jednak ograniczę się jedynie do zasygnalizowania, w jaki sposób wpływa to na kształtowanie intymistycznego wymiaru gry: za sprawą uwiarygodnienia przekazu, zanurzenia go w medialności smartfonu, gracz może łatwiej ulec iluzji bezpośredniego dostępu do prywatnej korespondencji bohaterów i łatwiej poczuć, że jest uczestnikiem prezentowanych wydarzeń.

Historia Nour może się zakończyć na dziewiętnaście sposobów – w każdym wypadku gracz może wówczas usłyszeć wiadomość głosową, którą bohaterka wysłała do męża. Niektóre z historii kończą się jednak śmiercią bohaterki. W jednej z takich scen udostępniane nagranie jest w istocie dramatycznym wyznaniem miłości – z jednej strony wypełnionym strachem wobec tego, co nieuniknione, z drugiej strony pełne szczerej żarliwości, które z poruszającą dramaturgią zostają oddane przez aktorkę użyczającą głosu postaci Nour:

Majd... I don't know if you get to listen to this... I'm freaking out... If the rescuers won't come soon, we won't... we won't... hold on. We need help! I wanted to tell you: I love you... I love you, I love you, I love you, I love you! Ah, shit...! I love you! I love you, I love you, I love you, I love you, I love you, I love you, I love you...

Intymny wymiar powyższego komunikatu zakończonemu urywanym płaczem wynika przede wszystkim z tego, że wyznanie miłosne, które samo w sobie ma przecież bardzo prywatny status, jest dodatkowo wypowiedane w sytuacji granicznej, której skrajne i bardzo głębokie emocje również nie mają przecież charakteru publicznego.



Il. 3. Zrzut ekranu ze smartfonu, na którym w tle uruchomiona jest gra *Bury me, my Love* – widoczne na ekranie powiadomienie o przychodzącej wiadomości od bohaterki imituje analogiczne powiadomienia z rzeczywistych komunikatorów internetowych

## 2. A NORMAL LOST PHONE

Następną grą, której chciałbym poświęcić uwagę, jest *A Normal Lost Phone*. Tym, co łączy ją z *Bury me, my Love*, jest z całą pewnością oparcie rozgrywki na remediowaniu interfejsu smartfonu. W *A Normal Lost Phone* remediacja ta jednak nie ogranicza się do konkretnej aplikacji, ale do całego systemu obsługi takiego urządzenia. W grze przyjmujemy bowiem perspektywę osoby, która znalazła czyjś smartfon i stara się ustalić jego właściciela, by zwrócić znaleziony przedmiot. W tym celu gracz przeszukuje wiadomości, zdjęcia, wpisy w portalach społecznościowych – słowem całą zawartość urządzenia.

Odkrywanie tych treści układa się w precyzyjnie zaplanowaną przez twórców sekwencję kroków. Przykładowo: aby móc korzystać z części aplikacji, niezbędne jest nawiązanie przez smartfon połączenia się z internetem – gracz może to zrobić za pomocą miejskiej sieci Wi-Fi. W tym celu trzeba jednak najpierw ustalić, jakie jest hasło do tej sieci. Dzięki lekturze wiadomości SMS-owych zapisanych w telefonie gracz może dowiedzieć się, że hasłem tym jest kod pocztowy miejscowości Melren, w którym toczy się akcja. Naturalnym zadaniem staje się więc ustalenie, jaki jest ów kod pocztowy – tę informację można natomiast znaleźć w aplikacji pogodowej (prognoza jest podawana dla danej miejscowości, której nazwie towarzyszy właśnie kod pocztowy). *A Normal Lost Phone* jest więc sekwencją łamigłówek – aby je rozwiązać, trzeba łączyć fakty, którymi aktualnie dysponuje gracz. Informacje gromadzone w ten sposób przez gracza składają się na obraz osoby, która boryka się z głębokimi problemami z własną tożsamością seksualną i – jak okazuje się w toku rozgrywki – ostatecznie podjęła trudną decyzję o korekcie płci.

Co ciekawe, podobieństwo obydwu omawianych dotychczas gier polega na tym, że nie ustawiają one gracza w centrum wydarzeń i że nie ma on na te wydarzenia wielkiego (a w *A Normal Lost Phone* – żadnego) wpływu. Istotna różnica polega natomiast na tym, że w *Bury me, my Love* akcja rozwija się na oczach gracza, tymczasem w *A Normal Lost Phone* gracz jedynie rekonstruuje obraz wydarzeń już minionych; jest więc już nawet nie obserwatorem, ile archeologiem.

Skomentowania wymaga, rzecz jasna, to, że wszystkie informacje o głównej postaci dramatu gracz pozyskuje z perspektywy podglądacza. Aby rozwiązać kolejne zagadki, trzeba bowiem wejść w posiadanie bardzo intymnych danych, które nie były przeznaczone dla niczyich oczu poza oczami



Il. 4. Zrzut ekranu z gry *A Normal Lost Phone* (w wersji PC) – widok głównego ekranu smartfonu, po którym gracz nawiguje w grze

właściciela. Najdobitniejszym tego przykładem jest sekwencja, w której gracz musi złamać hasło do konta na jednym z forów internetowych – to, że „łamanie tych zabezpieczeń jest powszechnie uważane za nieetyczne”<sup>13</sup>, nie wymaga dodatkowego uzasadnienia. Oczywiście sytuacja narracyjna w grze jest ukształtowana w taki sposób, by dostarczać usprawiedliwienia tym działaniom: podmiot kierowany przez gracza postępuje w dobrej wierze, chce wszakże zwrócić telefon właścicielowi. Nie zmienia to faktu, że działanie gracza ma bardzo wyraźnie charakter podglądactwa czy wręcz voyeryzmu – a na pewno brutalnego wchodzenia w obszar cudzej intymności. Jest to tym bardziej odczuwalne, że treść materiałów (wiadomości, zdjęć, wpisów w portalach społecznościowych etc.) dostępnych z poziomu wirtualnego smartfona częstokroć odnosi się do kwestii bardzo prywatnych, takich jak: relacje towarzyskie, preferencje seksualne czy wreszcie proces dochodzenia przez główną postać dramatu do decyzji o korekcji płci. Twórcy *A Normal Lost Phone* nie zdecydowali się na pójście w kierunku taniej sensacji – zamiast tego dali graczowi dostęp do intymnych treści i pozwolili zagłębić się w historię osoby przeżywającej prywatny dramat. Wydaje się bowiem bezsporne, że funkcją tego podglądactwa jest nie tyle

<sup>13</sup> P. Chłopek, *Intymistyka 2.0. Wpływ postępującej dygitalizacji na badania nad współczesną prywatnością*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 2, s. 180.

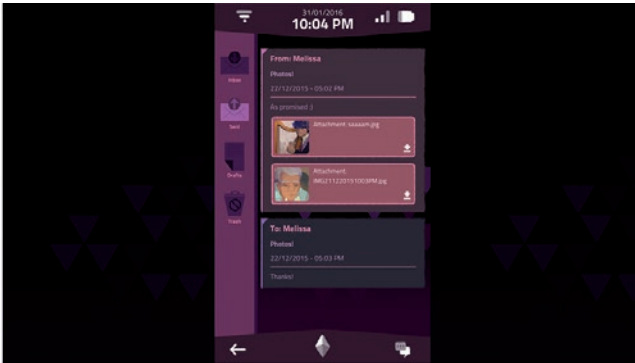
(a przynajmniej: nie przede wszystkim<sup>14</sup>) wywoływanie dreszczu emocji, ile właśnie umożliwienie graczowi, by przyjrzał się wspomnianemu procesowi dochodzenia do decyzji o korekcie płci. Nadrzędnym celem gry zdaje się w tej sytuacji przedstawienie pogłębionego obrazu osób transseksualnych oraz opowiedzenie w zniuansowany sposób o rozterkach i problemach, które nierzadko stają się udziałem tej grupy.

Daje się tu dostrzec ciekawy zabieg narracyjny, który ma silnie perswazyjne działanie. Aby wzmocnić oddziaływanie przekazu, autorzy zdecydowali się przedstawić historię nie tyle za pośrednictwem narratora (którego pośrednictwo mogłoby wywoływać wrażenie stronniczości czy wprowadzania określonej aksjologii), ile poprzez danie graczowi bezpośredniego wglądu w intymne treści. Daje to wrażenie niezakłamanego dostępu do wrażliwości osoby – w tym wypadku transpłciowej. W rezultacie gracz może mieć wrażenie, że zapis emocji i doświadczeń jest bardziej autentyczny, a więc też wiarygodny.

Zarówno *A Normal Lost Phone*, jak i *Bury me, my Love* opowiadają historię poprzez interfejsy dające dostęp do najbardziej prywatnych i intymnych treści, jakie – w mniejszym lub większym stopniu – wytwarza każdy uczestnik kultury korzystający z sieci. Analiza obydwu gier pozwala zatem postawić tezę tyleż wyraźną, co trudną do zanegowania: w kulturze współczesnej intymistyka przesunęła się bardzo wyraźnie w stronę cyfrowości, a jej podstawowym nośnikiem stały się smartfony. Wiadomości SMS-owe, historie połączeń, wiadomości z poczty internetowej, prywatne wiadomości w serwisach społecznościowych, historia interakcji w tych serwisach, dane z aplikacji randkowych, prywatne zdjęcia oraz filmy wideo, notatki, historia wszystkich transakcji finansowych widoczna z poziomu aplikacji bankowej, a nawet historia naszej dokładnej lokalizacji, a więc gdzie, kiedy i jak długo byliśmy w danym czasie... – wszystkie tego typu dane są przecież agregowane w urządzeniu, które

---

<sup>14</sup> Ten właśnie aspekt – oraz szerzej: intymistyczny wymiar gry – jest wyróżniony w oficjalnym opisie w kanałach cyfrowej dystrybucji. Pierwsze zdanie tego opisu – a więc swoisty slogan gry – głosi: „*A Normal Lost Phone* is a game about exploring the intimacy of an unknown person whose phone was found by the player” [wyróżnienie – P.K.]. Zob. <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.accidentalqueens.anormallostphone&hl=pl&gl=US> [dostęp 30.03.2021].



Il. 5. Zrzut ekranu z gry A Normal Lost Phone (w wersji PC) – widok aplikacji mailowej; przeglądanie treści korespondencji (oraz innych materiałów zebranych na urządzeniu) z jednej strony narusza prywatność właściciela, z drugiej – jest niezbędne do poczynienia postępu w rozgrywce

większość konsumentów współczesnej kultury nosi ze sobą stale w kieszeni czy torebce. Sądzę, że należy tu wręcz mówić o swoistej i n t y m i s t y c e 2.0<sup>15</sup>, ponieważ wspomniane ślady cyfrowe odnotowywane na urządzeniach cyfrowych i w sieci tworzą de facto współczesne dzienniki intymne – z tym że częstokroć pisane bez świadomości ich autorów, niejako mimochodem. O tym, jak bardzo intymne są te materiały, najlepiej niech świadczy niepokój, z jakim większość z użytkowników smartfonów musiałaby się zmierzyć, gdyby to prywatne urządzenie trafiło w niepowołane ręce niezablokowane, niezabezpieczone hasłem.

### 3. WANDERLUST: TRAVEL STORIES

Trzecia gra, która posłuży mi jako ilustracja tendencji intymistycznych we współczesnych grach wideo, istotnie różni się od dwóch omówionych wcześniej. Przede wszystkim *Wanderlust: Travel Stories* nie posługuje się remediacją smartfona. Gra, której tytuł można by przetłumaczyć jako „Zamiłowanie do wędrowania: historie podróżnicze”, to przygodowa produkcja realizująca

<sup>15</sup> Posługuję się tu – choć w nieco innym znaczeniu – określeniem, które wcześniej zaproponował w cytowanym już tekście Patryk Chłopek. Autor nie definiuje tam jednak tej kategorii, a odnosi ją jedynie do pracy edytorskiej „nad zdigitalizowanymi tekstami intymistycznymi”. Zob. P. Chłopek, op. cit., s. 180.

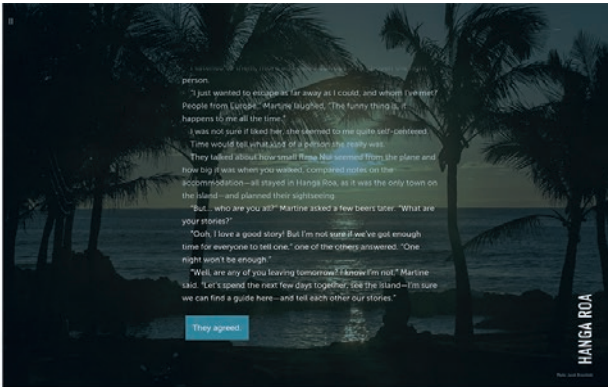
się przede wszystkim w wymiarze tekstowym. Główną aktywnością gracza jest czytanie tekstu, który zwykle zajmuje większą część ekranu (bywa, że zamiast tekstu ekran pokazuje głównie mapę przedstawiającą trasę pokonywaną przez bohatera danej opowieści). Gracz poznaje kolejne akapity historii wraz z ilustrującymi je fotografiami i na tej podstawie dokonuje wyborów fabularnych, które z jednej strony mogą mieć wpływ na dalszy przebieg gry, z drugiej – wpływają też czasem na trzy podstawowe parametry charakteryzujące stan bohatera. Są to: poziom stresu, poziom zmęczenia oraz zasobność portfela. Aktualne wartości tych trzech wskaźników będą często zmieniać brzmienie poszczególnych akapitów wypowiedzianych przez narratora.

*Wanderlust: Travel Stories* to gra ze szkatułkową konstrukcją fabularną. Rama tej historii mówi o spotkaniu kilkorga nieznanym podróżników na Wyspie Wielkanocnej. Wędrowcy zaczynają opowiadać sobie historie swoich podróży – każda z nich jest osobnym rozdziałem, który gracz może rozegrać na wiele sposobów. Co istotne, każda z tych opowieści przedstawia ważne, często tożsamościowo definiujące przeżycia bohaterów. Nie znaczy to, że te historie są zawsze spektakularne czy widowiskowe – wręcz przeciwnie. Czasem tworzone w kilkugodzinnej opowieści napięcie nie zostaje ostatecznie skanalizowane przez zbudowanie mocnego punktu kulminacyjnego. Bywa, że pozostawiają one użytkownika z poczuciem nienasycenia czy swoistego zawodu wynikającego z braku puenty czy mocnego finału. Autorzy gry robią to jednak z premedytacją – nie trzymają się kurczowo popularnych wśród twórców gier wideo prawideł tworzenia dobrych historii opartych na Campbellowskim monomicie i jego opracowaniach<sup>16</sup>. Zamiast tego zdają się sugerować, że tak opowieść, jak podróż nie muszą mieć zawsze dramatycznego przebiegu, by można było je uznać za wartościowe, ważne czy po prostu ciekawe.

Intymistyczny wymiar opowieści w *Wanderlust: Travel Stories* realizuje się w nieco inny sposób niż w pozostałych analizowanych grach. Uwidacznia się to w formie prowadzenia opowieści przez poszczególnych narratorów,

---

<sup>16</sup> Do popularnych w branży gier wideo opracowań Campbellowskiej koncepcji podróży bohatera należy m.in. Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010. Zob. też: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013.

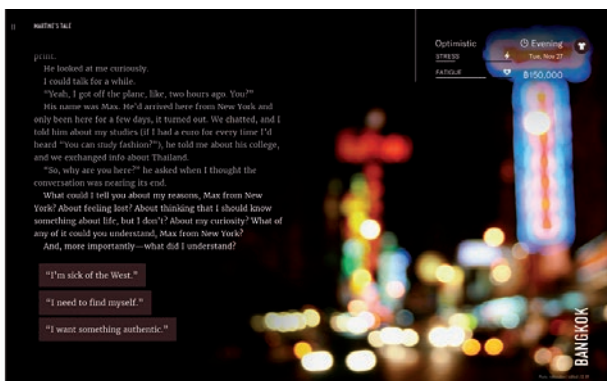


Il. 6. Zrzut ekranu z gry Wanderlust: Travel Stories prezentujący ramę narracyjną opowieści – spotkanie podróżników na Wyspie Wielkanocnej

których wypowiedzi wpisują się w poetykę wspomnienia lub dziennika z podróży. Taka formuła pozwala z jednej strony na literacki opis nowo poznawanych miejsc, ale z drugiej – także na refleksyjne wejrzenie we własne wnętrze i przyjrzenie się swoim motywacjom, emocjom i pragnieniom. Interesującego przykładu dostarcza historia Martine, studentki mody, która w rozdziale *The Essential Gap Year* opowiada historię swojego rocznego wyjazdu do Tajlandii. Na początku tego rozdziału bohaterka napotyka innego turystę, Maksa z Nowego Jorku – jeśli zdecyduje się z nim porozmawiać, to usłyszy od niego ważne pytanie: „Dlaczego tu jesteś?”. Co ciekawe, to gracz musi podjąć decyzję o motywacji bohaterki, ma przy tym do wyboru trzy odpowiedzi: „Mam dość Zachodu”, „Muszę odnaleźć siebie” i „Pragnę czegoś autentycznego”. Charakterystyczne, że każda z dostępnych odpowiedzi – nawet jeśli odnosi się do świata zewnętrznego, np. do rodzinnych stron bohaterki – faktycznie świadczy o pewnej potrzebie wewnętrznej. Decyzja co do motywacji bohaterki ma istotne skutki dla późniejszej rozgrywki, ponieważ od wskazanej przez gracza (a więc faktycznej) motywacji bohaterki będzie zależeć przebieg wielu scen oraz treść przemyśleń, które wypełniają te sceny.

Aby ukończyć rozdział, gracz musi oczywiście wraz z bohaterką przenieść się z miejsca na miejsce, jednak można zaryzykować tezę, że w tej grze o podróżowaniu to nie podróże są najważniejsze. Istotniejsze zdają się pytania:



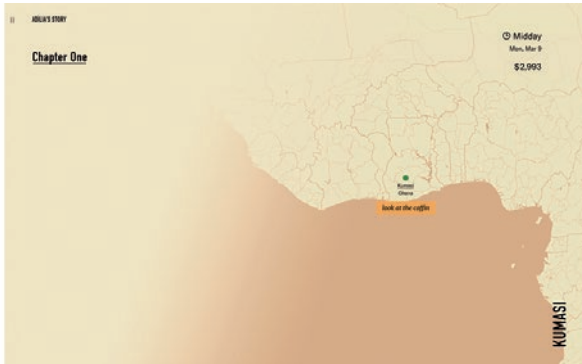


Il. 7. Zrzut ekranu z gry *Wanderlust: Travel Stories* prezentujący fragment rozdziału *The Essential Gap Year* – moment, w którym gracz musi zdecydować o wewnętrznej motywacji bohaterki

dlaczego w ogóle podróżujemy? Co podróże robią z człowiekiem? Co w ich trakcie odkrywamy? Jak reagujemy na nowo poznawane miejsca i dlaczego nasze reakcje są właśnie takie? Odpowiedzi na te pytania rzadko padają w grze wprost, zwykle raczej wyłaniają się w akcie interpretacji wyborów gracza i dzięki bliskiemu, tekstowemu wglądowi w psychikę bohaterów.

O intymistycznym wymiarze *Wanderlust: Travel Stories* decyduje jednak nie tylko to, że gra koncentruje się na kwestiach wewnętrznych motywacji i często głęboko skrywanych potrzeb – bywa, że decyduje o tym także akcja prezentowana w poszczególnych rozdziałach. Widać to wyraźnie na przykładzie rozdziału *Today is Always Gone Tomorrow* opowiadającego historię bohaterki imieniem Adília, byłej reporterki wojennej, która po latach powróciła do ukochanej Afryki nieodmiennie targanej konfliktami wojennymi. Profesja bohaterki może sugerować, że rozdział będzie obfitować w momenty pełne niebezpieczeństw, być może nawet w sceny wojenne – jest jednak zupełnie odwrotnie. Rozdział zaczyna się od zaskakującej komendy: „Look at the coffin” („Spójrz na trumnę”). Ten bardzo mocny gest otwierający historię musi pozostawić gracza w pierwszej chwili w pewnej dezorientacji, ponieważ nie wiadomo, czego spodziewać się dalej.

Dopiero kliknięcie napisu, będące reprezentacją faktycznego gestu spojrzenia na trumnę, ujawnia, że w rzeczywistości akcja toczy się na pogrzebie. Przez pierwsze minuty rozgrywki narratorka wspomina zmarłą przyjaciółkę



Il. 8. Zrzut ekranu z gry *Wanderlust: Travel Stories* prezentujący początek rozdziału *Today is Always Gone Tomorrow*

imieniem Adwoa („Everything here reminded me of Adwoa”), a zasadnicza treść rozdziału polega na odgrywaniu przez gracza wspomnienia o zmarłej, różnych przeżywanych wspólnie chwil i przeprowadzonych rozmów. Wspominanie zmarłej osoby, a szczególnie zmarłej przyjaciółki, które jest istotnym tematem rozdziału, ma niewątpliwie charakter intymny, tym bardziej że bohaterka nie wspomina na głos, a snuje refleksję w myślach.

Omawiany tytuł ponad wszelką wątpliwość wpisuje się w nurt intymistyczny z jeszcze jednego powodu. Jak nieomal każda gra, tak i *Wanderlust: Travel Stories* jest dziełem nie pojedynczego autora, ale zespołu twórców, których wrażliwość, doświadczenia i indywidualna perspektywa w różnym stopniu dochodzą do głosu w finalnej wersji utworu. W wypadku dzieła *Different Tales* ta bachtinowska wielogłosowość pozwoliła jednak – co rzadkie – opowiedzieć także historie bardzo osobiste, prywatne, odwołujące się do rzeczywistego doświadczenia autorów. Jak wspomniałem, opowieść, która stanowi ramę dla całej struktury narracyjnej gry, toczy się na Wyspie Wielkanocnej – to tu spotykają się podróżnicy, których historie gracz przeżywa w kolejnych rozdziałach. Ta wymiana historii wędrowców na końcu świata jest interpretacją konkretnego wydarzenia z życia Jacka Brzezińskiego, jednego z dwóch głównych twórców *Wanderlust: Travel Stories* i zarazem współzałożycieli studia. Jak Brzeziński opowiedział mi w indywidualnej rozmowie, rzeczywiście spotkanie innych podróżników

na Wyspie Wielkanocnej – oraz cała pięciomiesięczna podróż, której to spotkanie stanowiło część – było dla niego wydarzeniem tożsamościowo formacyjnym, życiowym punktem zwrotnym. Na potrzeby niniejszego artykułu przeprowadziłem z Brzezińskim rozmowę, aby ustalić, na ile to prywatne doświadczenie znajduje według autora odzwierciedlenie w grze<sup>17</sup>. Jak sam tłumaczy:

To był faktycznie moment przełomowy: był 2010 rok, miałem wtedy okres rocznego wypowiedzenia z CD Projektu, gdzie wcześniej pracowałem – ze względu na podpisane NDA<sup>18</sup> nie mogłem przez ten rok pracować w żadnym innym miejscu. A jednocześnie od zawsze bardzo chciałem podróżować. Więc skorzystałem z okazji i po prostu zacząłem to robić; wyjechałem od razu na pięć miesięcy.

Współautor *Wanderlust: Travel Stories* opowiada przy tym, że Wyspa Wielkanocna była dla niego tyleż wymarzoną, co niedosiężną celą podróży:

Zawsze mi się wydawało, że Wyspa Wielkanocna to takie mistyczne miejsce, które wspaniale byłoby odwiedzić – ale jednocześnie przez większość życia nie wyobrażałem sobie, że w ogóle można tak daleko dotrzeć, do takiego miejsca pośrodku wielkiej wody. Tymczasem ta moja wyprawa w 2010 roku całkowicie to zmieniła. Był to mój pierwszy tak długi wyjazd, wybrałem się wtedy w podróż dookoła świata – i nagle w tej perspektywie Wyspa Wielkanocna stała się całkiem realnym punktem wędrówki, bo jest dokładnie w połowie drogi pomiędzy innymi odległymi miejscami<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Poniższe cytaty pochodzą z autoryzowanej rozmowy telefonicznej z Jackiem Brzezińskim przeprowadzonej 30.03.2021 r.

<sup>18</sup> NDA (z ang. *Non-Disclosure Agreement*), czyli charakterystyczna m.in. dla branży gier wideo umowa o zachowaniu poufności, której warunkiem bywa to, że pracownik przez ustalony okres (np. jednego roku) nie może podejmować zatrudnienia w firmie prowadzącej działalność konkurencyjną.

<sup>19</sup> Co charakterystyczne, nawet spontaniczny sposób opowiadania przez Brzezińskiego o Wyspie Wielkanocnej jest zbliżony do tego, który został zawarty w grze. Pierwsze słowa opisu tego odległego lądu brzmią: „A small green dot... in the middle of Pacific... 6 hours flight to anywhere” (*Different Tales*, 2019).

Brzeziński wyjaśnia także, że figura spotkania podróżników na końcu świata odpowiada temu, co faktycznie wydarzyło się na Wyspie Wielkanocnej i co było dla niego osobiście bardzo istotnym przeżyciem:

To był pierwszy raz, kiedy byłem na takim spotkaniu couchsurferów – było tam z siedem osób, w większości byli to turyści, którzy mieli ciekawe historie do opowiedzenia, czy to o podróżach, czy to po prostu o życiu. To było dla mnie niezwykle ważne doświadczenie, ponieważ był to jednocześnie moment, kiedy przyglądałem się temu, jak się żyje w różnych miejscach na świecie. Pamiętam, że na tym spotkaniu była np. dziewczyna z Niemiec, która zrobiła sobie akurat rok przerwy od obowiązków i po prostu jeździła po świecie. A dla mnie do tej pory to było coś niewyobrażalnego, żeby np. zrobić rok przerwy w studiach albo skoczyć do Nowej Zelandii i tam, dajmy na to, pracować w hostelu i po prostu przez jakiś czas żyć sobie w jakimś ciekawym, odległym miejscu. To doświadczenie – patrząc z perspektywy czasu – było momentem przełomowym; później starałem się podróżować dużo więcej.

Brzeziński rzeczywiście od tego czasu stale szuka okazji do nowych podróży, czasami wyjeżdża np. na kilka dni w odległe strony, jednak nie tyle na wakacje, ile by po prostu pomieszkać czy też pożyć w innym miejscu. Dość powiedzieć, że gdy przeprowadzałem z nim tę rozmowę, Brzeziński był akurat na kanaryjskiej wyspie La Palma, gdzie pracował nad następną grą.

W ten sposób uwidacznia się jeszcze jeden przejaw tendencji intymistycznych we współczesnych grach wideo – zdarza się, że gra lub jej fragment tworzą narrację, która odnosi się do ważnej prywatnej historii jednego z jej autorów (a czasem kilku czy nawet wszystkich). I choć podobną tezę można przecież postawić w stosunku do wielu innych typów tekstów kultury, takich jak literatura, komiks czy film, to jednak trzeba podkreślić, że dopiero w ostatnich latach podobny zabieg zaczął się mieścić w normie gier komercyjnych.

#### 4. KONKLUZJE

Analiza *Bury me, my Love*, *A Normal Lost Phone* oraz *Wanderlust: Travel Stories* pozwoliła, jak sądzę, naświetlić różne, choć z całą pewnością nie wszystkie przejawy tendencji intymistycznych we współczesnych grach wideo. Należy przy tym podkreślić, że omówione tytuły nie są jedynymi reprezentantami tego trendu, można ich wskazać więcej, pojedyncze gry tego

rodzaju pojawiały się także wcześniej. Jednakże nasilenie się tego procesu oraz pojawianie się wyrazistych przykładów, takich jak wyżej wymienione, pozwala na sformułowanie kilku kluczowych spostrzeżeń.

1. Tym, co w perspektywie intymistycznej łączy wszystkie trzy omawiane gry, jest m.in. bardzo silne wykorzystanie żywiołu tekstu jako podstawowego materiału semiotycznego, w którym realizuje się gra. Jest to jednocześnie świadectwem pewnego szerszego zjawiska, a mianowicie swoistego zwrócenia do słowa w produkcji gier wideo. Fakt ten – choć raczej nie jest warunkiem koniecznym<sup>20</sup> – sprzyja wprowadzaniu wymiaru intymistycznego do dzieła. Nie powinno to zaskakiwać, skoro słowo jest szczególnie predystynowane do mówienia o przeżyciach wewnętrznych, psychicznych, duchowych<sup>21</sup>, a zgodnie z klasycznymi rozpoznaniem tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej język naturalny leży u podstaw wszystkich wtórnych systemów modelujących<sup>22</sup>.
2. Dwie z trzech omawianych gier wykorzystują strategię polegającą na remediacji smartfona oraz – szerzej – współczesnej medialności cyfrowej. W obydwu przypadkach twórcy zaprojektowali nowy interfejs

<sup>20</sup> Dowodu na to, że opieranie rozgrywki na tekście nie jest koniecznością, dostarcza np. *Florence* (Mountains, 2018), gdzie tekst jest zredukowany do absolutnego minimum i poza bardzo nielicznymi liniami dialogowymi występuje właściwie wyłącznie w krótkich tytułach rozdziałów sugerujących znaczenie następujących scen. Jednocześnie *Florence* można uznać za reprezentację nurtu intymistycznego przez wzgląd na główny temat, jakim jest rozwój relacji intymnej pary bohaterów oraz spotykające ich w związku z tym trudności.

<sup>21</sup> „Większość wzorców kulturowych (np. mit, magia, religia, nauka, system prawny, system etyczny) ma językowy charakter, są one wyrażane, przechowywane, utrwalane i przekazywane za pośrednictwem języka. [...] Znaczenia zawarte w pozostałych (tj. pozajęzykowych) systemach semiotycznych (takich jak np. obrzędy, systemy znaków grzecznościowych itp.) są interpretowane za pomocą języka, są sprowadzane do językowej wykładni świata. Język w świecie wzorców kulturowych pełni więc podwójną rolę: jedno wzorce tworzy, wyraża i przechowuje, a w stosunku do innych (pozajęzykowych) jest narzędziem interpretacji”. Zob. R. Kwaśnica, *Rzeczywistość jako byt sensu. Teza o językowym tworzeniu rzeczywistości*, „Język a Kultura” 1991, nr 1, s. 41.

<sup>22</sup> Zob. chociażby: J. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1, s. 280.

(w *A Normal Lost Phone* – interfejs całego systemu operacyjnego urządzenia; w *Bury me, my Love* – dwóch aplikacji), a nawigowanie po nim uczynili zasadniczą mechaniką rozgrywki. Oznacza to, że tendencje intymistyczne w grach wideo wymagały sięgnięcia po nowe dla tego medium formy gatunkowe<sup>23</sup>. Analizowane w niniejszym artykule przykłady ilustrują jednocześnie fakt, że gatunki te nie rodzą się *ex nihilo*, tylko czerpią z zastanych form medialnych, które twórczo przetwarzają.

3. Proces ten jest możliwy, ponieważ współczesna intymistyka przesunęła się bardzo wyraźnie w stronę cyfrowości, a jej podstawowym nośnikiem stały się smartfony. Ta intymistyka 2.0 jest rezultatem głębokiego zakotwiczenia i zapośredniczenia współczesnej kultury w mediach cyfrowych i jej interfejsach oraz rosnącego znaczenia smartfonów w codziennej komunikacji i konsumpcji mediów<sup>24</sup>.
4. Wspólnym mianownikiem wszystkich omówionych gier jest wykozystywanie intymnej perspektywy do wywołania empatii

<sup>23</sup> Victor Navarro-Remesal i Beatriz Pérez Zapata określają ten gatunek jako „inspirowane rzeczywistością gry interfejsowe” (*Reality-Inspired Interface Games*). Zob. V. Navarro-Remesal, B. Pérez Zapata, *First-person Refugee Games: Ludonarrative Strategies for Playing the Stories of Refugees and Asylum Seekers*, [w:] *International Conference on Videogame Sciences and Arts*, eds. N. Zagalo, A.I. Veloso, L. Costa, Ó. Mealha, Cham 2019, s. 11.

<sup>24</sup> O znaczeniu smartfonów w życiu społecznym zob. np. N. Juchniewicz, *Smartfon jako interfejs życia społecznego. Raport z badania*, Warszawa 2015. Tekst dostępny online: [https://www.delab.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2020/07/Raport-z-badania\\_smartfony\\_Juchniewicz.pdf](https://www.delab.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2020/07/Raport-z-badania_smartfony_Juchniewicz.pdf) [dostęp 30.03.2021]. Co ciekawe, badacze zwracają uwagę na to, jak praktyki korzystania ze smartfonów – np. nagrywania nimi filmów – wiążą się z szeroką przemianą mediów i wytwarzaniem w ich obrębie nowych standardów. Zob. G. Menotti, *Discourses Around Vertical Videos: An Archaeology of „Wrong” Aspect Ratios*, „ARS” 2019, No. 35; na ten temat zob. także: M. Giżycki, *Smartfon – tryumf Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 112. Ten szeroki wpływ smartfonów nie ogranicza się zresztą do dzieł kulturalnych, lecz dotyczy niemal każdego obszaru działalności człowieka; zob. np. A. Zalewska-Bochenko, *Wpływ nowoczesnych technologii na rozwój usług bankowych*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2017, nr 488.

– zrozumienia bohatera opowieści, przyjęcia na chwilę cudzej perspektywy, zbliżenia się do Obcego czy wręcz Innego. W tym sensie gry intymistyczne nabierają cech wspólnych z niektórymi grami zaangażowanymi (ang. *serious games*), dla których typowe jest to, że podporządkowują funkcję ludyczną innym celom (np. dziennikarskiemu czy reportażowemu opisowi rzeczywistości w przypadku gier publicystycznych). To pokrewieństwo nie powinno prowadzić jednak do wniosku o identyczności. Wszystkie trzy zanalizowane gry pozostają przede wszystkim produktami komercyjnymi, które rządzą się prawami rynku<sup>25</sup> – i w tym sensie wydaje się ciekawe, że temat empatii jest podejmowany przez twórców i znajduje zainteresowanie. Świadczy to, jak sądzę, z jednej strony o dojrzewaniu potrzeb samych graczy<sup>26</sup>, a z drugiej – o dojrzewaniu medium, które staje się coraz skuteczniejszym i przede wszystkim coraz bardziej wszechstronnym narzędziem do opowiadania o współczesnym świecie.

## Bibliografia

- Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. D. Sikora i in., Korporacja Ha!art, Kraków-Bydgoszcz 2014.
- Ian Bogost, Ferrari Simon, Schweizer Bobby, *Newsgames: Journalism at Play*, The MIT Press, Cambridge, MA-London 2012.
- Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.
- Patryk Chłopek, *Intymistyka 2.0. Wpływ postępującej dygitalizacji na badania nad współczesną prywatnością*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 2.
- Damien Djaouti, Alvarez Julian, Jessel Jean-Pierre, Rampnoux Olivier, *Origins of Serious Games*, [w:] *Serious Games and Edutainment Applications*, eds. M. Ma, A. Oikonomou, L. Jain, Springer, London 2011.
- Marcin Giżycki, *Smartfon – tryumf Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 112.
- Darshana Jayemanne, *Chronotypology: A Comparative Method for Analyzing Game Time*, „Games and Culture” 2020, No. 7.

<sup>25</sup> W wypadku gier zaangażowanych zysk twórców ma zwykle wymiar głównie niematerialny, polega na poczuciu wpływu na rzeczywistość, rozwiązywaniu (lub chociaż naświetlaniu) określonego problemu społecznego.

<sup>26</sup> Notabene koresponduje to m.in. z założeniami postulowanego przez Ganszyńca nurtu *Slow Games*. Zob. A. Ganszyńiec, op. cit.



- Natalia Juchniewicz, *Smartfon jako interfejs życia społecznego. Raport z badania*, DELab UW, Warszawa 2015.
- Robert Kwaśnica, *Rzeczywistość jako byt sensu. Teza o językowym tworzeniu rzeczywistości*, „Język a Kultura” 1991, nr 1.
- Jurij Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1.
- Robyn McMillan, Darshana Jayemanne, Iain Donald, *Reality Inspired Games: Expanding the Lens of Games' Claims to Authenticity*, [w:] *DiGRA '20 – Proceedings of the 2020 DiGRA International Conference: Play Everywhere*, DiGRA, b.m.w. 2020.
- Gabriel Menotti, *Discourses Around Vertical Videos: An Archaeology of „Wrong” Aspect Ratios*, „ARS” 2019, No. 35.
- Victor Navarro-Remesal, Beatriz Pérez Zapata, *First-person Refugee Games: Ludonarrative Strategies for Playing the Stories of Refugees and Asylum Seekers*, [w:] *International Conference on Videogame Sciences and Arts*, eds. N. Zagalo, A.I. Veloso, L. Costa, Ó. Mealha, Springer, Cham 2019.
- Konrad Niciński, „Drogi Żuczku!...”. *O odcieniach intymności w korespondencji Wierzyński–Grydzewski–Lechoń i sposobach ich edytorskiego opracowania*, „Sztuka Edycji” 2019, nr 2.
- Christopher Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Elżbieta Wichrowska, *Twoja śmierć: początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Spectrum Press, Warszawa 2012.
- Agnieszka Zalewska-Bochenko, *Wpływ nowoczesnych technologii na rozwój usług bankowych*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu” 2017, nr 488.

### Źródła internetowe

- Artur Ganszyniec, *In Praise of Slow Games*, Gamasutra, 24.06.2019, [https://www.gamasutra.com/blogs/ArturGanszyniec/20190624/345350/In\\_Praise\\_of\\_Slow\\_Games.php](https://www.gamasutra.com/blogs/ArturGanszyniec/20190624/345350/In_Praise_of_Slow_Games.php).
- Opis gry *A Normal Lost Phone* na stronie sklepu Google Play, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.accidentalqueens.anormallostphone&hl=pl&gl=US>.
- Opis gry *Bury me, my Love* na stronie sklepu Google Play, [https://play.google.com/store/apps/details?id=com.plug\\_in\\_digital.emma&hl=en\\_US&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.plug_in_digital.emma&hl=en_US&gl=US).

### Ludografia

- Accidental Queens, *A Normal Lost Phone*, 2017.
- Different Tales, *Wanderlust: Travel Stories*, 2019.
- Different Tales, *Werewolf: the Apocalypse – Heart of the Forest*, 2020.
- Infinity Ward, *Call of Duty: Modern Warfare 2*, 2009.
- Infinity Ward, Sledgehammer Games, *Call of Duty: Modern Warfare 3*, 2011.
- Mountains, *Florence*, 2018.

Spoken Adventures, *Spoken Adventures*, 2018.

The Pixel Hunt, *Bury me, my Love*, 2017.

### **Inne źródła**

Autoryzowana rozmowa telefoniczna z Jackiem Brzezińskim, 30.03.2021.

### **Wykaz ilustracji**

- Il. 1. Zrzut ekranu z *Call of Duty: Modern Warfare 2* – scena wybuchu bomby atomowej widziana z kosmosu.
- Il. 2. Zrzut ekranu z gry *Bury me, my Love* uruchomionej na smartfonie.
- Il. 3. Zrzut ekranu ze smartfona, na którym w tle uruchomiona jest gra *Bury me, my Love*.
- Il. 4. Zrzut ekranu z gry *A Normal Lost Phone* (w wersji PC) – widok głównego ekranu smartfona, po którym gracz nawiguje w grze.
- Il. 5. Zrzut ekranu z gry *A Normal Lost Phone* (w wersji PC) – widok aplikacji mailowej.
- Il. 6. Zrzut ekranu z gry *Wanderlust: Travel Stories* prezentujący ramę narracyjną opowieści – spotkanie podróżników na Wyspie Wielkanocnej.
- Il. 7. Zrzut ekranu z gry *Wanderlust: Travel Stories* prezentujący fragment rozdziału *The Essential Gap Year* – moment, w którym gracz musi zdecydować o wewnętrznej motywacji bohaterki.
- Il. 8. Zrzut ekranu z gry *Wanderlust: Travel Stories* prezentujący początek rozdziału *Today is Always Gone Tomorrow*.

Adnotacja: wszystkie zrzuty ekranu zostały wykonane przez autora artykułu.

## **Interfaces of Intimacy. Intimistic Tendencies in Contemporary Video Games**

The article concentrates on a specific tendency that can be observed in some video games created in recent years. This trend is that more and more video games present an intimate perspective and focus on the individual experience of the protagonist. The author of the article approaches the phenomenon in question mainly from the interpretative and genealogical perspective, since video games are not a media form commonly identified with the expression of intimate, formative or identity-creating experiences.

The author starts with an analysis of the reasons why video games and intimistic texts are commonly perceived as very distant genre forms. Then he analyzes those video games that represent the intimistic tendency: *Bury me, my Love* (The Pixel Hunt, 2017), *A Normal Lost Phone* (Accidental Queens, 2017) and *Wanderlust: Travel Stories* (Different Tales, 2019). The analysis leads to the following conclusions: what is common for all the three discussed games is i.a. a particularly important role of the text as the basic semiotic material in which the game is realized. Even though

this concentration on the word is not a necessary condition of intimistic poetics – it definitely helps introducing such a dimension into the work.

What is more, two of the three discussed games use the strategy of remediating a smartphone. In both cases, the creators designed new interfaces modeled on the real ones and turned navigating on the phone screen into basic game mechanics. This, in turns, means that intimistic tendencies in video games stimulate reaching for new genre forms. This process of remediation is possible mainly because modern intimacy has shifted very clearly towards the digital, and smartphones have become its basic tool. This phenomenon, which the author of the article calls ‘intimacy 2.0’, is a result of the fact that: (a) contemporary culture is deeply anchored in the digital and its interfaces, and (b) the importance of smartphones in everyday communication and media consumption has been growing enormously in recent years.

The final conclusion of the paper is as follows: all the discussed games use an intimate perspective to evoke empathy, which was not a typical video game design goal. This is especially interesting, given the fact, that all the analyzed games remain primarily commercial products that are driven by the laws of the market.

**Key words:** video games, intimacy, interface, messaging app, smartphone

Data otrzymania tekstu: 7.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 21.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 28.05.2021 r.



# STRATEGIE REŻYSERSKIE WSPÓŁCZESNYCH INSCENIZATORÓW „WIELKIEJ POWIEŚCI” – NA PRZYKŁADZIE TRYLOGII JANA KLATY I CHŁOPÓW KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

MONIKA KOSTASZUK-ROMANOWSKA

Instytut Studiów Kulturowych, UwB  
Institute of Culture Studies, University of Białystok  
m.romanowska@uwb.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1059-1778

Określenie „wielka powieść” oznacza powieść w typie epepeicznym. Mam tu na myśli i objętość, i obecność podstawowych elementów źródłowego wzorca. Modelową reprezentację tego gatunku stanowią klasyczne dzieła XIX-wieczne – powieści konstruujące obraz zbiorowości rozpisany w szerokim horyzoncie społeczno-obyczajowym. Osadzenie akcji w szczególnym – jak zakłada konwencja – momencie czasowym, rozstrzygającym o losach tej zbiorowości, pozwala ujawnić kondycję społecznego uniwersum, a zarazem umożliwia stworzenie jego zagęszczonego, syntetycznego portretu<sup>1</sup>. Polska

<sup>1</sup> Dwa wspomniane elementy traktuje się jako podstawowe wskaźniki, wywiezionej z charakterystyki gatunku eposu, epepeiczności. Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1980, s. 149. Termin ‘epopeja’, jak zauważa Adam Kulawik, opisuje (również) określony typ powieści, dzielącej pewne cechy z eposem (istotnym podobieństwem jest np. zastosowanie „bardzo szerokiego planu epickiego”, co uzasadniałoby użycie przede mnie terminu „wielka powieść”), ale zasadniczo różniące się od niego przede wszystkim realistyczną estetyką (i oczywiście formą prozatorską). Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 435. W odniesieniu do powieści realistycznych termin „epopeja” nie ma, podkreśla Roman Krzywy, „statusu genologicznego”. Zob. R. Krzywy, hasło ‘epos’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 233. Na koniec rozważań gatunkowych warto przywołać współczesną refleksję o epepeiczności autorstwa Dariusza Kuleszy. Ze względu na temat mojej analizy (i jej konkluzję) wydaje się ona szczególnie ciekawa: „Tekst wtedy jest epopeją, kiedy konfrontuje czytelnika z określoną słowem »świat« całością. Wyodrębnienie jej

literatura końca XIX i początków XX wieku obfituje w tego typu teksty – należą do nich, skonstruowane w formie kalejdoskopowej wizji, powieści Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, a także późniejsze dzieła Reymonta.

Stricte epicka materia literacka nie od dziś budzi zainteresowanie twórców teatralnych. Jednak potencjał „wielkiej powieści”, paradoksalnie wcale nie niesceniczny, to w polskim teatrze odkrycie całkiem nowe. Ów potencjał wynika już z samej fabularnej skali tych dzieł. Stanowi ambitne technicznie, a zatem niewątpliwie kuszące, wyzwanie dla reżysera, który musi znaleźć sposób na sceniczną translację obszernego, stawiającego naturalny opór, materiału, obliczonego przecież na lekturę odbywającą się w porządku całkowicie innym niż teatralny. Równie inspirujące wydają się wspomniane wcześniej wyznaczniki epopeiczności. Panoramiczne studium społeczeństwa, osadzone w dyskursie przełomu, przesilenia idei, wartości, tożsamościowych identyfikacji, to gotowy, a przy tym wyjątkowo bogaty, rezerwuar problemów – prawdziwy „sezam” wątków, tematów i spraw. Te atrybuty „wielkiej powieści” – nawet jeśli przyjmiemy, że są one, jak wspomniano, tylko z pozoru antyteatralne – za każdym razem oznaczają dla jej inscenizatorów konieczność zmierzenia się ze skrajnie trudnym zadaniem. I może właśnie poziomem trudności piętrzących się przed realizacjami powieściowymi należy tłumaczyć fenomen popularności tego typu projektów w polskim teatrze.

Potwierdzeniem owego fenomenu jest fakt, że tylko w ostatnim okresie na polskich scenach odbyło się kilkanaście takich premier<sup>2</sup>. To przede wszystkim krakowska inscenizacja *Trylogii* w reżyserii Jana Klaty i warszawska inscenizacja *Chłopów* autorstwa Krzysztofa Garbaczewskiego, ponadto trzy adaptacje *Ziemi obiecanej* (Jana Klaty w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Wojciecha Kościelniaka w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Remigiusza Brzyka w łódzkim Teatrze Nowym) i aż pięć (to

---

wymaga skutecznego kryterium i kontekstu wyznaczającego »naturalne środowisko« epopeicznego świata. Najskuteczniejszym i najodpowiedniejszym kryterium wyodrębniającym całość jest szeroko rozumiana antropologia, ponieważ chodzi o nasze światy: indywidualnie człowiecze i zbiorowo ludzkie, społeczne”. Zob. D. Kulesza, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrozek*, Białystok 2016, s. 44.

<sup>2</sup> Mowa o okresie wyznaczonym datą pierwszej z dwu przywołanych w tekście inscenizacji (*Trylogii* w reżyserii Jana Klaty), czyli od 2009 roku.

swoisty rekord) adaptacji *Lalki* (Wiktora Rubina we wrocławskim Teatrze Polskim, Bogdana Kokotka na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie, Anety Groszyńskiej w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, Wojciecha Farugi w warszawskim Teatrze Powszechnym, Wojtka Klemma w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie)<sup>3</sup>.

Zainteresowania wspomnianymi powieściami nie można tłumaczyć jedynie chęcią zmierzenia się ze specyficznym materiałem literackim czy, tym bardziej, uleganiem cyklicznej modzie na takie inspiracje. Prawdziwych przyczyn należałoby szukać w dyskursach źródłowych dla współczesnego teatru. Spróbujmy zatem nazwać i uporządkować najważniejsze tropy prowadzące do scenicznych „adaptacji”<sup>4</sup> „wielkiej powieści”. Trop pierwszy niewątpliwie stanowi formuła teatru postdramatycznego, skonceptualizowana w głośnej pracy Hansa-Thiesa Lehmana<sup>5</sup>. Istotna zmiana paradygmatu, która dokonała się w teatrze XX wieku, usankcjonowała faktyczne odebranie scenicznego monopolu gatunkom stricte dramatycznym. Skutecznie konkurowały z nimi formy teatralne, które charakteryzowało odejście od budowania spójnej fabuły na rzecz (typowo scenicznej) „zdarzeniowości”. Oznaczało ono również rezygnację z takiej koncepcji bohatera, który ma ową fabułę wewnątrznie spajać, stanowiąc zarazem czytelny obiekt auto-identyfikacji widza. Formuła postdramatyczna otwierała drogę do tworzenia teatralnych artefaktów w postaci wypowiedzi ustrukturyzowanych całkiem odmiennie niż klasyczna powieść, czyli przy użyciu swobodnej gry obrazów, skojarzeń, poddanych reinterpretacji klisz.

Jak wynika z tego bardzo uproszczonego zestawienia, już sama idea postdramatyzmu w naturalny sposób uprawomocnia inscenizacje powieści realizowane nie w formie przeniesionych na scenę cytatów z fabuły, lecz

<sup>3</sup> W tym zestawieniu podaję tylko tytuły z repertuaru teatrów dramatycznych. Pomijam spektakle impresaryjne, muzyczne i telewizyjne, które też miały swoje premiery w tym okresie.

<sup>4</sup> Staram się unikać terminu „adaptacja”, stąd użycie cudzysłowu. Nie da się tą, dosyć anachroniczną i zdecydowanie zbyt pojemną, kategorią oddać specyficzną metody teatru biorącego dziś na warsztat „wielką powieść”. Jednak zagadnienie terminologii jest na tyle istotne, że trzeba będzie do niego jeszcze w tej analizie powrócić.

<sup>5</sup> Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.



w trybie radykalnej dekompozycji obszernego wyjściowego materiału. Co więcej, daje się ona przełożyć na konkretne procedury wykorzystywane w procesie jego teatralizacji. Procedury te polegają na wielokrotnej wymianie elementów budujących powieściowe światy. Chodzi przede wszystkim o wymianę fabularnego ciągu przyczynowo-skutkowego na – wymagające całkiem innego „uspójnienia” – sceniczne „dzianie się”, ale też o zastępowanie powieściowych bohaterów figurami postaci, w lekturze których życiowe prawdopodobieństwo zostaje unieważnione na rzecz, zaproponowanej przez reżysera, kreacji o wymowie emblematycznej. Spektakl tworzony przy użyciu techniki demontażu uniwersum źródłowego tekstu, a następnie wtórnie, recyklingowo<sup>6</sup> montowany z wydobytych z niego – i poddanych autorskiej selekcji – motywów, wyobrażeń, symboli, finalnie ujawnia się jako dynamiczna, intertekstualna rozmowa z nimi. Rekontekstualizacja oraz nowe opracowanie elementów wyjściowego materiału ma na ogół jeden, jasno określony cel – ich sfunkcjonalizowanie na potrzeby współczesnego dyskursu.

Na koniec tego wątku warto przywołać argument najbardziej oczywisty. Koncepcja postdramatyzmu nie eliminowała tekstu z teatru czy, tym bardziej, słowa ze spektaklu. Podkreślał to sam Lehmann, zauważając nieustanną oscylację na osi rozpiętej między teatrem i tekstem. Zaproponowana przez niego formuła – stawiając w punkcie centralnym jednak teatr, nie literaturę – lokalizowała tekst w pozycji zdecydowanie nieuprzywilejowanej, co więcej, niesuwerennej. Był on traktowany jako równorzędny, obok innych środków ekspresji, element całościowej struktury przedstawienia.

Tytuł *Teatr postdramatyczny*, odwołując się do dramatu jako gatunku literackiego, sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę

---

<sup>6</sup> Określenia „recyklingowo” – w opisie prezentowanej techniki – używam w znaczeniu, które trafnie oddała Wanda Świątkowska, analizując strategie reżyserskie Pawła Demirskiego: „Demirski stosuje właśnie strategię recyklingu – wybiera, montuje elementy z istniejących i łatwo identyfikowalnych tekstów kultury, by zainicjować z czytelnikiem/widzem rodzaj gry, odwołującej się do zasobów jego wiedzy i pamięci”. Jak zauważa autorka, tego typu strategia (i ufundowana na niej gra z odbiorcą) służy wstępnemu osadzeniu sytuacji scenicznej na fundamencie rozpoznawalnych dla widza tropów kulturowych, wyklucza więc tworzenie jej „od zera”. Zob. W. Świątkowska, *Recykling*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 234.

pomiędzy teatrem a tekstem. Dzieje się tak, choć w centrum zainteresowania stoi dyskurs teatru, a tekst traktowany jest wyłącznie jako element, warstwa i „materiał” scenicznej kompozycji, a nie jego dominanta<sup>7</sup>.

Zmiana statusu tekstu w teatrze postdramatycznym oznaczała także modyfikację metod jego scenicznej „obróbki”. Nie służył on wyłącznie podawaniu znaczeń, ale stanowił – znów podobnie jak inne tworzywa teatralne – materiał do budowy znaków scenicznych składających się na złożoną kompozycję wizualno-dźwiękową.

Chodzi więc – zauważyła Ewa Wąchocka – o zmianę sposobu traktowania tekstu polegającą – w największym skrócie – na przeniesieniu punktu ciężkości z praktyki znaczeniowej, której środkiem był tekst, na eksploatację jego plastyczności jako materiału (ucieleśnienie, gra słowa w sytuacji scenicznej, artykulacja, efekty foniczne) oraz jego dyspozycji wizualnych<sup>8</sup>.

Odnosząc wspomniane uwagi do inscenizacji „wielkiej powieści”, należałoby raz jeszcze podkreślić, że właśnie formuła teatru postdramatycznego, sankcjonując umieszczenie tekstu w strukturze równoprawnych komponentów spektaklu, jednocześnie mocno akcentowała autonomię dzieła scenicznego. Inszenizacja powieściowa stawiała zatem przed jej twórcą zadanie, w opisie którego trudno stosować jedynie niewiele mówiącą kategorię przekładu literatury na teatr. Jeśli już w ogóle posługiwać się tym terminem, to z zastrzeżeniem, że ów przekład odbywa się w trybie nie ekwiwalencji, lecz swobodnej kreacji wypowiedzi teatralnej, czyli – konstruowanego na kanwie wyjściowego materiału – możliwie atrakcyjnego scenicznie, a jednocześnie komunikującego własne sensy, artystycznie suwerennego widowiska.

Trop drugi zbiega się z tropem pierwszym, bo dotyczy współczesnego rozumienia pojęcia tak zwanej adaptacji. W teatrze XXI wieku nie tylko prosty podział na „wierną” *versus* „niewierną” lekturę oryginału nie ma już zastosowania. Praktyki teatralne skutecznie unieważniły i celowość prowadzenia sporu o granice „wierności”, i sens rozliczania twórców z jej zachowania. Przyczyniła się do tego wielość reżyserskich koncepcji inscenizacyjnych, świadczących o tym, że adaptacja niejedno ma dziś imię. Jak

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>8</sup> E. Wąchocka, *Postpisanie dla teatru*, <http://opcje.net.pl/ewa-wachocka-postpisanie-dla-teatru/> [dostęp 21.01.2020].

zauważa Patrice Pavis, „sposoby grania klasyki nie mają już w sobie nic uniwersalnego i systematycznego”<sup>9</sup>. Scenicznemu przystosowaniu poddaje się w rozmaity sposób rozmaite teksty. Jednak dziś kryterium istotnie różnicującym podobne inscenizacje nie jest ani pytanie „co?”, ani nawet „jak?”, lecz pytanie o to, „do czego” twórca spektaklu zamierzał dopasować wyjściowy tekst i w jakiej narracji teatralnej chciał go użyć.

Można by postawić tezę – zauważa Alina Sordyl – że twórcy teatrów autorskich, tacy jak Jerzy Grzegorzewski, Włodzimierz Staniewski czy Krystian Lupa, dokonują adaptacji na zasadzie przystosowania elementów literackich do indywidualnej, zmieniającej się estetyki własnych teatrów, zaś reżyserzy scen repertuarowych raczej przystosowują modną epikę (Bułhakow, Schulz) do medium i jego bardziej utrwalonych, tradycyjnych konwencji reprezentacji i komunikacji. Z kolei Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara i inni dokonują adaptacji zarówno klasycznych tekstów dramatycznych, jak i tekstów epickich do dyskursów współczesnej kultury i ukształtowanych pod ich wpływem sposobów postrzegania i percepcji widza (idea porozumienia z widownią w jej języku)<sup>10</sup>.

Trudno posługiwać się mocno już rozmytym terminem adaptacji w odniesieniu do spektakli, które dokonują radykalnej dekompozycji źródłowego tekstu i włączają go w heterogeniczny przekaz równorzędnie traktujący różne porządki intelektualne. Postmodernistyczna dewaluacja logocentrycznego autorytetu tekstu i pozycji jego autora otworzyła drogę do odczytań zdecydowanie „niekanonicznych”, podporządkowanych różnym, wskazywanym przez interpretatorów, współczesnym kontekstom.

Kulturowe tło adaptacji epiki i innych tekstów w teatrze zdaje się dziś stanowić – podkreśla Sordyl – między innymi postmodernistyczna kultura z jej równorzędnym traktowaniem różnorodnych systemów kulturowych, powszechna medializacja różnych porządków rzeczywistości oraz zmiany w ponowoczesnych społeczeństwach. [...] Odejście od logocentryzmu i wiary

---

<sup>9</sup> P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 278.

<sup>10</sup> A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym: Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2, s. 44.

w obecność sensu w tekście, a także ogłoszona śmierć autora otworzyły świat tekstów nie tylko na sieć intertekstów, ale także na wszelakie konteksty: społeczne, komunikacyjne, polityczne, medialne. Poststrukturalistyczna refleksja umocniła przekonanie o braku tożsamości tekstu i wzmocniła świadomość znaczenia kontekstu<sup>11</sup>.

Trop trzeci powiązałabym z przewartościowaniem kategorii tzw. niesceniczności. W historycznym dyskursie polskiej krytyki niewątpliwie jest ona związana z kwestią dramatu romantycznego. Dwudziestowieczna praktyka teatralna zweryfikowała i rzekomą niesceniczność sztuk polskich romantyków, i – co szczególnie istotne dla tego przeglądu – niesceniczność jako taką. Truizmem będzie stwierdzenie, że to, co w przeszłości uważano za niesceniczne, znakomicie poddaje się inscenizowaniu i wręcz stanowi impuls do poszukiwań teatralnego kodu dla objętych podobnym tabu dzieł. Dewaluacja pojęcia immanentnej niesceniczności skutkowałą wprowadzeniem do teatru materiału daleko bardziej problematycznego niż „wielka powieść”. Otwartych drzwi dziś nie ma już sensu wyważać. Pozostaje jednak kwestia, niepodjęta w straconym czasie dyskusji nad niescenicznością, dotycząca nie tego „czy”, ale tego „jak” w praktyce realizować teatralną translację gatunków, które umieszczono w zbiorze opisanym tą kategorią. Odpowiedź przynoszą zróżnicowane, niepoddające się jednej, możliwej do określenia formule, autorskie wizje inscenizacyjne.

Trop czwarty prowadzi do teatru zaangażowanego w rozpoznawanie (podobnie jak klasyczna „wielka powieść”) rzeczywistości społecznej. Jesteśmy obecnie świadkami odrodzenia takiego modelu teatru. W ostatnich latach pojawiło się wiele inscenizacji eksplorujących nie zagadnienia psychologiczne czy egzystencjalne, lecz istotne problemy życia zbiorowego. Początkowy okres transformacyjnego przełomu 1989 roku takiemu teatrowi zdecydowanie nie sprzyjał.

Zygmunt Hübner – przypominał w 2005 roku Maciej Nowak – uczył nas kiedyś, że w każdym systemie politycznym, niezależnie, czy to kraj komunistyczny, czy wolnorynkowy, środowiska artystyczne i intelektualne muszą pozostawać w opozycji do władz. Ale przecież władza od piętnastu lat jest nasza, wyśniona przez lata sowieckiej zależności. [...] Czy pamiętacie hasło

<sup>11</sup> Ibidem.

z początku lat dziewięćdziesiątych: „Artyści dla Rzeczypospolitej”? Pod takim mottem ludzie teatru prześcigali się w deklaracjach sympatii i poparcia dla nowej rzeczywistości, dla nowej władzy. W efekcie doprowadziliśmy do tego, że teatr stracił całkowicie swój budowany przez dwa stulecia autorytet moralny i społeczny<sup>12</sup>.

Afirmacja nowej rzeczywistości skutecznie odsuwała potrzebę refleksji nad faktyczną kondycją społeczeństwa. Trudno określić moment, w którym nastąpiła zmiana narracji. O wiele łatwiej wskazać jej „sprawców”. W XXI wieku problematyka społeczna powróciła dzięki wchodzącym do polskiego teatru pokoleniom reżyserów zainteresowanych robieniem spektakli krytycznie recenzujących współczesną rzeczywistość. „Trzeźwo patrzę na realia dzisiejszej Polski, nie zachłystując się pozornym dobrobytem ani wolnością, o które nie musieli już walczyć<sup>13</sup> – pisała o nich Julia Kluzowicz. Młodzi twórcy na nowo stawiali, wydestylowane z „wielkiej powieści”, pytania o to, jakim jesteśmy społeczeństwem, jak ukształtowała nas przeszłość, a także dokąd – jako zbiorowość – zmierzamy.

I wreszcie trop ostatni, który opisałam jako konfrontację lektury powieściowej i odczytań teatralnych, zarówno zachowawczych (w tym uproszczonych inscenizacji „lekturowych”), jak i poszukujących. Zderzenie z odmiennym porządkiem percepcyjnym to dla reżysera sytuacja komfortowa. Daje impuls do stworzenia własnego przekazu nie tylko w wymiarze semantycznym, ale i formalnym. Gdy (w dodatku) bierze on na warsztat tekst o statusie dzieła klasycznego, otwiera się przed nim możliwość wyboru interesujących go treści z ogromnego zestawu motywów źródłowych, ale też z zasobów nabudowanych nad nimi narracji. To także okazja do podjęcia, prowadzonej na własnych prawach, dyskusji z takimi, utrwalonymi w tradycji, narracjami.

Przegląd najważniejszych źródeł i kontekstów teatru „wielkiej powieści” pozwala wstępnie zaprojektować katalog jego potencjalnych strategii

---

<sup>12</sup> M. Nowak, *My, czyli nowy teatr*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/8314.htm?josso\\_assertion\\_id=0C0C68A39DFE559C](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/8314.htm?josso_assertion_id=0C0C68A39DFE559C) [dostęp 21.01.2020].

<sup>13</sup> J. Kluzowicz, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, „Rocznik Andragogiczny” 2007, s. 135.

inscenizacyjnych<sup>14</sup>. Z pewnością należy w nim uwzględnić wspomnianą technikę swobodnej dekompozycji, wydobywającą z obszernej epickiej materii interesujące reżysera wątki, które następnie, przy użyciu strategii dekontekstualizacji, zostają wmontowane w całkiem nową narrację. Zasada opowiadania przeszłością o współczesności nadaje tej narracji walor aktualnego komentarza. Strategia opozycji porządków lekturowych, podobnie jak strategia wymiany akcji powieściowej na sceniczne „dzianie się”, wyposaży inscenizację w niezbędną energię wymuszającą aktywną percepcję. Z kolei strategia tropienia klisz myślowych, włączania przetworzonych tropów kulturowych i popkulturowych, zasila wspomnianą percepcję rozpoznawalnymi dla teatralnej publiczności treściami. Konfrontujące się ze stereotypem niesceniczności „wielkiej powieści” techniki jej spektaklizacji sytuują widza w roli odbiorcy stworzonego specjalnie dla niego świata teatralnej iluzji. Jednocześnie jej nasycenie licznymi deziluzyjnymi sygnałami przypomina, że wykreowana na scenie rzeczywistość jest umownym, metaforycznym bytem, stworzonym na potrzeby widowiska, rządzącym się całkiem odmiennymi prawami niż przestrzegające realistycznego ładu światy powieściowe.

Pora na postawienie pytania, jakie strategie faktycznie stosują twórcy biorący na warsztat „wielką powieść”. Próbując na nie odpowiedzieć, przyjrę się dwóm inscenizacjom – *Trylogii* autorstwa Jana Klata i *Chłopom* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. To spektakle szczególnie ważne w najnowszej historii adaptacji „wielkiej powieści”. Powstały w zupełnie innych okresach (biorąc pod uwagę cezury polityczne) – pierwszy miał premierę w Starym Teatrze w Krakowie w 2009 roku, drugi w warszawskim Teatrze Powszechnym w 2017 roku. Ich twórcy należą do różnych pokoleń: Klata to rocznik ’73, zaś Garbaczewski – rocznik ’83, choć właściwie obu

<sup>14</sup> Wypadałoby w tym miejscu zauważyć, że samo zagadnienie teatralnych strategii adaptacyjnych wciąż nie doczekało się w polskiej teatrologii zbyt bogatej literatury. Reprezentuje ją niedawno wydana praca Artura Dudy zawierająca analizę dwu modeli teatru – interpretacyjnego i recepcyjnego. Zob. A. Duda, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Toruń 2017. Warto przywołać również artykuły: A. Sordyl, op. cit.; P. Gruszczyński, *Adaptacja*, „Dialog” 2005, nr 6; M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

dotyczy generacyjna charakterystyka przedstawiona przez Kluzowicz<sup>15</sup>. Te całkiem odmienne dzieła stanowią dobrą egzemplifikację bogatego spektrum autorskich procedur stosowanych w spektaklach powstających na kanwie „wielkiej powieści”.

*Trylogia* Klaty to z różnych powodów realizacja przełomowa. W jednej z zapowiedzi premiery możemy przeczytać rekomendację nieodparcie kojarzącą się ze stylistyką sloganów reklamowych: „3 części, 6 tomów, 2603 strony, 1 spektakl”<sup>16</sup>. Faktycznie, pomysł przełożenia ogromnego materiału wszystkich trzech powieści na czterogodzinne przedstawienie wydawał się zamierzeniem karkołomnym. Nie miał precedensu w polskim teatrze. W XX wieku powstało zaledwie kilka adaptacji poszczególnych części *Trylogii*. Polegały one głównie – jak wiele wcześniejszych scenicznych wersji „wielkich powieści” – na inscenizowaniu wybranych wątków fabularnych. W programie jednego z tych spektakli – łódzkiego przedstawienia *Ogniem i mieczem* w reżyserii Feliksa Żukowskiego z 1967 roku – można znaleźć ciekawy tekst Anny Filler pt. *Sienkiewicz na scenie*. To, dziś już historyczne, świadectwo problemów, z jakimi mierzyli się autorzy Sienkiewiczowskich adaptacji.

Polscy adaptatorzy Sienkiewicza – zauważa autorka – posługiwali się różnymi metodami. Jedni, jak Popławski, autor *Kmicica*, *Hajduczka*, *Małego rycerza* i *Azji Tuhajbejowicza*, a także Józef Mikulski, autor *Starego sługi*, *Hani* i *Selima*, czy Edward Puchalski, autor *Janusza Radziwiłła*, przenosili na scenę jakiś wybrany fragment powieści, stanowiący zamkniętą konstrukcję. Inni, jak choćby Wasilewski, autor *Zbyszka i Danusi*, nie umiejąc się zdobyć na odwagę samodzielnej selekcji wątków, miejsc akcji i postaci, w pośpiechu przeskakiwali od sytuacji do sytuacji. Ale ani metoda pierwsza, ani druga efektów w pełni zadowalających nie przyniosła<sup>17</sup>.

Trudności z wyborem efektywnej metody teatralizacji prozy Sienkiewicza wynikały przede wszystkim – przekonuje Filler – z ograniczeń tak zwanego teatru werystycznego, narzucającego zgodność z tekstem źródłowym,

---

<sup>15</sup> Badaczka odnosiła się do pokolenia urodzonego w latach siedemdziesiątych.

<sup>16</sup> MSZ, *Jan Kłata czyta Sienkiewicza*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66521.html> [dostęp 23.01.2020].

<sup>17</sup> A. Filler, *Sienkiewicz na scenie*, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/51323/ogniem\\_i\\_mieczem\\_\\_teatr\\_im\\_jaracza\\_lodz\\_1967.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51323/ogniem_i_mieczem__teatr_im_jaracza_lodz_1967.pdf) [dostęp 23.01.2020].



a w konsekwencji jego niemal „mechaniczny” przekład. Od epoki, w której obowiązywała tak ortodoksyjnie pojmowana idea wierności, ale też od czasów, w których zasadna wydawała się sugestia autorki, by reżyserzy raczej skupili się na odtwarzaniu „atmosfery i idei przewodniej dzieła”<sup>18</sup>, lata świetlne dzieł inscenizację Klaty.

Jego sceniczna wizja epopei Sienkiewicza to przede wszystkim efekt zastosowania ulubionej techniki reżysera określanej jako remiksowanie<sup>19</sup>. Polega ona na takim przepracowywaniu źródłowego tekstu, które prowadzi do gruntownej modyfikacji jego stylu, charakteru i wymowy. Zremiksowana *Trylogia* Klaty zachowała tytuł i strukturę trzech części powieściowego cyklu. Pozostałe elementy uległy głębokiemu przetworzeniu. I to one określiły inscenizacyjną dominantę spektaklu, wchodząc w złożoną, niejednoznaczną relację z oryginałem.

Spektrum wykorzystywanych w remiksie odniesień do pierwowzoru potrafi być naprawdę szerokie. „Nie zawsze jednak te odniesienia – zauważa Ewa Wójtowicz – stanowią wyraźny (intertekstualny) dialog z twórcami z przeszłości, niekiedy są to tylko nawiązania do motywów istniejących w zbiorowej wyobraźni czy też pewnych fantazmatów kultury popularnej”<sup>20</sup>. Otóż wydaje się, że w inscenizacji Klaty zastosowano wszystkie trzy opcje. Kluczową jest, co oczywiste, wspomniany „dialog z klasykiem”, czyli – w tym wypadku – z wybranymi komponentami Sienkiewiczowskiego świata przedstawionego. W realizacji Klaty to właściwie nie dialog, lecz swobodna wariacja na ich temat. Dotyka ona wątków, bohaterów, wydarzeń, miejsc. Zostaje uruchomiona już w pierwszej scenie spektaklu za sprawą osobliwie zaprojektowanej (quasi-szpitalnej) przestrzeni, która obsługuje też wszystkie następne sekwencje scenicznej akcji.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> W Polsce ten termin pojawił się w środowisku teatralnym za sprawą projektu o nazwie RE//MIX. Przedsięwzięcie, zainicjowane w 2010 roku przez Komunę Warszawa, polegało na przygotowaniu przez zaproszonych reżyserów spektakli podejmujących dialog z ważnymi dla autorów dziełami i twórcami.

<sup>20</sup> E. Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011, s. 29.

Scenograficzny horyzont – relacjonował Marcin Kościelniak – budują ściany świątyni z umieszczonym centralnie ołtarzem: obrazem Czarnej Madonny. Ambona, tablice z wotami. W tej ramie znajdujemy nie kościelne ławy, ale szpitalne łóżka: aktorzy, gdy przyjdzie ich kolej, podnoszą się i włączają w akcję, po czym wracają na legowiska. Delikatnie eksponowana metateatralna rama, do tego rekwizyty i kostiumy, przywołujące na myśl noclegownię, azyl dla bezdomnych, tworzą odpowiednią perspektywę dialogu z Sienkiewiczem<sup>21</sup>.

Drugi obszar remiksowej penetracji to zbiorowe wyobrażenia i narodowe mity zasilane *Trylogią*. Oczywiście, nie tylko Sienkiewicz za nie odpowiada, jednak w spektaklu Klaty to on jest na cenzurowanym. Stąd rozrachunkowy, ale też groteskowo przerysowany, obraz bohaterów w cyklicznym rytmie zrywających się z łóżek, galopujących na niby-koniach do boju, gotowych w nim oddać życie za Boga i kraj.

Grają w stylu buffo – opisywała odtwarzających ich aktorów Iwona Kłopocka – sięgają po chwytów kabaretowe, by pokazać naszą historię jako dzieje nieustannej mobilizacji w sytuacjach zagrożenia, gotowość do straceńczej obrony ojczyzny i wiary, i kultywowany przez pokolenia mit bohaterstwa i śmierci, jak najwyższy ideał. A przy okazji odsłaniają narodowe wady – ksenofobię i fanatyczną religijność<sup>22</sup>.

W krakowskiej *Trylogii* (jak zresztą w wielu przedstawieniach Klaty) jest też obecny wymiar trzeci, czyli wspomniane przez Wójtowicz „fantazmaty kultury popularnej”. To przede wszystkim, formujące przez kilka dekad polską wyobraźnię, motywy filmowe. „Klata – zauważył Łukasz Drewniak – zmagał się w swoim spektaklu nie tylko z Sienkiewiczem, ale też z oglądanymi przez Polaków od 30 lat filmami Jerzego Hoffmana”<sup>23</sup>. Sugestywne

<sup>21</sup> M. Kościelniak, *Trylogia w narodowym przytułku*, [w:] idem, „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru, Kraków 2014, s. 236.

<sup>22</sup> I. Kłopocka, *Galop na łóżkach szpitalnych*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71360.html> [dostęp 24.01.2020].

<sup>23</sup> Ł. Drewniak, *Cztery pancerni i teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/109625,druk.html> [dostęp 24.01.2020].

nawiązanie stanowi choćby kultowa *Dumka na dwa serca*<sup>24</sup> wypożyczona z ekranizacji *Ogniem i mieczem*. Charakterystyczną dla remiksu strategią włączania do spektaklu emblematycznych tropów kulturowych i popkulturowych obrazują także inne, wybrane przez Klatę, motywy muzyczne<sup>25</sup> – np. zaangażowane utwory formacji Asian Dub Foundation, wykorzystane w scenie z wirującym derwiszem (to notabene kolejne kulturowe zapożyczenie) czy w sekwencji zbaraskiej. Te muzyczne akompaniamenty nigdy nie są przypadkowe. Stanowią atrakcyjny element widowiska, a zarazem autorski komentarz z aktualnym kulturowym przesłaniem. „W scenie obrony Zbaraża – wyjaśniał Kłata – puszczamy muzykę Asian Dub Foundation, w której ci pakistańscy janczarzy z Londynu śpiewają: »Uderzaj w mury Europy.«”<sup>26</sup>. Nie bez powodu Artur Duda nazwał Klatę „reżyserem-didżejem”. Faktycznie, tylko twórca dysponujący „didżejskimi” umiejętnościami potrafi, jak zauważył badacz, „użyć energii muzyki dla kształtowania zmiennej rytmów spektaklu, dawania bodźców aktorom i oddechu widzom”<sup>27</sup>.

Znaków teatralnych odwołujących się do kultury popularnej jest tu, oczywiście, więcej, by wspomnieć choćby Bogusława Radziwiłła w figach z logo Calvina Kleina czy spektakularnych Murzynów z obstawy Janusza Radziwiłła rapujących w afroperukach opowieść o zdradzie księcia. Nawet wspomniany przez Kościelniaka obraz Czarnej Madonny, w którym zamiast

<sup>24</sup> *Dumka* z muzyką Krzesimira Dębskiego i tekstem Jacka Cygana promowała film *Ogniem i mieczem*, choć wydaje się, że to bardziej ekranizacja Hoffmana wypromowała piosenkę. W 2007 roku magazyn „Film” przyznał jej tytuł „najlepszej piosenki filmowej 50-lecia”.

<sup>25</sup> Kłata był autorem opracowania muzycznego spektaklu. Interesującą analizę motywów muzycznych w jego inscenizacji przeprowadziła Anna Burzyńska. Zob. A.R. Burzyńska, *Trylogia „w skali molowej”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/101956,druk.html> [dostęp 25.01.2020].

<sup>26</sup> Cyt. za: Ł. Drewniak, *Sarmaci – polscy kamikadze*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/88065,sarmaci-polscy-kamikadze.html> [dostęp 25.01.2020].

<sup>27</sup> Uwagi Dudy dotyczyły spektaklu *Sprawa Dantona* z 2008 roku, ale oczywiście można je odnieść również do *Trylogii*. Zob. A. Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 101.

twarży jest wycięty otwór<sup>28</sup>, nasuwa skojarzenia z odpustowymi malunkami służącymi do robienia pamiątkowych zdjęć. Przy użyciu strategii dekontekstualizacji Klata rozbraja mniej i bardziej święte narodowe symbole. Wyjmuje je z patriotycznej narracji, przydziela funkcje podporządkowane zaprojektowanej przez siebie akcji scenicznej, a wraz z nimi zaprojektowane nowe znaczenia, polemiczne wobec tych źródełowych.

Przewrotnym działaniem na symbolach towarzyszy swobodna (choć nie przypadkowa) wymiana tropów historycznych. Klata korzysta z konwencji gatunkowej Sienkiewiczowskiego cyklu, przenosząc istotne sekwencje historycznej osnowy *Trylogii* w obszar estetycznie ambiwalentny. Wizualizacje o charakterze zdecydowanie farsowym (bitwa na poduszki, barykada z łózek) zestrąja z tragicznymi retrospekcjami najnowszej historii. Posługując się metodą scenicznych „nakładek”, nad motywami z Sienkiewicza nadbudowuje traumatyczne obrazy odwołujące się wprost do powstania 1944 roku czy zbrodni katyńskiej.

Obrona Baru, dzięki sanitariuszce bandażującej rannych, zmienia się w barykadę powstania warszawskiego, Azja morduje idących z uśmiechem na rzeź Lachów jak Rosjanie polskich oficerów w Katyniu strzałem w tył głowy, obrońcy twierdzy kamienieckiej schodzą do kanałów niczym powstańcy warszawscy<sup>29</sup>.

Gorzkiej refleksji o tragicznym uwikłaniu Polaków w dopełniające się imperatywy chronicznej gotowości do walki za Ojczyznę i bohaterskiego umierania dla niej służą też techniki wykorzystane w kreacji postaci. Sienkiewiczowscy bohaterowie mają utrwalone w zbiorowej wyobraźni wizerunki. Tymczasem już w pierwszej scenie widzom *Trylogii* funduje się silny dysonans. Klata – stosując lekturę *à rebours* – bezceremonialnie (po gombrowiczowsku, jak zauważa Joanna Garbarczyk<sup>30</sup>) wywraca te wizerunki.

---

<sup>28</sup> Matka Boska żyje dzięki aktorce udostępniającej jej swoją twarz. Może więc nawiązywać interakcje z bohaterami.

<sup>29</sup> A. Kyzioł, *Larum grajq*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/284036,1,recenzja-spektaklu-trylogia-rez-jan-klata.read> [dostęp 21.01.2020].

<sup>30</sup> J. Garbarczyk, *Sienkiewicz w szpitalu – ale się porobiło!*, <http://www.dziennik-teatralny.pl/drukuj/sienkiewicz-w-szpitalu-ale-sie-porobilo.html> [dostęp 21.01.2020].

Michał Wołodziejowski (Andrzej Kozak) wygląda, jakby właśnie wrócił spod budki z piwem, Jan Skrzetuski (Jerzy Grałek) nieco zdziażdżał, Onufry Zagłoba (Juliusz Chrzastowski) jest zdecydowanie za młody, a Barbara Jeziorkowska (Anna Dymna) za gruba. Właściwie wszyscy sienkiewiczowscy bohaterowie są przedstawieni w krzywym zwierciadle<sup>31</sup>.

Powieściowych pełnokrwistych bohaterów zastępują wspomniane wcześniej „figury postaci”, upersonifikowane parodie kontestujące ich zmitologizowane wyobrażenia, uczestnicy scenicznej akcji oznaczeni czysto umowną tożsamością. Narrację Sienkiewicza trzymają w ryzach rozmaite konwencje, np. określający kreację postaci (wyprowadzony z pierwowzoru) schemat sensacyjno-romansowy. Jednak Kłata postrzega *Trylogię* nie tyle jako domknięty literacki obiekt ewentualnych adaptacji, ile jako ważny trop kulturowy występujący w pakiecie z narosłymi wokół niego emocjami, wyobrażeniami i treściami. „Kłatę interesuje *Trylogia* jako mit założycielski polskiego patriotyzmu”<sup>32</sup> – przekonywał Drewniak. A zatem narzędzia użyte wobec „wielkiej powieści” Sienkiewicza to de facto narzędzia demonstrowane – na różnych poziomach – wspomniany mit. Ów demontaż stanowi odpowiedź na wyśrubowany, niepokojąco funkcjonalny etos samej *Trylogii*.

Kłata – zauważył Dariusz Pawłowski – rozprawia się z Sienkiewiczem, który jest dla niego kolorystą i bajkopisarzem; ku pokrzepieniu serc budującym – niebezpieczny według reżysera – wizerunek Polaka o ognistej krwi, do końca wiernego nawet najbardziej szalonej przysiędze i w miłości do ojczyzny zatopionego, dla niej wszystko gotowego poświęcić. Kłata ojczyznę chce kochać, ale z zastrzeżeniem. [...] Miłość bezkrytyczna kojarzy mu się z błaznadą. Widzi w niej „przejęcie”. Więc „przegina” w drugą stronę<sup>33</sup>.

Całkiem odmienne podejście do powieściowego pierwowzoru reprezentuje inscenizacja Garbaczewskiego. Choć trudno przeprowadzić takie porównanie, to można odnieść wrażenie, że jej estetykę dzieli od oryginału o wiele większy dystans niż ma to miejsce w przypadku przedstawienia

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ł. Drewniak, op. cit.

<sup>33</sup> D. Pawłowski, *Przyjemnie nieprzyjemny Kłata*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/89359,druk.html> [dostęp 27.01.2020].

Klaty. „Jazda bez trzymanki”<sup>34</sup>, „wiejski odlot”<sup>35</sup> – tak krytycy opisywali spektakl Garbaczewskiego. Niewątpliwie – już choćby tylko w warstwie wizualnej – proponuje on interpretację skrajnie nieprzystającą do obrazów zapamiętanych przez czytelników powieści Reymonta. Ta nieprzystawalność jest wynikiem zastosowania techniki odległych skojarzeń, choć w tym wypadku należałoby raczej mówić o skojarzeniach nie tyle odległych, co całkowicie obcych powieściowemu światu *Chłopów*, bo operujących w zupełnie innym wymiarze wyobraźniowych kreacji.

Sceniczny mikrokosmos – podkreślała Magda Mielke – jest kosmosem dosłownym, bowiem Garbaczewski we współpracy z Janem Strumiłło, Robertem Mleczką, Sławomirem Blaszkowskim, Janem Duszyńskim i Bartoszem Nalazką stworzył sieć oryginalnych rozwiązań. To obraz science fiction – chłopi zamieszkują domostwa zbudowane z metalowych rurek, początkowo przypominają kosmitów – ubrani są w białe kombinezony, a ich twarze zasłaniają naciągnięte na głowy pończochy<sup>36</sup>.

W ten sposób Garbaczewski dokonuje radykalnej wymiany naturalistycznych realiów Reymonta na ich „kosmiczne” quasi-ekwiwalenty. Tryb teatralizacji wyznacza więc wspomniana estetyka dystansu, a jednocześnie nieskrępowana swoboda doboru, dosłownie „wziętych z Księżyca”, środków ekspresji. Ta zaskakująca stylistyka tworzy szaloną, bez wątpienia widowiskową wizję sceniczną, przywołującą skojarzenia z teatrem Józefa Szajny. Jeden z recenzentów *Chłopów* użył nawet określenia „akcja plastyczna”<sup>37</sup> – bynajmniej nie w roli komplementu. I choć wizja ta jest dosyć spójna, reżyser nie szczędzi „wrzutek” estetycznie jej obcych. Należą do nich m.in. zaserwowane publiczności już na wstępie, cytaty z powieści

<sup>34</sup> P. Wyszomirski, *W Polskim i Starym kartofelki się przeziębily, a w Powszechnym nie, czyli grzybnia wyobraźni. Po premierze „Chłopów” w Teatrze Powszechnym*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso\\_assertion\\_id=CA1F86EFE40E08F1](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso_assertion_id=CA1F86EFE40E08F1) [dostęp 27.01.2020].

<sup>35</sup> M. Mielke, *Wiejski odlot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/257419.html> [dostęp 28.01.2020].

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> T. Miłkowski, *Kłątwa dobrej zmiany. Teatralne podsumowanie roku 2017*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253315.html> [dostęp 28.01.2020].

(długi opis przyrody odczytywany przez jedną z aktorek), towarzyszące im obrazy groźnej natury wyświetlane na ekranie, ale przede wszystkim jawnie farsowe elementy, np. w postaci wprowadzanych na scenę groteskowych postaci zwierząt. Obok utrzymanej w kosmicznej stylistyce świni w wersji księżycowego łazika, w spektaklu pojawiają się też – grane przez aktorów – deziluzyjna (aktorka wyjaśnia, kogo gra) kura i krowa w celofanowym (dla pełnej jasności, łaciatym) okryciu.

Garbaczewski nie rezygnuje z najważniejszych składników powieściowej fabuły. Poddaje je groteskowej teatralizacji, nieustannie zaskakując bezceremonialnością scenicznych rozwiązań. Teatralne zamienniki cechuje specyficzna gra dosłownością zastosowanych rekwizytów – np. przywiązanie do ziemi ilustruje prawdziwa ziemia wysypywana z ogrodowych worków. Celowo przeskalowana forma czasem pozostaje tylko farsowa, czasem ociera się o czarny humor rodem z horroru klasy B, jak w epizodzie z odpiłowaną, krwawiącą ręką uwięzionego Antka. W niektórych sekwencjach podobne efekty – i tak już bardzo wyraziste – ulegają zwielokrotnieniu na skutek zastosowanej przez reżysera symultaniczności, poddającej percepcji widzów kilka planów gry jednocześnie.

Strategię łączenia dosłowności i metaforyzacji dobrze pokazuje jeszcze jedna, szczególnie ważna scena – to obraz Antka przy pracy – która polega na rąbaniu siekierą książek. U Garbaczewskiego, inaczej niż u Klaty, „kłasykiem”, partnerem do dialogu (polemiki?) nie jest autor powieściowego pierwowzoru. A zatem rąbanymi niczym drwa książkami okazują się – publiczność musi to wypatrzeć – dzieła Jerzego Grotowskiego. Ciekawą interpretację tej, zapewne szokującej niektórych widzów, sekwencji przedstawił Dariusz Kosiński:

Oburzenie, że oto Garbaczewski każe chłopu rąbać książki, bo albo sam jest barbarzyńcą, albo chłopów za barbarzyńców uważa, wydaje się zupełnie nie przystawać do konkretności tej sceny, związanej z ambiwalentnym sposobem, na jaki Grotowski jest w przedstawieniu obecny – jednocześnie jako przodek czy pionier, jak i jako uosobienie mitu powrotu do domu – natury. Rąbanie *Tekstów zebranych* nie jest żadnym aktem barbarzyństwa [...], ale czymś w rodzaju przecięcia pępowiny oraz ironicznego zderzenia intelektualnych



dywagacji i artystycznych projektów z brutalnością, która zyskuje tu moc i urok prawa naturalnego<sup>38</sup>.

Opisana scena ma więc ewidentnie autotematyczny charakter. Osadzenie odwołującego się do teatru źródeł dyskursu w steatralizowanej przestrzeni tej akurat powieści trudno uznać za przypadkowe. Notabene w pierwszych sekwencjach przedstawienia ów dyskurs przybiera postać prześmiewczej opowieści tematyzującej proces tworzenia spektaklu. W jednym z wywiadów Garbaczewski wyznał, że właśnie przy okazji przygotowań do wystawienia *Chłopów* odkrył koncepcję Grotowskiego<sup>39</sup>. W trakcie prac nad inscenizacją zespół aktorski uczestniczył w działaniach terenowych inspirowanych jego metodą.

Przy pierwszych badaniach terenowych, skupionych wokół *Chłopów* – opowiadał reżyser – był to rodzaj intuicyjnego, bardzo ironicznego potraktowania stosowanego przez Grotowskiego paradygmatu *physical theater*, ale to, co ciekawie się uruchomiło, to czysto plastyczna forma tych działań, która pozwoliła nam wiele dowiedzieć się o naturze nas samych. [...] Tego rodzaju praktyki budują grupę, a aktorzy poszerzają swój rejestr wrażliwości, co – na przykład w przypadku spektaklu *Chłopi* – przekłada się na efekt sceniczny<sup>40</sup>.

Całość przedsięwzięcia (obejmującego warsztaty i spektakl) otrzymała zabarwioną ironią, ale całkiem adekwatną nazwę *Project Chłopi*. Formuła „projektu” pozwala zsynchronizować dwa, wspomniane przez Kosińskiego, poziomy znaczeniowe. Adaptacja powieści Reymonta przyjmuje postać eksperymentu – kulturowego i artystycznego. I faktycznie jest tak rozgrywana. „Garbaczewskiego – zauważyła Henryka Wach-Malicka – interesują dwie kwestie – *Chłopi* jako przykład uniwersalnej opowieści o mechanizmach

---

<sup>38</sup> D. Kosiński, *Wobec i wbrew*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wobec-i-wbrew-148367> [dostęp 28.01.2020].

<sup>39</sup> Zob. K. Niedurny, *Polski VR. Rozmowa z Krzysztofem Garbaczewskim*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7490-polski-vr.html> [dostęp 29.01.2020].

<sup>40</sup> M. Obarska, *Garbaczewski: trafić z VR-em pod strzechy* [wywiad], <https://culture.pl/pl/artukul/garbaczewski-trafic-z-vr-em-pod-strzechy-wywiad> [dostęp 29.01.2020].

rzządzających wspólnotą oraz kierowanie umysłami widza przez kształt widowiska<sup>41</sup>.

W wymiarze artystycznym warszawski spektakl jest efektem zastosowania charakterystycznej dla reżysera metody polegającej na konstruowaniu „teatralnej instalacji”. Ten składający się z wielu synkretycznych elementów, montowany na żywo obraz, powstaje dzięki zastosowaniu takich technik, jak projekcje wideo, streaming czy włączanie do akcji scenicznej – rozszerzającej „kadr” – zwizualizowanej „kuchni” filmowej, ujawniającej przesuwający się wózek operatora z pracującą kamerą (znakomitym przykładem jest scena filmowania ułożonego w trumnie Boryny).

Nie można – tłumaczył swoją metodę Garbaczewski – robić teatru tylko teatrem. Wypuszczam się na inne pola właśnie po to, by znaleźć tam coś odkrywczego i przenieść potem do teatru, sprowokować widza do zadawania, trochę innych niż zazwyczaj, pytań. Dokonuję świadomej zmiany w terminie, bo „instalacja teatralna”, bardziej niż „spektakl”, wskazuje na kontekst sztuk wizualnych, a jest to rejon, w którym szukam inspiracji<sup>42</sup>.

W polu znaczeń kulturowych teatralny eksperyment Garbaczewskiego polega na wykreowaniu, jak to określiła Aleksandra Majewska, „sztucznego rezerwatu chłopskości (czyli, jak się okaże, właściwie polskości)”<sup>43</sup>, w którym można poddać krytycznej obserwacji prawa rządzące zbiorowością. Nabudowane na *Chłopach* – a jednocześnie zaskakująco jednak wierne wskazanym przez Reymonta problemom – studium Garbaczewskiego stawia pytania o opresyjność kulturowych systemów i emancypacyjne dążenia uwikłanego w nie człowieka.

<sup>41</sup> H. Wach-Malicka, *Młodzi interpretują świat. I teatr*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso\\_assertion\\_id=2AF99490E062135C](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso_assertion_id=2AF99490E062135C) [dostęp 29.01.2020].

<sup>42</sup> Zob. K. Pawlicka, *Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa/> [dostęp 29.01.2020].

<sup>43</sup> A. Majewska, *My, chłopi*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso\\_assertion\\_id=EE1C8F74B4135E42](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso_assertion_id=EE1C8F74B4135E42) [dostęp 29.01.2020].

\* \* \*

*Trylogia* i *Chłopi* – dwa całkowicie różne warianty „wielkiej powieści” – za sprawą zastosowanych strategii reżyserskich okazują się interesującymi propozycjami dla widza poszukującego we współczesnym teatrze nie powtórnej lektury polskiej klasyki, lecz teatralnego widowiska gwarantującego nowe doznania estetyczne, a jednocześnie skłaniającego do refleksji nad kondycją polskiego społeczeństwa, ale też nad uniwersalnym problemem sytuacji jednostki, która – będąc istotą społeczną – pozostaje częścią określającej jej status zbiorowości.

### Bibliografia

- Artur Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Artur Duda, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.
- Piotr Gruszczyński, *Adaptacja*, „Dialog” 2005, nr 6.
- Julia Kluzowicz, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, „Rocznik Andragogiczny” 2007.
- Marcin Kościelniak, *Trylogia w narodowym przytułku*, [w:] idem, „*Młodzi niezdolni i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*”, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014.
- Roman Krzywy, hasło ‘epos’, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Universitas, Kraków 2006.
- Dariusz Kulesza, *Epopeja. Myśliwski, Herbert, Mrożek*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys poetyki*, PIW, Warszawa 1980.
- Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, PWN, Warszawa 2011.
- Alina Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym: Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2.
- Wanda Świątkowska, *Recykling*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.
- Ewa Wójtowicz, *Twórca jako postproducent – między postmedialnym remiksem a reprogramowaniem kultury*, [w:] *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011.

**Źródła internetowe**

- Anna R. Burzyńska, *Trylogia „w skali molowej”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/101956,druk.html> [dostęp 25.01.2020].
- Łukasz Drewniak, *Sarmaci – polscy kamikadze*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/88065,sarmaci-polscy-kamikadze.html> [dostęp 24.01.2020].
- Anna Filler, *Sienkiewicz na scenie*, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/51323/ogniem\\_i\\_mieczem\\_\\_teatr\\_im\\_jaracza\\_lodz\\_1967.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51323/ogniem_i_mieczem__teatr_im_jaracza_lodz_1967.pdf) [dostęp 23.01.2020].
- Joanna Garbarczyk, *Sienkiewicz w szpitalu – ale się porobiło!*, <http://www.dziennikteatralny.pl/drukuj/sienkiewicz-w-szpitalu-ale-sie-porobilo.html> [dostęp 21.01.2020].
- Iwona Kłopocka, *Galop na łóżkach szpitalnych*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71360.html> [dostęp 24.01.2020].
- Dariusz Kosiński, *Wobec i wbrew*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wobec-i-wbrew-148367> [dostęp 28.01.2020].
- Aneta Kyzioł, *Larum grają*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/284036,1,recenzja-spektaklu-trylogia-rez-jan-klata.read> [dostęp 21.01.2020].
- Aleksandra Majewska, *My, chłopci*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso\\_assertion\\_id=EE1C8F74B4135E42](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242247.html?josso_assertion_id=EE1C8F74B4135E42) [dostęp 29.01.2020].
- Magda Mielke, *Wiejski odlot*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/257419.html> [dostęp 28.01.2020].
- Tomasz Miłkowski, *Kłątwa dobrej zmiany. Teatralne podsumowanie roku 2017*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253315.html> [dostęp 28.01.2020].
- Henryka Wach-Malicka, *Młodzi interpretują świat. I teatr*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso\\_assertion\\_id=2AF99490E062135C](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/267043.html?josso_assertion_id=2AF99490E062135C) [dostęp 29.01.2020].
- Ewa Wąchocka, *Postpisanie dla teatru*, <http://opcje.net.pl/ewa-wachocka-postpisanie-dla-teatru/> [dostęp 21.01.2020].
- Piotr Wyszomirski, *W Polskim i Starym kartofelki się przeziębily, a w Powszechnym nie, czyli grzybnia wyobraźni. Po premierze „Chłopów” w Teatrze Powszechnym*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso\\_assertion\\_id=-CA1F86EFE40E08F1](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/242150.html?josso_assertion_id=-CA1F86EFE40E08F1) [dostęp 27.01.2020].

## **Directorial Strategies of Contemporary Stage Arrangers of the ‘Great Novel’ – on the Example of Jan Klata’s *Trilogy* and Krzysztof Garbaczewski’s *Peasant Farmers***

The great Polish novel is a staging task willingly undertaken by directors. The term ‘great novel’ means a novel in the epic type. The essence of its theatrical potential is already determined by its volume – it is undoubtedly a tempting challenge for the director. Equally inspiring are the basic features of an epic itself – a wide, panoramic spectrum of the community, embedded in the discourse of breakthrough, solstice of ideas, values, and identity identifications. The text discusses five source clues leading to the stage adaptations of the ‘great novel’ – the idea of post-dramatic nature, the issue of theatrical adaptation of a literary work, the issue of the so-called ‘indecent’, the formula of engaged theater and the problem of confrontation between reading the novel with the perceptual order of theatrical staging. The second part of the text presents the producer’s strategies used in two, especially important novels staged in recent years – the *Trilogy*, directed by Jan Klata and *Peasant Farmers* directed by Krzysztof Garbaczewski.

**Keywords:** Novel, adaptation, directorial strategies

Data otrzymania tekstu: 9.06.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 27.06.2020 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 1.07.2020 r.

## ZBRODNIA I KARA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO W TEATRZE – PRZEMIANY GATUNKU (NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH SPEKTAKLI)

JADWIGA GRACLA

Wydział Lingwistyki Stosowanej UW  
Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw  
j.gracla@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-8142-2867

*Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego należy do tekstów najczęściej wystawianych na scenie<sup>1</sup>, co potwierdza już pobieżne zapoznanie się ze statystyką<sup>2</sup>. Podkreślić jednak należy, że w tym przypadku na scenę przeniesiony

---

<sup>1</sup> Na podstawie informacji z wirtualnego archiwum E-teatr na scenę polskiego teatru przenoszono ją około siedemdziesięciu razy. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/756,sztuka.html> [dostęp 30.06.2020]. Nie oznacza to oczywiście, że jest to jedyny tekst autora goszczący na scenie. Zainteresowanie twórców teatralnych dziełami Dostojewskiego jest zjawiskiem uniwersalnym. Przeglądając afisze teatralne niemieckich teatrów, znajdziemy na nich również wiele adaptacji scenicznych prozy tego pisarza. Można nawet stwierdzić, że Dostojewski w teatrze cieszy się większą popularnością niż sam Czechow. Zob. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/theater-was-steckt-hinter-dem-dostojewski-boom.2159.de.html?dram:article\\_id=341335](https://www.deutschlandfunkkultur.de/theater-was-steckt-hinter-dem-dostojewski-boom.2159.de.html?dram:article_id=341335) [dostęp 28.03.2021]. W niniejszym szkicu przedmiotem refleksji staną się jedynie wybrane spektakle zrealizowane na scenach polskich teatrów.

<sup>2</sup> Scenicznym realizacjom tej powieści poświęcono wiele studiów. Wymienić tu należy chociażby tekst Małgorzaty Semczuk, *Proza rosyjska na scenach polskich po 1989 roku. „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego, „Acta Polono-Ruthenica” 2009, nr XIV, s. 245-255. Do najsłynniejszych jej scenicznych adaptacji należy spektakl stworzony przez Andrzeja Wajdę w 1984 roku. Spektakl ten został omówiony w zbiorze: *Dostojewski – teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: „Biesy”, „Nastazja Filipowna”, „Zbrodnia i kara”: scenariusze – komentarze*, red. M. Karpiński, Warszawa 1989. W prezentowanym szkicu ze względu na jego cel i ogrom istniejących realizacji z konieczności dokonano selekcji materiału, co spowodowało również rezygnację z szerszego omówienia spektaklu Wajdy.*

zostaje tekst pierwotnie dla niej nieprzeznaczony, co samo w sobie stanowi pewien problem teoretyczny. Oczywiście trudno obstawać przy tym, że na scenie nie mogą się pojawić warianty utworów epickich czy poetyckich, niemniej jednak – co należy z całą mocą podkreślić – mamy tu do czynienia nie z transpozycją *testo spettacolare* w spektakl, lecz z powstaniem nowej formy: scenariusza, przeróbki tekstu, w najlepszym razie autorskiego wariantu interpretacyjnego bądź – idąc dalej tym tropem – performatywnego dzieła. Pierwotną formą nie jest więc dramat, a powieść. Wypada oczywiście zauważyć, że istnieje cały szereg dzieł literackich w początkowym zamyśle dla sceny nieprzeznaczonych, lecz przez autorów przekształconych – przykładem takiego utworu na gruncie rosyjskim jest chociażby *Mały bies* Fiodora Sologuba<sup>3</sup>. Prymarną jego formą była powieść, po paru latach autor zdecydował się na napisanie dramatu (przekształcenie tekstu).

Powracając do stanowiącej przedmiot niniejszych rozważań powieści, podkreślić należy, że na scenę zostaje przeniesiony tekst nacechowany rozważaniami psychologicznymi – akcja (wątek kryminalny zabójstwa lichwiarki i śledztwa z nim związanego) stanowi jedynie pretekst dla nich. Co więcej, na scenę przeniesiony zostaje tekst uznany za najbardziej „niebezpieczny konstrukcyjnie” (jeżeli brać pod uwagę całokształt twórczości) w cyklu powieści Dostojewskiego, choć, jak dowodzi praktyka, najlepiej znany (i popularny). I choć sam autor *Zbrodni i kary* akcentował raczej przewagę kształtu epickiego<sup>4</sup>, stwierdzając: „Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie swego odpowiednika w formie dramatycznej”<sup>5</sup>, w jego utworach odkryto pokłady sceniczności i cechy

---

<sup>3</sup> O sztuce tej i jej realizacji pisałam w tekście: „*Mały bies*” Fiodora Sologuba na scenach polskich, „Acta Neophilologica” 2015, nr 17/2, s. 113-119.

<sup>4</sup> Owo akcentowanie przewagi formy epickiej prócz oczywistych możliwości, jakie daje ona w swej warstwie ideowej, spowodowane jest również tendencjami epoki Dostojewskiego. Często bowiem okres ten nazywany jest epoką wielkiej narracji, jest więc czasem, w którym powieść święciła swoje triumfy. Dodatkowo pamiętać należy, że przeobrażenia teatru – skostniałego, nierozwijającego się od wielu dziesięcioleci – nastąpić miały później. W Rosji stało się to dopiero u schyłku XIX wieku, wraz z powstaniem MChAT-u (1897), już po śmierci autora *Zbrodni i kary*.

<sup>5</sup> Jest to fragment listu Dostojewskiego do W.D. Oboleńskiej. Zob. F. Dostojewski, *Listy*, tłum. Z. Pogorzelec, R. Przybylski, Warszawa 1979, s. 67.



świadczące o związkach z teatrem<sup>6</sup>. Omówione powyżej zastrzeżenia powinny stać się przeszkodą w realizacji scenicznej i raczej odwoździć od pokusy adaptacji, tymczasem, jeżeli prześledzimy afisze teatralne i częstotliwość, z jaką pojawia się na nich ten właśnie utwór, tak się nie dzieje. Przyczyną, jak może się wydawać, jest tekst i jego kształt; jak bowiem stwierdził już na początku XX wieku jeden z najwybitniejszych reformatorów rosyjskiego teatru Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko, Dostojewski „pisze jak romanopisarz, ale myśli jak dramaturg, jego wyobrażenia ma walory sceniczne”<sup>7</sup>.

W niniejszych uwagach – z konieczności niepełnych – postaramy się zwrócić uwagę na trzy realizacje sceniczne tego utworu: *Zbrodnię i karę* wystawioną w 2009 roku w Teatrze Śląskim, *Zbrodnię i karę* w wykonaniu Studia Musicalowego „Step” Tomasza Micha z Chorzowa (2017) i *Zbrodnię i karę* grupy Cogito z 2015 roku wystawianą m.in. w Studio Buffo w Warszawie. Dobór tych, a nie innych spektakli – wszak możliwości było znacznie więcej – został zdeterminowany zauważonymi w nich przesunięciami w obrębie gatunku, przestrzeni, fabuły (akcji) i przesłania. Wydaje się, że właśnie wybór gatunku – zarówno tekstu pierwotnego, jak i późniejszych teatralnych jego przekształceń – stanowić może w ogromnej mierze o powodzeniu lub klęsce spektaklu w wymiarze przekazania w nowej formie sensów i idei zakodowanych w tekście pierwotnym.

*Zbrodnia i kara* jest bowiem utworem z tezą, „osobliwą powieścią z morałem, [...] w której teza została dopisana w epilogu”<sup>8</sup> – artystyczną egzemplifikacją teorii przeobstwienia zabójcy dzięki wyłącznemu działaniu łaski<sup>9</sup>. Rozważania Raskolnikowa oscylują wszak wokół innego problemu

<sup>6</sup> O sceniczności prozy Dostojewskiego zob.: M. Szczot, *Scenicznosc Dostojewskiego*, „Arkusze” 2001; E. Mikiciuk, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Gdańsk 2009.

<sup>7</sup> Cyt. za: A. Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958-1975)*, Wrocław 1988, s. 14-15.

<sup>8</sup> R. Przybylski, *Fiodor Dostojewski*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 278.

<sup>9</sup> Przytoczyć tu wypada stwierdzenie: „Wyrzeczenie się zbrodniczej teorii, przyznanie się do winy, przyjęcie »prawdy Chrystusa« – przypomnijmy terminologię Maksyma – nie może nastąpić metodą racjonalnej, rozumowej spekulacji. Dostojewski wielokrotnie podkreślał, że »sylogizm« nie zaprowadzi nikogo do Boga. Jest więc rzeczą

niż wyrzuty sumienia, a jego przemiana w epilogu nie jest ich konsekwencją. Przesłanie, idea tekstu jako jego element konstytutywny wymaga również paru wyjaśnień. Oczywiście, widowisko teatralne jest ze swej natury autonomiczne<sup>10</sup>. W wielu wypowiedziach podkreśla się przecież jego niezależność nawet względem tekstu dramatu stanowiącego jego podstawę (tu odmienne stanowisko prezentują badacze związani z tzw. teatralną koncepcją dramatu<sup>11</sup>). Jednak czy ingerencja w tekst – tu: jego przekształcenie – doprowadzić może do zmiany przesłania pierwowzoru? *Zbrodnia i kara* otwiera cykl powieści polifonicznych<sup>12</sup>, filozoficznych. Jej fabuła wydaje się banalnie

---

całkowicie zrozumiałą, iż »zmartwychwstanie moralne« Raskolnikowa nie może nastąpić w wyniku przemyślenia, w wyniku nowego rachunku logicznego. Musi nosić charakter mistyczny». Zob. R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłete problemy”*, Warszawa 2010, s. 208-209. W dalszych fragmentach badacz stwierdza: „za ostateczny objaw łaski należy uznać sen proroczy, jaki Raskolnikow miał na katordze. Ujrzał w nim wizję zagłady cywilizacji rozumu, którą sam pragnął niegdyś zbudować. Wizję końca świata, kiedy ludzie nieumiejący odróżnić dobra od zła poczęli się zabijać wzajemnie z pychy i poczucia bezkarności. I nagle, jak to bywa w przełomach mistycznych, w sposób racjonalnie niewytłumaczalny nastąpiło »zmartwychwstanie moralne«. Raskolnikow nie potrafił nazwać ani określić tego, co się z nim działo. [...] Miejsce prawdy rozumu zajęła łaska żywota” (Ibidem, s. 211-212).

<sup>10</sup> Zob. E. Piscator, *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*, Hrsg. von L. Hoffmann, Berlin 1980, s. 260-330.

<sup>11</sup> Na gruncie polskim reprezentują ją m.in. Stefania Skwarczyńska, Irena Sławińska czy Janusz Kleiner. Zob.: S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] idem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95-121; I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988; J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. Z. Goliński, Z. Jarosiński, T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 654-669.

<sup>12</sup> Istotę polifonii (według Bachtina) streścić można w ten sposób: „Главными условиями художественного полифонизма и его составляющими следует считать предельную объективность и полноту воссоздания точек зрения героев, их разно- и многоголосие, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции, состояние диалога-спора между героями-сознаниями, между героями и автором. Чтобы на страницах произведения явление художественного полифонизма состоялось, необходимы особые отношения между «голосами» и своеобычное взаимодействие с авторской позицией, а это наиболее возможно в условиях сложной романной конструкции”. Zob. <https://fedordostoevsky.ru/research/>

prosta – i rzeczywiście próżno w niej szukać fajerwerków i nieoczekiwanych zwrotów akcji. Na płaszczyźnie fabularnej jest opowieścią o zbrodni dokonanej przez studenta Raskolnikowa, który w jej rezultacie zostaje skazany na zesłanie. Jest więc zbrodnia i jest kara. Ale przecież to daleko nie wszystko, co niesie ze sobą tekst Dostojewskiego. W gruncie rzeczy bowiem jest on rozważaniem o człowieku zmagającym się ze swoim umysłem, poszukującym źródła swojej pomyłki, luki w logicznym rozumowaniu, jest zakreślanie obszaru niepokoju związanego z ich nieodnalezieniem. Przytoczone uwagi, nawiązujące do podstaw interpretacyjnych, przyjętych w dyskursie historycznoliterackim poświęconym Dostojewskiemu, wydają się niezbędne dla dalszych rozważań. Wskazują bowiem na trudności, jakie napotka potencjalny twórca w przypadku podjęcia próby przeniesienia tekstu na scenę. Ta rządzi się przecież własnymi prawami. Posłużmy się tu cytatem:

WARTO wreszcie powiedzieć, o co tu chodzi naprawdę. Odżywająca raz po raz wysoce teoretyczna „pyskówka” zwolenników powieści uscieniczonych z zaciekłymi pogromcami adaptatorstwa „jako takiego” jest jałowa i księżycowa dopóty, dopóki nie opuszcza grząskiego gruntu kategorii czysto literackich. Można o nich filozofować do woli, bez pokrycia, nieszkodliwie i nieskończenie. Oponenti mijają się w pustce martwych uogólnień, walą w siebie na oślep kulami z papieru i właściwie – *sub specie aeternitatis* – każdy jest mocny: na zmianę, raz ten, raz tamten. Chodzi bowiem nie o dystynkcje teoretyczno-literackie, lecz o teatr, o żywą twórczość teatru. Dla teatru zaś przekład powieści na scenę jest pracą zasadniczo odmienną od interpretacji „gotowego” utworu dramatycznego. „Przekład” – to chyba nawet za słabe określenie. Powieść może być dla teatru jedynie masą tworzywa, z której winien wyrastać scenariusz dramatyczny jako konstrukcja samoistna; nie usługowa wobec pierwowzoru. Ilustrowanie powieści seriami „żywych” obrazków stanowi raczej produkcję szczególnego typu comicsów

---

aesthetics-poetics/094/ [dostęp 28.03.2021]. Podkreślić tu należy, że polifonia jest rozumiana jako sposób kreacji struktury dzieła literackiego, nie oznacza jednak zupełnej dowolności interpretacyjnej. Konsekwencją takiego podejścia jest m.in. ugruntowana – i co najważniejsze, umotywowana (hermeneutycznie) i udokumentowana tekstem powieści – interpretacja dzieła Dostojewskiego wskazująca na działanie łaski Boga, będącej jedyną przyczyną przemiany Raskolnikowa. Takie rozumienie tekstu jest, co należy dobitnie zaznaczyć, podstawowe dla niniejszych uwag.

przestrzennych niż autentyczną twórczość. Tego rodzaju praktyki są właśnie idealnym obiektem dla pogromców adaptatorstwa jako takiego. I tu tkwi istota nieporozumienia. Teatrowi nie wolno streszczać powieści w obrazkach. Musi ją umieć zgęścić, wydestylować jej szkielet – jeżeli tkwią w nim istotne walory dramatyczne – i przemienić go w materię niezawisłej kreacji teatralnej. To znaczy takiej kreacji, która językiem teatru, wyobraźnią teatru, potrafi rozwinąć, wzbogacić czy choćby udobitnić jakąś prawdę artystyczną, prawdę ludzką, godną utrwalenia i odnowienia. Wziętą z powieści, teatr kształtuje i przetwarza na zupełnie odrębnej płaszczyźnie artystycznej. I jeśli go na to nie stać, niechaj raz na zawsze zrezygnuje z eksploatawania literatury powieściowej<sup>13</sup>.

Przytoczona powyżej wypowiedź stanowi fragment artykułu powstałego po sezonie teatralnym, w którym wystawiano trzy realizacje *Zbrodni i kary*. Siła przyciągania tego utworu została skonfrontowana z uwagą krytyka literackiego i jego warsztatem i choć minęło już sporo czasu, zawarte w niej stwierdzenia są niezmiennie aktualne. Wypowiedź ta stanowić może swoiste wezwanie do wierności wobec tekstu powieści (i jej wymowy, o której już wielokrotnie wspomniano). Istota owej wierności tkwi nie w formie – bo ona z założenia musi być inna, spektakl a priori opierać się będzie na konstrukcji innej niż tekst powieści – więc z punktu widzenia teorii literatury muszą zostać tu dokonane pewne przesunięcia – ale w przekazaniu sensu i idei konstytutywnej dla tekstu pierwotnego. Wyabstrahowanie z niego najważniejszej linii fabularnej, prawdy ideowej i jej ukazanie na scenie można uznać za najważniejsze zadanie dla reżysera. Konstatacja ta, nosząca zamierzone cechy oczywistości, jest w przypadku *Zbrodni i kary* (a i całej twórczości Dostojewskiego) niezwykle ważna i wręcz zasadnicza dla spektaklu. Stawką jest tu prawda o człowieku poszukującym swojej pomyłki i o jedynym dla niego ratunku – niczym niewarunkowanej, nieograniczonej i niezastudzonej łasce Boga. Pamiętać przy tym należy o zdaniu wypowiedzianym również przy okazji dyskusji o realizacji prozy autora *Braci Karamazow*: „Dla ludzi teatru Dostojewski jest jak szczyt wysokiej, oblodzonej góry. Taki Mount Everest – piekielnie niebezpieczny, acz pociągający. Dlatego

---

<sup>13</sup> J. Kelera, *3 razy „Zbrodnia i kara”*, [w:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/79855,druk.html> [dostęp 30.06.2020].

raz po raz decydują się na te karkołomne wyprawy. A potem bardzo często pozostaje tylko lizanie ran po upadku<sup>14</sup>.

Wydaje się, że karkołomność tej wyprawy, by posłużyć się zastosowaną wyżej metaforą, czai się w powszechnym przekonaniu o znajomości tekstu i jego wymowy lub też o niczym nieograniczonych możliwościach interpretacyjnych potencjalnego reżysera. Przekonanie to skutkuje często daleko idącym spłaszczeniem dzieła, ograniczeniem go do wątku kryminalnego lub też przedstawieniem kończącego się happy endem romansu (!) Raskolnikowa i Soni. Pomieszanie pojęć, nieznanomość teorii, swobodne żonglowanie nie do końca rozumianymi terminami<sup>15</sup> to przyczyny ideowej klęski<sup>16</sup> tekstu na scenie (utruty idei powieści). Patrząc na historię realizacji scenicznych tego właśnie utworu Dostojewskiego, można odnieść wrażenie, że w znakomitej większości realizatorów sceniczni zapomnieli (lub, co gorsza, nie wiedzą)

<sup>14</sup> Są to słowa Jacka Wakara. Cyt. za: T. Klauza, *Dostojewski z ducha Camusa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/dostojewski-z-ducha-camusa.html> [dostęp 30.06.2020].

<sup>15</sup> W jednej z recenzji odnaleźć można stwierdzenie, że jest to powieść polifoniczna, więc pozwala na różnorodne interpretacje (dokładnie: „Jako że sama powieść ma charakter polifoniczny, tak i jej interpretacje mogą przywdziewać wiele kostiumów”). Zob. J. Grabarczyk, *Po drugiej stronie lustra*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-drugiej-stronie-lustra.html> [dostęp 30.06.2020]. Przypomnijmy więc raz jeszcze, czym, zdaniem Michaiła Bachtina, cechuje się powieść polifoniczna: „wielością niezestrojonych głosów i wielością świadomości głosów jednakoowo pełnoprawnych i samodzielnych [...]. Sąd bohatera nie wyraża ideowej pozycji autora [...], jest równo-uprawniony z wypowiedzią narratora, za którą stoi autor. Słowo bohatera rozlega się obok słowa autorskiego i w sposób szczególny kojarzy się z nim i z równie pełnobrzmiącymi głosami innych bohaterów”. Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. M. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 12. O polifonii zob. H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/2, s. 83-98.

<sup>16</sup> Klęskę tę rozumiemy jako niweczenie wymowy tekstu pierwotnego – utrwalonej w historii literatury – nie zaś w kategoriach recepcji teatralnej. Ta jest często niezwykle pozytywna, zaś spektakle powstające „na motywach” *Zbrodni i kary* cieszą się dużą popularnością wśród publiczności i nierzadko wzbudzają pełen zachwyty odzew krytyków.

o istnieniu całej masy literatury krytycznej poświęconej temu zagadnieniu<sup>17</sup>. Powieści Dostojewskiego są trudne, wymagają od czytelnika dużego skupienia i jeszcze większej pokory. Zmuszają do poszukiwania interpretacji w każdym słowie i w każdym zdaniu. *Zbrodnia i kara* nie jest tu wyjątkiem. Osnuta wokół kryminalnego zdarzenia, nie jest kryminałem; choć pojawia się w niej motyw relacji z kobietą i miłości Soni do Raskolnikowa – nie jest romanssem i przede wszystkim nie kończy się happy endem. Zakończenie historii kryminalnej oferuje nam ostatni rozdział, o zakończeniu historii Raskolnikowa trudno mówić – jego nowa, inna droga znacznie się dopiero po przeżyciu doświadczenia teofanii, kiedy dozna bezpośredniego działania łaski i wyrzeknie się pychy, poprzednio nieodłącznie mu towarzyszącej. Zmartwychwstanie moralne Raskolnikowa odbywa się bowiem bez jego udziału, poza jego intelektem, samo przez się<sup>18</sup>. W tej sytuacji tekst sceniczny winien owe prawdy nie tylko uwewnętrznić, ale przede wszystkim dokonać ich transpozycji scenicznej i je właśnie wyeksponować, zwracając uwagę

<sup>17</sup> W historii literatury (nie tylko rosyjskiej) i w całym dyskursie poświęconym Dostojewskiemu podkreśla się właśnie owo działanie łaski, przebóstwienie mordercy i znaczenie epilogu. Na gruncie polskim bodaj najpełniejszą i wciąż aktualną interpretację tego tekstu (na której opiera się również autorka niniejszych rozważań) zawdzięczamy Ryszardowi Przybylskiemu. Badacz w swojej pracy udowodnił właśnie przeobrażanie Raskolnikowa, działanie epifanii i znaczenie epilogu. Wskazując na genezę tego fragmentu tekstu, Przybylski skonstatował: „Sam Dostojewski rozumiał, że taki koniec historii Raskolnikowa [zabicie lichwiarki i w konsekwencji samotność, niemożność życia ze świadomością zbrodni – przyp. J.G.] byłby zupełnie logiczny i konsekwentny. W jednej z trzech wersji zakończenia powieści znalazła się więc i taka, w której Raskolnikow popełnia samobójstwo. Ponieważ jednak »prawosławna idea« powinna odnieść triumf, pisarz zdecydował, że w duszę Raskolnikowa, w ten »umieszczony dom« wejdą nie demony, lecz Bóg miłości, Chrystus”. Zob. R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy*, Warszawa 2010, s. 200. Ów chrystologiczny pryzmat interpretacji tekstów autora zaproponował w odniesieniu do *Braci Karamazow* Michaił Łoskij w pracy *Достоевский и его христианское миропонимание (Dostojewski i jego chrześcijański światopogląd)*, Nowy Jork 1953.

<sup>18</sup> Nie jest, wbrew licznym interpretacjom, rezultatem miłości Soni i nawróceniem w wyniku uświadomienia sobie przez Raskolnikowa swojej winy. Podobnie zresztą jak niepokój towarzyszący bohaterowi po zabójstwie, nie jest tożsamy z wyrzutami sumienia. Zob. R. Przybylski, *Historia literatury...*, s. 275.

widza na ten aspekt utworu, zmusić go do odczytania ukrytego znaczenia powieści.

W spektaklu katowickim w reżyserii Krzysztofa Babickiego (2009) owego elementu zupełnie zabrakło. Na pustej, wyposażonej w minimum sprzętów, przedstawianych w zależności od potrzeb, scenie zabrzmiały ostatnie słowa Raskolnikowa: „Tak zabiłem lichwiarke”. Poprzedzi je ciąg scen na poły onirycznych, na poły brutalnych, dosadnych, w których próżno szukać idei *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. Brakuje zderzenia pychy i pokory, brakuje konfliktu rozumu i wiary, brakuje wreszcie Raskolnikowa dręczonego nie wyrzutami sumienia, ale przede wszystkim męczonego przez świadomość klęski własnej idei. Jak twierdzi bowiem Alfred Wierzbicki:

Sumienie Raskolnikowa milczy, gdyż jest on człowiekiem, który zgodnie z antropologicznym projektem Nietzschego wyzwolił się z myślenia w kategoriach dobra i zła. Przyznawszy się do popełnienia przestępstwa, skazany na katorgę, nie podejmuje jeszcze moralnego rozliczenia się z sobą samym, nie zna jeszcze skruchy. Nienawidzi swego czynu nie z powodu jego moralnej szpetoty, lecz z powodu porażki, chybienia, spełnienia się zamiaru na opak<sup>19</sup>.

Wydaje się, że w katowickim spektaklu najważniejsze jest przyznanie się do winy, do dokonanej zbrodni, zaś przyczyna, jaka tkwiła u jej źródła, umyka. Brakuje wyeksponowania teorii, którą Raskolnikow sprawdzał, brakuje przekonania o jego własnej wyjątkowości, o byciu Napoleonem i prawie do zabicia „wszy”. Spektakl nie buduje więc rzeczywistości, w której podstawowe prawdy uległy pomieszaniu. W rezultacie widz nie otrzymuje kompletnego obrazu świata, który wymknął się spod kontroli Opatrzności, tak eksponowanego w dziele Dostojewskiego. Raskolnikow o Opatrzności, Bogu i Łasce przecież nie pamięta, tkwiąc w przekonaniu o własnej wyższości i gardząc pokorą. Opatrzność, siłę wyższą, Boga próbują z kolei zastąpić rozum i pycha. Idei tych brakuje w katowickim spektaklu przedstawiającym raczej uniwersum miotających się w swoich ograniczeniach ludzi, okraszane nieco dydaktycznymi wypowiedziami Porfiredo. Nie ma tu pojedynku osobowości Raskolnikowa i śledczego, jest kaznodzieja – „człowiek

<sup>19</sup> A.M. Wierzbicki, *Wina i sumienie. Komentarz etyczny do epilogu „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fc/article/view/1555/1528> [dostęp 30.06.2020].



skończony” – jak o sobie mówi Porfiry. Brakuje wreszcie, powtórzmy, najważniejszego elementu struktury powieści – elementu, który, przypomnijmy, o jej wymowie decyduje i jednocześnie jest udanym tego typu eksperymentem w twórczości Dostojewskiego: brakuje epilogu, który pisarz uznał za niezbędny. W związku z tym spektakl katowicki i jego bohater bardziej przypominają swoją wymową – mimo ostatniego zdania, a może właśnie przez nie – bohatera *Notatek z podziemia*, dla którego kaprys jest jedynym kompasem, a zło czyni z „nieskrępowanego chcenia”. Raskolnikow z katowickiego spektaklu zabija pod wpływem impulsu, „poważa się” na to, przekonany o swojej mocy, o własnej wyjątkowości i wyższości. Nie ma w bohaterze spektaklu nawet krzty zapowiedzi zmiany i zmartwychwstania moralnego, nie ma wreszcie przekonania o konieczności kary. W obrębie gatunku inscenizacja ta stanowi więc pomieszanie kryminału i dramatu filozoficznego (będącego mniej znaczącą częścią). Jeden z krytyków (zresztą dość pozytywnie oceniający spektakl) powiedział, że: „[Raskolnikow – przyp. J.G.] nie żałuje tego, co zrobił. Mówi, że chodzi o formę – zabójstwo siekierą jest nieestetyczne, gdy tymczasem tych, którzy w trakcie wojen zabijają pociskami, się nagradza”<sup>20</sup>.

Spektakl Babickiego zostawia widza z wieloma pytaniami, ale nad tym jednym, dotyczącym sposobu morderstwa i różnej jego oceny – jak twierdzi dalej krytyk – warto się po wyjściu z teatru szczególnie zastanowić. Być może tak właśnie jest, jednak nie to było ideą Dostojewskiego. Doświadczenie Teatru Śląskiego każe po raz kolejny wrócić do pytania o relację tekstu pierwotnego (powieści) i jego inscenizacji. Widowisko – będąc tworem całkowicie autonomicznym w swojej formie – nie może uwolnić się od podstawowych pytań i sensów zawartych w pierwowzorze. Oczywiście działania reżysera i autora scenariusza nie mogą i nie powinny być ograniczane formą powstającego dzieła. Jednak zaniechania i przesunięcia w obrębie sensów naddanych nie mogą być podstawą realizacji scenicznej. Ona wymaga adaptacji, przepisania w nowej formie, nie burzenia. Sytuacja taka bowiem prowadzi wprost do powstania spektaklu będącego interpretacją wybiórczą – swego rodzaju wariantem nieograniczonej dekonstrukcji, jednak pozbawionym cech pozwalających na określenie dzieła teatralnego

---

<sup>20</sup> T. Klauza, *Dostojewski z ducha...*

mianem realizacji. Zbliżyamy się tu raczej ku przeciwnemu biegunowi, czyli swobodnej interpretacji motywu, dalekiej od idei Edwarda Gordona Craiga, co powoduje, że spektakl traci związek z tekstem. W takim kontekście przesunięcie w obrębie gatunku wydaje się posunięciem niezwykle ryzykownym. Oczywiście zabieg ten, a priori, jest konieczny w procesie przenoszenia powieści na scenę. Jednak spodziewać się w jego rezultacie należy maksymalnego zbliżenia do tekstu, poszukiwania teatralnego wariantu odzwierciedlającego najpełniej formę pierwowzoru.

Dlatego też z pewną dozą niedowierzania i obaw spojrzeć wypada na spektakl-musical zrealizowany w studiu Tomasza Micha w Chorzowie<sup>21</sup>. Już sam wybór „lekkiego” gatunku był opatrzony sporym ryzykiem – jak bowiem zmieścić w tej formie całą głębię twórczości i rozważań filozoficznych Dostojewskiego? Przyznać należy, że oczekiwania wobec takiego eksperymentu mogą być nie tylko duże, ale również nie do końca spełnione. I rzeczywiście, spektakl ten – oceniany z punktu widzenia gry aktorskiej – może rozczarować (grają uczniowie studia). Zdziwić również może odbiegająca dalece od powieściowego wzorca, zaczerpnięta ze śląskiego familoka, scenografia i śpiewane czasem w gwarze songi. Wszystko to jednak nie stanowi przecież o wymowie spektaklu, który jest dość interesującą wariacją na płaszczyźnie scenografii i środków wyrazu. Zintegrowanie wielu form podawczych widowiska (step, taniec, muzyka) z formami dość prostymi, ale w tym przypadku niezwykle niezbędnymi i, dodajmy, wykorzystanymi poprawnie – komentarzem do sceny, stopklatką, efektami wizualnymi – powoduje, że widz otrzymuje całość spójną (może tylko nieco zbyt szkolną), ale za to zgodną z założeniem Dostojewskiego. Potęgujący się sceniczny chaos, miotanie się Raskolnikowa wspaniale oddają stan duchowy bohatera uświadamiającego sobie własne ograniczenia i istotę swojego błędu. Ciemność, punktowe światło<sup>22</sup> rzucające na niego wraz z dobiegającym

<sup>21</sup> Informacje na temat studia można znaleźć na stronie: <https://www.chck.pl/studio-musicalowe-step-tomasza-micha,s-32> [dostęp 28.03.2021].

<sup>22</sup> Chwył ten nieco przypomina zakończenie spektaklu Wajdy. Zostało ono opisane tak: „Ale jest jeszcze coś: w głębi planu, czyli w istocie na proscenium, jest na wpół wyciemniony, pusty krajobraz z samotnym drzewkiem. Wygląda tak, jakby mieli tam za chwilę zagrać Godota. Posłuży w finale. Światło wyłoni białą płaszczyznę syberyjskiego archipelagu. Po śniegu, w gęstej zadymce skuty Raskolnikow prowadzi taczkę.

z zewnątrz tekstem monologu stanowią dobre rozwiązanie problemu przemiany bohatera. I chociaż Tomasz Mich również rezygnuje z pokazania epilogu, to przed oczami widza wyświetla się jasna droga i brzmią słowa świadczące o metamorfozie człowieka, który dostąpił Łaski. Zespolenie tych elementów – światła, dźwięku, pustej i pozornie niezwiązanej z całością sceny – powoduje, że widz doświadcza obrazu tak podkreślanej przez Dostojewskiego Łaski, światła z zewnątrz, niepoznanego, niespotykanego i wpływającego z nieznanego źródła. Po tym doznaniu Raskolnikow staje się nowym człowiekiem:

rozpoczyna się nowa historia, historia stopniowej odnowy człowieka, historia stopniowego jego odradzania się, stopniowego przechodzenia z jednego świata w drugi, zaznajomienia się z nową, dotychczas zupełnie nieznaną rzeczywistością. Mogłoby to się stać tematem nowego opowiadania – natomiast niniejsze nasze opowiadanie jest skończone<sup>23</sup>.

Dlatego też, choć pozornie wydaje się to niemożliwe, idea Dostojewskiego została zachowana. Założenie przyświecające każdej realizacji zostało więc spełnione. Oczywiście wybrano tu, podobnie jak w katowickim spektaklu, jedynie niektóre sceny – szczególnie te związane z samym Raskolnikowem i Porfirym, ale pojawiają się również prawem równowagi i inne postacie. Niemniej jednak częściowe przeniesienie ciężaru wymowy ideowej na dobiegające z zewnątrz, jakby z odmetów świadomości Raskolnikowa, monologi pomaga odbiorcy zrozumieć fenomen tekstu. Wydaje się więc, że obrana przez Micha droga kolażu scenicznego może okazać się właściwa dla realizacji takiego typu tekstu, równomiernie rozkładając ciężar między rozważania filozoficzne a linię fabularną tekstu.

Jeszcze inną drogę, rozwijającą ową linię, znalazł Grzegorz Kępiński w spektaklu opisanym w taki sposób:

---

Zjawia się Sonia, przynosi termos i Biblię. Może rozmawiają, może milczą. Po chwili zadymka opada, rozsuwa się teatralna kurtyna, odsłania puste fotele na widowni”. Zob. J. Majcherek, *Teatr na inne opowiadanie*, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/374/zbrodnia-i-kara> [dostęp 28.03.2021].

<sup>23</sup> F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1992, s. 630.

*Zbrodnia i kara* w adaptacji Macieja Malinowskiego to adaptacja na trzy osoby: Rakolnikowa, Sonię i Porfirego, w nieistniejącej w powieści, aczkolwiek całkiem możliwej, sytuacji, kiedy to Porfiry odwiedza Raskolnikowa w gułagu. Mamy na scenie pełną dramatyzmu syntezę filozofii i poglądów Dostojewskiego odnośnie koncepcji nadczłowieczeństwa, wiary i ludzkiego pojmowania dobra i zła jako uniwersalnych drogowskazów podążania człowieka w kulturze wśród innych<sup>24</sup>.

Oczywiście spektakl ten jest interesującym eksperymentem, ale czy odpowiada założeniu tekstu? Pomija przecież akt teofanii, skupiając naszą uwagę na relacjach międzyludzkich i dyskusjach. W rozważaniach o gatunku stanowić jednak może jedynie przykład specyficznie pojętej przez scenarzystę i reżysera metody historii alternatywnej. Jeżeli bowiem do takiego spotkania dojść powinno (lub dochodzi), to zatraceniu ulega idea działającej z zewnątrz Łaski i tym samym po raz kolejny zniweczona zostaje idea przyświecająca Dostojewskiemu.

Przyglądając się wybranym trzem realizacjom scenicznym *Zbrodni i kary*, można zaryzykować stwierdzenie, że tekst ten funkcjonuje nie tylko w sferze udanej/nieudanej realizacji scenicznej, ale również w sferze przeniesienia gatunku (musical) oraz inspiracji dla historii alternatywnej. Zainteresowanie, jakim cieszy się niezmiennie, świadczyć mogłoby o żywotności idei Dostojewskiego, niestety, często marginalizowanej i spychanej poza krąg zainteresowania twórcy teatru – twórcy szukającego nowych rozwiązań, czasami nieco szokujących, czasami wręcz porażających. Spektakle przywołane w niniejszych rozważaniach zapewne spełniły oczekiwania wielu odbiorców. Z punktu widzenia krytyka stały się wydarzeniem, z całą pewnością odniosły sukces jako widowiska teatralne. Jednak nie jest to jedyny wymóg stawiany realizacji scenicznej. Wsiewołod Meyerhold twierdził: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”<sup>25</sup>. Potrzebny jest więc szacunek do niej i dobra jej znajomość – znajomość wszystkich jej aspektów. I dlatego też *Zbrodnia i kara* ze swym potencjałem ideowym ciągle czeka na kongenialną realizację sceniczną.

<sup>24</sup> <http://teatralny.pl/repertuary/zbrodnia-i-kara,69547> [dostęp 30.06.2020].

<sup>25</sup> W. Meyerhold, *Przed rewolucją*, tłum. J. Koenig, A. Drawicz, Warszawa 1988, s. 37.

## Bibliografia

- Michail Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. M. Modzelewska, PWN, Warszawa 1970.
- Fiodor Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Fiodor Dostojewski, *Listy*, tłum. Z. Pogorzelec, R. Przybylski, PIW, Warszawa 1979.
- Dostojewski – teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: „Biesy”, „Nastazja Filipowna”, „Zbrodnia i kara”: scenariusze – komentarze*, red. M. Karpiński, Pax, Warszawa 1989.
- Jadwiga Gracla, „Mały bies” Fiodora Sołoguba na scenach polskich, „Acta Neophilologica” 2015, nr 17/2.
- Janusz Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. Z. Goliński, Z. Jarosiński, T. Michałowska, IBL PAN, Warszawa 1995.
- Andrzej Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958-1975)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1988, nr 862.
- Michail Łoskij, *Достоевский и его христианское миропонимание*, Wydawnictwo imienia A. Czechowa, Nowy Jork 1953.
- Henryk Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/2.
- Wszystołod Meyerhold, *Przed rewolucją*, tłum. J. Koenig, A. Drawicz, WAIiF, Warszawa 1988.
- Elżbieta Mikiciuk, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2009.
- Erwin Piscator, *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*, Hrsg. von L. Hoffmann, Henschelverlag, Berlin 1980.
- Roman Przybylski, *Fiodor Dostojewski*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, PIW, Warszawa 1976.
- Roman Przybylski, *Dostojewski i „przeklęte problemy”*, Sic!, Warszawa 2010.
- Małgorzata Semczuk, *Proza rosyjska na scenach polskich po 1989 roku. „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego*, „Acta Polono-Ruthenica” 2009, nr XIV.
- Stefania Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] idem, *Studia i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1953.
- Irena Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, PWN, Warszawa 1988.
- Monika Szczot, *Sceniczność Dostojewskiego*, „Arkuszy” 2001.

## Źródła internetowe

- Joanna Grabarczyk, *Po drugiej stronie lustra*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-drugiej-stronie-lustra.html> [dostęp 30.06.2020].
- Józef Kelera, *3 razy „Zbrodnia i kara”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/79855.druk.html> [dostęp 28.03.2021].

- Tomasz Klauza, *Dostojewski z ducha Camusa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/dostojewski-z-ducha-camusa.html> [dostęp 30.06.2020].
- Janusz Majcherek, *Teatr na inne opowiadanie*, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/374/zbrodnia-i-kara> [dostęp 28.03.2021].
- Alfred M. Wierzbiński, *Wina i sumienie. Komentarz etyczny do epilogu „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fc/article/view/1555/1528> [dostęp 30.06.2020].
- Studio Musicalowe „Step” Tomasza Micha w Chorzowie, <https://www.chck.pl/studio-musicalowe-step-tomasza-micha,s-32> [dostęp 28.03.2021].
- <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/756,sztuka.html> [dostęp 28.03.2021].
- <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/094/> [dostęp 28.03.2021].
- <http://teatralny.pl/reperuary/zbrodnia-i-kara,69547> [dostęp 30.06.2020].

### ***The Crime and Punishment* by Fyodor Dostoyevsky in the Theater – the Transformation of the Genre**

This text presents three performances, which are stage variants of Dostoevsky's novel. The author shows and emphasizes the differences between the effect of the novel and the spectacle, indicates the consequences of eliminating fragments of the novel from the structure of the spectacle. It also shows the consequences of experts and formal entrants. The author pays particular attention to the problem of translating the text of the novel into the language of theater. He also points to the consequences of omitting the epilogue in some performances, which, in Dostoyevsky's work, is an inseparable and most meaningful element. The directors omit this fragment in the presented productions, which leads to a change in the genre of the performance and changes the meaning of Dostoyevsky's work. The musical show presented here should be considered a successful attempt to transfer it to the stage. The author also points to the experiments with the form of a novel in Polish theater, aimed at alternative history.

**Keywords:** novel with thesis, transposition, *Crime and Punishment*, spectacle, interpretation

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 17.03.2021 r.





## BRUNO SCHULZ W *UMARŁEJ* KLASIE TADEUSZA KANTORA. REALNOŚĆ ARTYSTYCZNA I KONEKSJE LITERACKIE

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

Wydział Nauk Teologicznych UKSW  
Faculty of Theology  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
katarzyna.flader@wp.pl  
ORCID: 0000-0002-4110-9788

Lista młodzięcych lektur Tadeusza Kantora z lat 1938-1940 jest długa i różnorodna<sup>1</sup>. Znajdują się na niej twórcy polscy i europejscy żyjący na przełomie XIX i XX wieku. Obok symbolistów są przedstawiciele realizmu, przy dramatopisarzach – filozofowie. Nie zabrakło Tołstoja, Dostojewskiego, Shawa, Prousta, Micińskiego, Zegadłowicza, ale i Maritaina, Claudela, Chestertona czy Bernanosa. W rozmowie z Wiesławem Borowskim, wspominając okres okupacji, Kantor wymieniał jeszcze innych twórców: „ugruntowałem swoje lektury takich pisarzy, jak: Maeterlinck, Wyspiański, Kafka, Gombrowicz, Schulz, no i Witkiewicz”<sup>2</sup>. Jak podkreślał, jego pokolenie dorastało w cieniu autora *Sklepów cynamonowych*.

### KLASYCY WSPÓŁCZESNOŚCI

W 1978 roku w tekście *Moja droga do Teatru Śmierci*, wygłoszonym na spotkaniu z Sekcją Krytyki Dziennikarzy Polskich w Warszawie, Tadeusz Kantor wspominał, że Witkacy, Schulz i Gombrowicz byli trzema pisarzami ważnymi dla jego generacji<sup>3</sup>. O jego uznaniu dla Witkacego-pisarza

<sup>1</sup> Zob. *Tadeusz Kantor. Wędrowka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 25.

<sup>2</sup> W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 22.

<sup>3</sup> T. Kantor, *Moja droga do Teatru Śmierci*, [w:] idem, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984, Pisma*, t. II, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków-Wrocław 2004, s. 456-457. Zbigniew Osiński podkreślał zwłaszcza wpływ Gombrowicza, dowodził, że Kantor

(bo nie malarza) świadczy niewątpliwie fakt, że teatr Cricot 2 od dramatu tego autora rozpoczął swoją ponaddwudziestoletnią grę z Witkacym. Cenił Witkacego i Gombrowicza m.in. za piętnowanie „potworności wszelkiego filisterstwa mieszczańskiego”<sup>4</sup>. Znana jest doskonale metoda dwutorowości, według której Kantor wystawiał kolejne Witkacowskie tytuły. Uważał, że akcja sztuki (tor dramatu) musi toczyć się niezależnie od działań scenicznych (tor spektaklu). Te dwie realności musiały być odległe, by teatr nie stał się miejscem wystawiania, „reprodukcji” literatury, lecz był przestrzenią kreacji. Kantor ze swoim zespołem przygotował: *Młotwę*, *W małym dworku*, *Wariata i zakonnicę*, *Kurkę wodną*, *Nadobnie* i *koczkodany* oraz fragmenty *Tumora Mózgowicza*.

O wystawieniu dramatu Gombrowicza Kantor myślał w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. W liście z 1957 roku do współzałożycielki Cricotu – Marii Jaremy, przebywającej wówczas w Paryżu, donosił:

Marysiu! Przesyłam programy i pocztówki – Cricot idzie – oczywiście duże kłopoty finansowe – jak to się skończy, nie wiem. Kine-formy Pawłowskiego wzbudzają bardzo duże zainteresowanie. Tekst Mikulskiego jest jednak zbyt komunikatywny – robimy szybko *Iwonę* [Księżniczkę Burgunda Gombrowicza – przyp. K.F.-R.] – koncepcji jeszcze oczywiście nie mam. Trzeba ją oprzeć na skandalu – nasze społeczeństwo rozwydrzyło się – już nie chce niczego, co by było normalne i zdrowe – wnet zabraknie pomysłów dla zaspokojenia tej hydry<sup>5</sup>.

W roku 1958 – jak podaje Krzysztof Pleśniarowicz – Kantor pisał do Gombrowicza, że *Iwona* „pójdzie w Cricocie” i dalej: „za wiele przemyślałem nad *Iwoną*... abym miał jej nie zrealizować”<sup>6</sup>. A jednak, jak pokaże

---

wręcz fascynował się twórczością autora *Ferdydurke*. Zob. Z. Osiński, *Tadeusz Kantor – Jerzy Grotowski: dwie idee teatru/sztuki*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor. Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014, s. 362.

<sup>4</sup> T. Kantor, *Aneks. Kraków: Cricot II*, [w:] idem, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Pisma, tom III, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków-Wrocław 2005, s. 358.

<sup>5</sup> List Tadeusza Kantora do Marii Jaremy, cyt. za: A. Dauksza, *Jaremianka*, Kraków 2019, s. 529.

<sup>6</sup> List Tadeusza Kantora do Witolda Gombrowicza, cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Warszawa 2018, s. 127.

historia, nie udało mu się wystawić dramatu. Kantor nie otrzymał na to zgody od samego autora. Z niezrealizowanej inscenizacji pozostały projekty scenograficzne, które zilustrowały pierwsze polskie wydanie dramatu w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1958 roku. Gombrowicz nie był nimi zachwycony. W jednym z listów do Alicji Giangrande – swojej przyjaciółki, malarki – pisał: „plastycy mszczą się za moje bluźnierstwa i już przypuścili atak na moją *Iwonę*”<sup>7</sup>.

Kantor nigdy nie „zagrał” z Gombrowiczem tak, jak grał z Witkacym, choć w drugim spektaklu Teatru Śmierci – *Wielopole, Wielopole* – upatrywano kontynuacji tradycji nie tylko *Dziadów* i *Wesela*, ale i *Ślubu* Gombrowicza. Krakowski twórca, jak pisała Katarzyna Fazan, „zacierał wszelkie podobieństwa do funkcji Henryka ze *Ślubu*, swoistego alter ego Gombrowicza, wchodząc w intensywną relację ze strukturą tego dramatu traktowaną jak palimpsest”<sup>8</sup>.

Inspiracje Tadeusza Kantora prozą Schulza są widoczne w różnych jego spektaklach. Podobnie jednak jak z Gombrowiczem, twórca nigdy nie sięgnął po jeden konkretny tekst i nie zrealizował go na scenie swojego teatru. Fragmenty nowel Schulza pod tytułem *Sanatorium pod Klepsydrą* miały zostać przez niego wystawione w Teatrze Bagatela najprawdopodobniej w 1973 roku. Jednak i do tej premiery nie doszło.

Dziełem, w którym spotkali się Witkacy, Gombrowicz i Schulz, jest niewątpliwie *Umarła klasa*. W spektaklu rozpoczynającym cykl Teatru Śmierci można znaleźć bardziej lub mniej oczywiste odniesienia do twórczości tych trzech autorów. Najłatwiej dostrzec Witkacego. Kantor wykorzystał bowiem fragmenty *Tumora Mózgowicza*, odrywając je, zgodnie z własną praktyką, od fabuły dramatu, nadając im nowy kontekst, rozkładając semantycznie krótkie fragmenty dialogów. W partyturze do spektaklu pisał, że w jego dziele dochodzi do spotkania ze sztuką Witkacego<sup>9</sup>. Przed premierą, w prasie podawał, że nie ma dramatu, na którym opiera swoje przedstawienie: „jest moja realność artystyczna plus koneksje, tradycyjne dla mnie literacko, to znaczy Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz”<sup>10</sup>. W programie do pierwszej wersji

<sup>7</sup> Zob. J. Jarzębski, *Gombrowicz*, Wrocław 2004, s. 139.

<sup>8</sup> K. Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Kraków 2019, s. 495.

<sup>9</sup> T. Kantor, *Umarła klasa (Partytura)*, [w:] idem, *Teatr Śmierci...*, s. 93.

<sup>10</sup> Zob. K. Fazan, op. cit., s. 488.

spektaklu zanotował, że uczestnikami seansu są Witkacy i Schulz. Pominął Gombrowicza. Być może przemilczenie autora *Kosmosu* było związane z biografią pisarza<sup>11</sup>. Witkacy, jak wiemy, popełnił samobójstwo po wkroczeniu do Polski Armii Czerwonej we wrześniu 1939 roku, Schulz został rozstrzelony przez gestapowca na ulicy Drohobycza. Gombrowicz od końca sierpnia 1939 roku był na emigracji w Argentynie.

W eseju należącym już dzisiaj do klasyki krytyki teatralnej *My, umarli* Konstanty Puzyna przekonywał, że *Umarła klasa* wzięła się z inspiracji Schulzowskiej, z opowiadania *Emeryt*. Choć nie było w niej, zdaniem krytyka, ani jednego fragmentu z prozy pisarza<sup>12</sup>, to jednak zarówno manekiny, cheder, szkoła galicyjska, postaci, klepsydry, książki, rupiecie, ciasna przestrzeń zorganizowana w kącie wywodziły się bezpośrednio z tamtego świata. Od Schulza wyprowadzono też aluzje erotyczne czy „ciemną strefę psychoanalitycznych i psychospołecznych insynuacji”. Puzyna podkreślał jednak, że Kantor nie powiełał, lecz dzięki Schulzowi odkrywał: „To najgłębiej osobisty jego spektakl. Jakby dopiero Schulz wydobył z jego nieświadomości sfery najbardziej własne, nie znane dotąd jemu i nam – sfery, których nigdy nie wyzwolił z niego Witkacy”<sup>13</sup>.

Badacze, przejmując ustalenia Puzyny, pozostają jednak zwykle na poziomie ogólności. Choć powstało wiele opracowań pierwszego spektaklu Teatru Śmierci, a związki Kantora z Schulzem są już opisane<sup>14</sup>, to nie trafiłam na analizę *Umarłej klasy*, która odpowiadałaby na pytania o konkretne wpływy z *Emeryta*: czy bohatera Schulza da się odnaleźć w którymś ze dziecienniałych staruszków *Umarłej klasy*? Które konkretnie fragmenty opowiadania zostały wykorzystane przez Kantora? Czym różni się ujęcie śmierci w opowiadaniu i w spektaklu? Jakimi strategiami posłużył się twórca jako adaptator nieteatralnej prozy? A wreszcie: dlaczego po młodzieńczej fa-

<sup>11</sup> Taką hipotezę stawia m.in. Krzysztof Pleśniarowicz. Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor*, s. 233.

<sup>12</sup> Jan Ciechowicz przekonywał, że użyte w spektaklu łacińskie frazy pochodziły z dwóch opowiadań Schulza: jedna z *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, druga – z *Emeryta*. Zob. J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 116-117.

<sup>13</sup> K. Puzyna, *My, umarli*, [w:] idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 107.

<sup>14</sup> N. Király, *Schulz i Kantor*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, op. cit., s. 132-141.

scynacji *Sklepami cynamonowymi* Kantor wrócił do prozy Brunona Schulza dopiero jako dojrzały artysta? W dalszej części tego tekstu będę szukała odpowiedzi na te pytania.

Najczęściej w *Umarłej klasie* interpretatorzy dostrzegają odniesienia do *Traktatu o manekinach*, wyprowadzając od Schulza zainteresowanie Kantora manekinem, woskową figurą, ich ludzającym podobieństwem do człowieka, a zarazem do umarłego<sup>15</sup>. Sam Kantor w rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim przyznawał się do tego źródła: „Pojawienie się manekina zgadza się z moim coraz mocniejszym przekonaniem [...], że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do śmierci. Manekin w moim teatrze ma stać się modelem, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji umarłych. Modelem dla żywego aktora”<sup>16</sup>. Miklaszewski tę własną, ale wyprowadzoną od Schulza koncepcję nazwał Nowym Traktatem o Manekinach. Wprowadzona do *Umarłej klasy* wymiennosc kukły i aktora wskazuje nie tylko na ludzką niepełność i niedostateczność, ale przede wszystkim na chęć przedłużenia „egzystencji w martwym tworze”, a zacieranie granicy między życiem i śmiercią ma oswajając lęk przed pustką<sup>17</sup>.

Artystyczna strategia Kantora polegała na odwoływaniu się do obrazów czy atmosfery dzieła innego twórcy, na wykorzystywaniu tylko fragmentów utworu, wybranych motywów, dialogów, pojedynczych zdań. Biorąc impuls od Schulza, budował własną koncepcję manekina, własną wersję rzeczywistości najniższej rangi. Rację ma Marie-Térèse Vido-Rzewuska, wskazując na zasadnicze różnice w postrzeganiu przez obu twórców np. pokoiku wyobraźni czy ubożego przedmiotu. Człowiek Schulza rywalizuje z Demiurgiem, a jego przedmioty pobudzają zmysły i uruchamiają wyobraźnię. U Kantora zaś człowiek sięga do resztek cywilizacji, odpadków i poprzez surowy przedmiot

<sup>15</sup> Zob. np. R. Solewski, *Dziedzictwo i tożsamość w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] *Dziś. Tadeusz Kantor!*... op. cit., s. 353. Te fascynacje Kantor mógł też w jakimś stopniu przejąć od Maeterlincka. Zob. K. Czerska, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*, Kraków 2019.

<sup>16</sup> Zob. K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 40.

<sup>17</sup> W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 36-49. Zob. zwłaszcza rozdział *Traktat o manekinach*.

uruchamia pamięć i wywołuje wzruszenie<sup>18</sup>. Niewątpliwie jednak Kantor przyznawał się, że zapożyczył termin „najniższa ranga” od autora *Sklepów cynamonowych*<sup>19</sup>.

Bruno Schulz sformułował pojęcie rzeczywistości zdegradowanej i w latach 60. stworzyłem sobie taki termin rzeczywistości najniższej rangi, przy czym do tej „realności najniższej rangi” doszedłem inną drogą. Zapomnieliśmy w tym czasie o Schulzu, ponieważ bardziej aktualny był Witkacy. Wyeksploatowałem już w pewnym sensie Witkacego i dziś bardziej aktualny jest dla mnie Bruno Schulz i w jakimś sensie Gombrowicz. Widoczne to jest w *Umarłej klasie*<sup>20</sup>.

Atrapa, tandeta, bieda to pojęcia używane przez Schulza, ważne w praktyce i myśli Kantora. U obu twórców osadzone jednak w innym świecie, w innych barwach. Schulz-pisarz uznawany jest za wybitnego kolorystę. W świecie kolorów prozaika panuje doskonały ład<sup>21</sup>. Rozbuchana materia Schulza jest barwna, choć w *Emerycie* nie tak bardzo, jak np. w *Sierpniu* czy *Wiośnie*. Mimo to autor operuje szeroką skalą kolorów. W jeden z opisywanych przez emerytowanego radcę dni jesiennych „niebo bez słońca ułożyło się w kolorowe smugi, łagodne warstwy kobaltu, grynszpanu i seledynu, zamknięte na samej krawędzi smugą czystej jak woda białości”, a w dniu, w którym wiatr porwał radcę, przestworza były żółte. Świat sceniczny Kantora jest achromatyczny, mieści się w czerni, bieli, ewentualnie sepii<sup>22</sup>.

Inspiracje do przygotowania spektaklu, który rozgrywa się w przeluconej klasie szkolnej, przyniosły zarówno literatura, jak i życie. Początki

<sup>18</sup> M-T. Vido-Rzewuska, *Kantor, Schulz, Malczewski, Wyspiański: kilka paradoksów*, [w:] *Dziś. Tadeusz Kantor!...*, op. cit., s. 317-321. Na temat Kantorowskich przedmiotów zob. K. Flader-Rzeszowska, *Przedmioty graniczne w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 1-2, s. 178-187.

<sup>19</sup> Zob. Z. Taranienko, *Rozmowy o teatrze*, Warszawa 1981, s. 68. O wpływie Schulza na ideę rzeczywistości najniższej rangi Kantora pisał też Artur Sandauer w eseju *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3, s. 111.

<sup>20</sup> T. Kantor, *Moja droga do Teatru Śmierci*, [w:] idem, op. cit., s. 457.

<sup>21</sup> M. Kujawski, *Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 10a, s. 47.

<sup>22</sup> P. Paziński, *Atrapy stworzenia*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020. Zob. zwłaszcza rozdział *Drewno, płótno, wosk*.

Teatru Śmierci dostrzec można już w okupacyjnym Teatrze Niezależnym, gdzie niemożliwy był powrót Odysa do porzuconej niegdyś ojczyzny, gdzie Balladyna związana była z tronem-sarkofagiem, a postaci poruszały się w korowodowym tańcu. Także w Teatrze Zerowym czy Teatrze Niemożliwym pojawiają się zapowiedzi Teatru Śmierci. Rzeczywisty widok starej klasy szkolnej w Bielkowie, podejrzananej przez okno kilka lat przed premierą, uruchomił w Kantorze skojarzenia, zatarte obrazy, echa słów. Artysta zaczął myśleć o roli wspomnienia, a zarazem o niemożności powołania do życia nieżyjących postaci historycznych czy literackich, niemożności cofnięcia się do czasów dzieciństwa. I tu znowu Kantor i Schulz stają się sobie bliscy. W znanym liście Schulza do Andrzeja Pieśniewicza pisarz wyznawał:

Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość<sup>23</sup>.

Temat dzieciństwa jest tylko jednym z tych, które łączą twórców. Zdaniem Luigiego Marinellogo można wskazać na co najmniej cztery główne pola tematyczno-symboliczne zbieżne dla Schulza i Kantora<sup>24</sup>. To właśnie temat dzieciństwa; pokoju, domu, miasteczka; materii i pamięci oraz twórczości jako „grzesznych manipulacji” (Schulz) i daremnych powtarzań (Kantor).

## SPEKTAKL Z SCHULZA

*Umarła klasa* powstała w 1975 roku, grana była siedemnaście lat, sześćset razy, miała co najmniej trzy wersje<sup>25</sup>. Do 1977 roku Kantor grał ją z aktorami Teatru Bagatela. Ta właśnie wersja została sfilmowana przez Andrzeja

<sup>23</sup> List Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z marca 1936 roku, cyt. za: J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 57.

<sup>24</sup> L. Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 419.

<sup>25</sup> Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor*, op. cit., s. 229.



Wajdę i do niej będę się odwoływać<sup>26</sup>. Ale spektakl ten wystawiany był do końca życia Kantora, a nawet jeszcze po jego śmierci, przekroczył nie tylko granice Polski, ale i Europy. Stał się dziełem o światowej sławie, wzruszającym i uruchamiającym tragiczne klisze pamięci pod różnymi szerokościami geograficznymi.

Obraz szkolnej klasy z rozbrykanymi uczniami robiącymi miny, jękającymi się przy odpowiedziach, z niepanującym nad nimi profesorem natychmiast przywołuje *Ferdydurke* z niedojrzałym Józkiem, Syfonem, Miętusem i profesorem Pimką. Ale widok starszuchów-uczniów kieruje też do świata Schulzowskiego *Emeryta*. Opowiadanie to najprawdopodobniej powstało już w latach dwudziestych, po raz pierwszy zaś zostało wydrukowane w „Wiadomościach Literackich” w 1935 roku. Bruno Schulz zamieścił je potem w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*<sup>27</sup>. Nie jest to jednak, w przeciwieństwie do innych tytułów, utwór często przystosowywany na scenę. Dopiero wiele lat po *Umarłej klasie* opowiadanie to stało się podstawą spektaklu telewizyjnego w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza. W roli tytułowej wystąpił Jan Peszek. Śmigasiewicz przeniósł prozatorski tekst niemal bez żadnych zmian, cięć i przestawień<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> T. Kantor, *Umarła klasa*, realizacja: Andrzej Wajda, zdjęcia: Edward Kłosiński, Janusz Kaliciński, Zespół Filmowy X, 1976.

<sup>27</sup> Hasło ‘Emeryt’, oprac. S. Rosiek, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 106.

<sup>28</sup> Pozbawiona dialogów i linearnej fabuły proza Schulza dość często jednak trafia na teatralne deski. Adaptowano ją w Polsce kilkudziesięciokrotnie, szukając różnych dróg przekładu, wybierając poszczególne opowiadania bądź mierząc się z całym dziełem, stawiając akcent na różne problemy i motywy. Także forma, w którą wkładano utwory drohobyckiego pisarza, była bardzo różnorodna. Halina Słojewska w monodramie *Boczne odnogi czasu* (1968) postawiła na teatr opowiadania, z najważniejszą rolą tekstu, a w tym samym czasie Jerzy Kubicki pokazał mimodram *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zbigniew Rudziński w 1981 roku przygotował operę *Manekiny*. Rudolf Ziolo w Teatrze Starym wyreżyserował *Republikę marzeń* (1987), przybliżając Schulzowską mitologię dzieciństwa z różnych dzieł pisarza. Krakowski Teatr Mandala zaproponował z kolei dwudziestoczęterogodzinny projekt *Schulz* wpisany w scenariusz Kazimierza, wykorzystując szczątki Schulzowskich opowiadań, stawiając na aktorską improwizację i współudział widzów. Patrząc na te przykłady, widzimy, że teatr zwykle szukał własnych, oryginalnych dróg czytania i wystawiania Schulza. Zob. hasło ‘Teatralne

Na jakich więc zasadach funkcjonował Schulz w *Umarłej klasie*? Jak pisał Puzyna, Kantor wyciągnął z *Emeryta* obrazy, przestrzeń, postaci, przedmioty i wykorzystał je na prawie scenicznego recyklingu we własnym dziele<sup>29</sup>. Sądzę, że równie bliskie, co poetyka i estetyka pisarza, były mu także odczucia towarzyszące Schulzowi przy pisaniu opowiadania. W liście do Romany Halpern – adresatki największej zachowanej korespondencji pisarza – Schulz wyznawał: „Mam ludzką obawę przed samotnością, przed tą jałową i jałowizną życia niepotrzebnego i zamarginesowego, którą chciałem oddać w *Emerycie*”. Kantor, przygotowując *Umarłą klasę*, miał sześćdziesiąt lat. Temat jałowego życia, samotności, przemijania coraz częściej wychylał się z jego dzieła. W znanym *Małym manifestie*, pisany trzy lata po premierze *Umarłej klasy*, wyznawał: „To nieprawda, że człowiek nowoczesny to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie. Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką”<sup>30</sup>.

Mimo iż koneksje Schulzowskie są w *Umarłej klasie* wyraźne, nie można widzieć w Kantorze klasycznego adaptatora. Adaptacja teatralna (*adaptare* – przystosowywać) epiki wiąże się z rozpisaniem narracji na działania sceniczne i dialog, a następnie dąży – na różne sposoby – do przystosowania scenicznego utworu. Patrice Pavis wymienia różne zabiegi, które może stosować adaptator. Mieszczą się tu: skróty, cięcia, reorganizacja fabuły, redukcja postaci czy miejsc akcji, koncentracja fabuły, włączanie tekstów dodatkowych (montaż) czy modyfikacja zakończenia<sup>31</sup>. Najczęściej spotykamy

---

adaptacje twórczości Schulza’, oprac. J. Jarzębski, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 383-393. O adaptacjach prozy Schulza pisał też Jan Ciechowicz w cytowanym już artykule *Bruno Schulz w teatrze*.

<sup>29</sup> Według Vido-Rzewuskiej Kantor przywłaszczał i zniekształcał m.in. dzieła Schulza. Zob. Kantor, Schulz, Malczewski, *Wyspiański: kilka paradoksów*, [w:] *Dziś! Tadeusz Kantor...*, op. cit., s. 317. Jan Kłossowicz przekonywał, że Kantor nie rezygnując z literatury, traktował ją jako *objet trouvé*. Zob. J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 59.

<sup>30</sup> T. Kantor, *Mały manifest*, [w:] idem, *Teatr Śmierci...*, op. cit. *Teksty z lat 1975-1984*, op. cit., s. 23.

<sup>31</sup> P. Pavis, hasło ‘adaptacja’, [w:] idem, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 21-22.

się z trzema metodami adaptacji tekstów niedramatycznych: dostosowanie tekstu oryginalnego na scenę, adaptacja tekstu oryginalnego do potrzeb sceny i tworzenie nowego tekstu inspirowanego się literackim oryginałem<sup>32</sup> – Kantorowi te zabiegi były zupełnie obce. Ironicznie podkreślał, że tekst literacki jest na scenie reprodukowany, ilustrowany albo interpretowany<sup>33</sup>. Żadna z tych kategorii nie mieściła się w jego słowniku. Nie interesowało go streszczanie dzieła, przemontowywanie jego struktury, nie chciał transponować go na scenę ani go komentować. Redukcja, inwersja, transakcentacja to różne, ale wciąż dążące do otwierania i odczytywania tekstu na scenie, sposoby, które Kantor uznawał za bezcelowe i nietwórcze. Przygotowując *Umarłą klasę*, wciąż – jak w Witkacowskich spektaklach – zestawiał dwie rzeczywistości, dwa tory: autonomiczną, wolną, realną rzeczywistość sceny i fikcyjną, imaginacyjną, mocno pociętą strukturę pisarskiego dzieła. Jak mawiał, realność *Umarłej klasy* czasem wślizgiwała się w sferę sztuki, umarli staruszkowie podszywali się pod Witkacowskie, Schulzowskie czy Gombrowiczowskie postaci. Chodziło jednak przede wszystkim o ocalenie autonomii teatru.

Zgodnie z definicją Dariusza Kosińskiego, adaptator zwykle „zachowuje najważniejsze elementy świata przedstawionego w adaptowanym dziele i ogranicza własną interpretację do minimum”, wybiera najchętniej powieści o dynamicznej akcji z jasno zarysowanymi postaciami<sup>34</sup>. Kantor na plan pierwszy wysuwał własne dzieło sceniczne, a nie jego literacką podstawę. Przekładał narrację *Emeryta* nie na dialogi, lecz na obrazy. A raczej przejmował Schulzowskie obrazy i ukradkiem wprowadzał je do własnego świata realności najniższej rangi. Nie sięgnął po wartką powieść, lecz prawie pozabawione dialogów opowiadanie z jedną główną postacią. W *Cricot 2* akcja

<sup>32</sup> Zob. M. Miłoszewska, *Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Warszawa 2017. Jan Ciechowicz, posługując się typologią wypracowaną przez Dostojewskiego, wymieniał także trzy główne zabiegi adaptacyjne: skrócona wersja prozy, czyli adaptacja właściwa, dramatyzacja wybranych epizodów, wreszcie tworzenie samodzielnego dramatu na podstawie prozy, który zawdzięcza pierwowzorowi idee. Zob. J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, op. cit. s. 112.

<sup>33</sup> T. Kantor, *Umarła klasa (Partytura)*, [w:] idem, *Teatr Śmierci...*, s. 159.

<sup>34</sup> D. Kosiński, hasło ‘adaptacja teatralna’, [w:] idem, *Słownik teatru*, Kraków 2009, s. 11.

składała się z „łańcucha sekwencji, które nie stanowią żadnego ciągu fabularnego, treściowo odizolowane, istniejące same dla siebie”<sup>35</sup>. Sąsiadowanie ze sobą poszczególnych scen było nieraz absurdalne. Jedyne, co miało je łączyć, to napięcie. Dla Kantora spektakl był układem napięć dynamicznych, które często powstawały dzięki stosowanym kontrastom i szokującym zestawieniom. Widz miał nie tyle uczestniczyć w intelektualnej przygodzie, co doświadczyć siły emocji. „Byłoby nierozsądną pedanterią bibliofila – ostrzegał Kantor – starać się znaleźć owe brakujące fragmenty dla pełnej »wiedzy« o przedmiocie fabuły sztuki”<sup>36</sup>. Kiedy Kantor miał przedłożyć tekst *Umarłej klasy* w urzędzie cenzury, nie dysponował tradycyjnym scenariuszem. Miał zebrane cytaty z Biblii, fragmenty z Witkacego, kilka fraz z chederu, piosenki. Na poziomie tekstu literackiego rzeczywiście było to tylko tyle, na poziomie obrazu, nastroju, aury świata przedstawionego – zdecydowanie więcej. Jak podkreślała Maria Stangret, Kantor nie pisał scenariuszy z wyznaczonymi zachowaniami i działaniami, lecz partytury, które powstawały najczęściej *post factum*. Powiązanie z terminologią muzyczną było jej zdaniem celowe i zasadne: „aktor w Cricocie funkcjonował trochę na podobieństwo muzyka w orkiestrze, której dyrygentem był zarazem autor utworu”<sup>37</sup>.

Pracę Kantora nad tekstem można nazwać strategią resztek. Twórca Teatru Śmierci pozwalała objawić się na scenie tylko porwanym fragmentom akcji, oderwanym od siebie sytuacjom, wypadkom, działaniom, resztkom mowy, ruchu. Przekonywał bowiem, że do czasu terażniejszego z przeszłości docierają tylko resztki. Chcąc przywołać na scenie wspomnienia, można odwoływać się tylko do śladów, fragmentów, powidoków. Kantor sięgał do pamięci emocjonalnej, która swym przedmiotem czyni nie akcję, lecz obrazy<sup>38</sup>. W *Umarłej klasie* pojawiły się zarówno resztki wspomnień, obrazów z dzieciństwa, resztki historii prywatnej i tej powszechnej, a także resztki z lektur młodości. Jerzy Jarzębski mówił o wykorzystywaniu wątków

<sup>35</sup> T. Kantor, op. cit., s. 159.

<sup>36</sup> T. Kantor, *Ostrzeżenia*, [w:] idem, *Teatr Śmierci...*, s. 32.

<sup>37</sup> M. Stangret, „Nadobnisie i koczkodany” i „Umarła klasa”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 1-2, s. 93.

<sup>38</sup> Zob. E. Rewers, *Więcej pamięci. Ku transkulturowości*, [w:] idem, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 184.

Gombrowiczowskich, a Krzysztof Pleśniarowicz o „językowych cytatach i wizualnych echach” z *Tumora Mózgowicza*, prozy Schulza i z *Ferdydurke*<sup>39</sup>.

To była jedna z zasad Teatru Śmierci: podejmowane i porzucane literackie role czy motywy uniemożliwiały ponowne narodziny postaci i zdarzeń już dawno umarłych. W rytmie skupienia i rozproszenia powracały i nikięły obrazy to Gombrowiczowskiej, to znów Schulzowskiej szkoły, napiętnowane późniejszym doświadczeniem Holocaustu<sup>40</sup>.

Choć rzeczywistość sceny była zawsze dla Kantora „materią pierwszą”, to twórca nie rezygnował jednak całkiem z literatury. Traktował ją jak jeden z elementów teatru. Także w ostatnich cricotage’ach wykorzystywał fragmenty Biblii (*Cicha noc*) czy wiersz Rimbauda *Śpiący w dolinie* (*Bardzo krótka lekcja*). W *Mojej drodze do Teatru Śmierci* czytamy: „nigdy nie pozwalałem sobie na to, żeby zupełnie zlikwidować tekst literacki, tak jak to robi wielu reżyserów współczesnych, którzy uważają, że tekst literacki pisze się na scenie w czasie prób albo się zupełnie z tekstu rezygnuje. Twierdzę, że w ten sposób teatr schodzi na teren baletu i pantomimy i nie jest już teatrem dramatycznym”<sup>41</sup>.

## EMERYT Z PIERWSZEJ ŁAWKI

Przyjrzyjmy się zatem, co konkretnie i w jakim stopniu Kantor zaczerpnął z tekstu literackiego Schulza. Przestrzenią, w której dzieje się znaczna część opowiadania, jest szkolna klasa, w której odbywają się lekcje gramatyki, sylabizowania, tabliczki mnożenia. Występujące postaci to, oprócz urzędników, szkolny dozorca, uczniowie i profesor. Bohater Schulza – emeryt, który przekroczył już być może „pewne ostateczne i dopuszczalne granice” – jako weteran abecadła powraca do szkolnej klasy. Choć jest niepewny w nogach, odczuwa niezwykłą muzykalność członków i poddaje się upartemu rytmowi słyszanych melodii: „Więc tańczę, a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu”<sup>42</sup>. Przyglądając

<sup>39</sup> K. Pleśniarowicz, op. cit., s. 231.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> T. Kantor, *Moja droga do Teatru Śmierci*, [w:] idem, *Teatr Śmierci...*, s. 459.

<sup>42</sup> B. Schulz, *Emeryt*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 2000, s. 321.

się scenom spektaklu Kantora, można dostrzec podobną choreografię. Staruszkowie „podrygują jak manekiny.../ stawiają nogi, poruszają rękami, prostują głowy, wypinają piersi.../ ostentacyjnie, aby udowodnić, że jeszcze żyją!”<sup>43</sup>. Dreptanina w takt melodii popularnego *Walca François* (kompozycja Zygmunta Karasińskiego)<sup>44</sup> stanowi jeden z namolnie powtarzających się obrazów i rytmów. Twórczość Schulza i Kantora łączy kategoria muzyczności. U obu zaobserwować można muzyczne figury: powtarzalność elementów, zmianę sposobu ich prezentacji, czyli „falowanie”, polifoniczność polegającą na wielości elementów, współbrzmienie oparte na zestawieniu różnych zjawisk oraz grę stłumień i wzmocnień<sup>45</sup>. Kantor był dramaturgiem dźwięku, budował orkiestrację spektaklu, architektonikę muzyczną dzieł<sup>46</sup>. Miał świetny słuch. Jego wybory muzyczne nie były jednak mocno wysublimowane. Zawsze stawiał na znane motywy muzyczne, które przekształcał, wykorzystywał fragmentarycznie, powtarzał wielokrotnie, by budowały niepokój i wzruszenie. Dźwięki rosnąc i niespodziewanie opadając, tłumiliły i wzmacniały emocjonalne napięcie widzów: „Ten sentymentalny i szalenie banalny walc – przestaje być banalny przez to, że wyjąłem tylko bardzo małą frazę i poddałem to nieustającej repetycji”. Powtórzenia – nie tylko muzyczne – budowały rytm spektaklu, zwiększały ekspresję, tworzyły mit.

Przywołaną z pamięci Kantora dawną klasę zaludniają staruszkowie-uczniowie połączeni z manekinami dzieci, odbywający lekcje łaciny czy gramatyki. Nieudolnie sylabizują, powtarzają mechanicznie wtłaczany materiał, przywołują kulturowych bohaterów, fragmenty znanych powiedzeń, które zaraz przecinają dziecięcymi wyliczankami. „Majaczenia historyczne” (np.

<sup>43</sup> T. Kantor, *Umarła klasa (Partytura)*, [w:] idem, *Teatr śmierci...*, s. 53.

<sup>44</sup> Maria Stangret wspominała, że Kantor pierwszy raz usłyszał melodię *Walca* w kawiarni przy ulicy Szczepańskiej: „Cichutko zaśpiewałam znany mi fragment refrenu *Gdyby jeszcze raz wrócił piękny czas...* Tadeusz spojrział na mnie uważnie i poprosił, bym jeszcze raz zanuciła. Potem wstał i rozpromieniony zawołał: »Mam muzykę do *Umarłej klasy*«. Byłam zaskoczona, bo nigdy nie domyśliłabym się, że ta sentymentalna melodia będzie zdolna potęgować taką grozę w przedstawieniu. Tymczasem on to już zobaczył w swej wyobraźni, w tej kawiarni”. Zob. M. Stangret, op. cit., s. 92.

<sup>45</sup> Hasło ‘muzyczność’, oprac. W. Bolecki, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 232.

<sup>46</sup> K. Czerska, *Muzyczność teatru Kantora*, [w:] idem, op. cit., s. 157-189.

„kości zostały rzucone”) były często cytatami z *Sanatorium pod Klepsydrą*<sup>47</sup>. Staruszkowie, jak emeryt, są weteranami abecadła. Klasy pilnuje pedel – szkolny dozorca. Schulzowski emeryt wracając do pierwszej klasy, był zagubiony, podtrzymywał się połów dyrektora, który wpychał go do pierwszej ławki. O tym, że emerytowany radca bliski był Kantorowi, może świadczyć ponownie fragment *Małego manifestu*: „Stoję przed wami, jak dawniej... stałem w ławce... w klasie szkolnej... i mówię: ja zapomniałem, ja wiedziałem, wiedziałem na pewno, zapewniam Was, Panie i Panowie...”<sup>48</sup>. W Kantorowskiej klasie na przodzie zasiada Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki grany przez Lilę Krasicką. Można dostrzec w nim Schulzowskiego radcę, a w jakimś stopniu samego Kantora. Mocna charakteryzacja sytuuje go po stronie śmierci. Trudno stwierdzić, czy to trup czy zdiecinniały staruszek u kresu życia. Pasuje do Schulzowskiego opisu, w którym czytamy: „sztywność maski odzwyczajonej od ruchów mimicznych”<sup>49</sup>. Sam Kantor określał tę postać jako najbardziej dotkniętą śmiercią. Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki z utkwionym w jednym punkcie wzrokiem nie jest samodzielny, wymaga podtrzymywania i prowadzenia, nie wie, że trzeba wstać, że należy wyjść. Jest całkowicie bezwładny i zagubiony. Trafia, jak emerytowany radca, w środek uczniowskich zgryw i harców. Sam jednak w nich nie uczestniczy. Przynależy do innego porządku. Nie da się bowiem powrócić do dzieciństwa. Bohaterowie *Umarłej klasy*, jak emeryt czy Józio, jękają się i powtarzają zadawane przez profesora pytania, niezdarnie szukają odpowiedzi, uczestniczą w nudnym przepytywaniu ze słówek i deklinacji. Ale zarazem uosabiają rzeczywistość sprzed Wielkiej Wojny, a potem sprzed Zagłady. Za sprawą literackich strzępków, wizualnych ech, muzycznych cytatów przywołują utracony wielokulturowy świat charakterystyczny zarówno dla Wielopola Skrzyńskiego Kantora, jak i Drohobycza Schulza<sup>50</sup>. Ich wspomnienia są traumatyczne, bolesne, wspomnienia emeryta – przyjemne,

<sup>47</sup> Zob. T. Kantor, op. cit., s. 70.

<sup>48</sup> T. Kantor, *Mały manifest*, [w:] idem, op. cit., s. 23.

<sup>49</sup> B. Schulz, *Emeryt*, [w:] idem, op. cit., s. 319.

<sup>50</sup> O małych ojczyznach obu twórców powstało dość dużo prac. Można wspomnieć m.in. publikację Klaudiusza Świąćckiego *Małe ojczyzny Europy w teatrze Tadeusza Kantora* (Kraków 2002) czy biografię Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna* (Kraków 2020).



sentymalne. Bohaterowie Kantora przeżyli więcej niż radca, zajrzeli za kolejny historyczny horyzont. Grzegorz Niziołek przekonywał, że Kantor stosował strategie wymazywania: „z kliszami przeszłości grał od zawsze, wprowadzał je obficie także w swoje przedstawienia witkacowskie, ale unie-możliwiał ich odczytanie, uruchamiał niezwykle skuteczne mechanizmy samowymazywania się sensów. To co realne, czuwało u Kantora nad paraliżem zdolności symbolicznych”<sup>51</sup>. Tak została też skonstruowana *Umarła klasa*, ale spektakl pomyślany jako miejsce „rozpadu symbolicznego porządku, emanacja czystego lęku, został przeniesiony za sprawą widowni w obszar przestrzeni symbolicznej”<sup>52</sup>. Wymazywanie Kantora było nieskuteczne. A może miało być nieskuteczne? Świat Schulzowskiej klasy stał się popiołem.

Zapożyczając obraz uczniowskiej walki na miny zarówno z *Emeryta*, jak i z *Ferdynurka*, Kantor także w teorii rozważał problem miny i gęby, czyniąc go przedmiotem uwag w *Partyturze* spektaklu. Uważał, że mina jest „skuteczną bronią niedojrzałości przeciw »powadze« dorosłych, która najczęściej maskuje ich brak wrażliwości, czułości, wyobraźni, bezwzględność, okrucieństwo, obłudę, pustkę... [...] zdiera bezlitośnie obojętną oficjalną maskę, dobiega się do wnętrza, ukrywanego przezornie”<sup>53</sup>. Maską mimiczną kończy się jednak wraz ze śmiercią, gdy zastyga w maskę pozbawioną życia; to wspomnienie o tym, czym twarz kiedyś była. Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki ma właśnie nieruchomą twarz-maskę. W notatniku reżyserskim Kantor zapisywał, że bezbronna, wystawiona na zniewagi ekspresyjna twarz aktora nie należy do niego, lecz do widza, jest własnością drugiego. Sprzeciwiał się kształtowaniu człowieka beznamiętnego, o anonimowej twarzy kultury masowej. Kantor walczył jednak z przyprawianiem gęby. Sam, jak przekonywała Katarzyna Fazan, musiał wyrwać się „gębie”.

Kantor z punktu widzenia totalitaryzmów – nigdy nie miał „dobrej twarzy”. Jego fizjonomia mogła budzić wątpliwości i za okupacji, i w kontekście socrealistycznych przewartościowań. Jego oblicze zawsze wyróżniało się, było wyraziste, a nie pospolite, uderzało inteligenckim wyrazem, odznaczało się osobliwą, groteskową mimiką. Było poważne i zabawne, dojrzałe i szlachetne, a zarazem niedorośle i niezdiscyplinowane. Skutecznie wymykało się idei

<sup>51</sup> G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 414.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> T. Kantor, *Umarła klasa...*, op. cit. s. 79.

„gęby”, pojęciu Gombrowicza, bliskiemu Kantorowi szczególnie w czasie pracy nad *Umarłą klasą*<sup>54</sup>.

Podczas gdy uczniowie walczą na miny, przyprawiają sobie gęby, Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki wciąż pozostaje nieruchomy. Włącza się do akcji dopiero wtedy, kiedy staruszkowie stają się postaciami z *Tumora Mózgowicza*. Wówczas, jak inni uczniowie, ucieka przed zbierającą żniwo śmiercią, pada martwy, a potem wraca do ławki w rytm stukających o kołyskę kul<sup>55</sup>. Kiedy rozmywa się akcja *Tumora*, a powraca realność klasy szkolnej, Staruszek Nieobecny na nowo staje się zastygłym w pierwszej ławce uczniem. Nie szuka odpowiedzi na pytania o piętę Achillesa czy pępek świata, nie wpada w rytmiczne zawrodozenie „rodem z chederu” ani nie podnosi się na dźwięk walca. Dopiero kiedy Kobieta za Oknem zachęca, by dzieci poszły się przejść, samodzielnie podnosi się i drepcząc w rytm piosenki, krąży wokół ławek. Jego twarz staje się polem walki ruchomej i zastygłej maski, życia i śmierci. Zastanawiające, że Kantor nie przydziela mu żadnej kwestii z *Tumora Mózgowicza*, nie zostaje „zaprogramowany treścią sztuki”, jakby nie przynależał do świata Witkacego, lecz tylko do świata Schulza. Twórca spektaklu pozwala mu powiedzieć jedno samodzielne zdanie – w wersji zarejestrowanej przez Wajdę – prosto do oka kamery. Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki niskim głosem mówi stanowczo: „Jeszcze chwilę, panie kacie”<sup>56</sup>; chce wyrwać się z objęć tego, co nieuniknione, wymknąć się spod kosy panoszącej się na scenie Sprzątaczkii-śmierci.

Pod koniec opowiadania Schulza, kiedy zrywa się silny wiatr, który niebawem porwie w przestworza radcę, pisarz przywołuje obraz miejskich kominów. To motyw, który uobecni się zarówno w malarstwie, jak i w teatrze Kantora. W 1989 roku powstanie seria złożona z trzech dużych płócien zatytułowana *Mój dom*. Przedstawia ona rozsypujący się komin podtrzymywany drewnianą podpórką, który na dwóch obrazach wychodzi nie z dachu domu,

<sup>54</sup> K. Fazan, op. cit., s. 470.

<sup>55</sup> Na temat roli rytmu w *Umarłej klasie* pisał Krzysztof Pleśniarowicz w *Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora* (Chotomów 1990). Problematykę tę podnosił też Wojciech Owczarski w książce *Miejsca wspólne, miejsca własne* w rozdziale *Rytm jako światopogląd*.

<sup>56</sup> Tak brzmiały rzekomo ostatnie słowa zgilotynowanej pod koniec XVIII wieku. Madame du Barry – metresy króla Ludwika XV.

lecz z drewnianej podłogi, jak sugerowała Zofia Gołubiew – może teatralnej sceny lub wnętrza pokoju<sup>57</sup>. Chociaż nie ma domu, a na jednym z obrazów wokół tli się łuna, sugerująca dogasający pożar, to z komina wydostaje się dym – jest on czynny. Komin stanie się jednym z ważniejszych elementów przestrzeni ostatniego ukończonego spektaklu artysty – *cricotage'u Cicha noc*. Tylko on ocaleje po katastrofie, po wypalonym świecie, po zburzonym domu<sup>58</sup>. To ostatni, a może pierwszy obraz życia? Schulz i Kantor inaczej jednak widzą śmierć. Dla Schulza nie jest ona czymś definitywnym, nie jest też rytuałem, przejściem, lecz „rozprężeniem form-masek”, „zatarciem kształtu” danej osoby w pamięci bliskich. Umarli żyją bowiem w pamięci i snach. Żyją też dzięki regresowi do świata dzieciństwa<sup>59</sup>. Radca z *Emeryta* zostanie porwany przez wicher i zabrany w przestworza. Czytelnik ma jednak wrażenie, że to porwanie dziejące się na tle barwnej przyrody ma w sobie coś pozytywnego, nawet radosnego. Śmierć emeryta nie jest procesem zamkniętym, nie łączy się z pustym ciałem, rozkładem, grobem.

Postaci Kantora przychodzą z krainy śmierci, mają blade twarze, zniszczone, zbutwiałe garnitury i suknie. Kantor sytuuje je pomiędzy martwością a rozkładem, pokazuje życie z perspektywy cmentarza. Twórca, jak pisał Jan Kott, staje się jednak pamięcią po miejscach i ludziach: „w tej pamięci jest nie tylko śmierć, lecz także urodziny. Urodziny są zaprzeczeniem śmierci. Pamięć jest zawsze narodzinami. Przywróceniem umarłego żywym”<sup>60</sup>. Śmierć u Kantora jest rytuałem, jest przejściem ku nieznanemu, niewidzialnemu, tajemniczemu. W tym sensie, wbrew kolorystyce, może nieść nie tylko strach, ale i rodzaj obietnicy. Nieznane wychyla się zza uchylonych drzwi, prześwituje w głębi, po drugiej stronie okna, migoce w jasnym świetle rozblaskającym gdzieś w oddali.

Chociaż w rozmowie z Aldoną Skibą-Lickel Kantor, pod koniec twórczej drogi, odcinał się od literackich inspiracji, przeczył jakoby kontynuował

<sup>57</sup> Z. Gołubiew, „Mam wam coś do powiedzenia”: *Tadeusz Kantor – autoportrety*, Kraków 2000, s. 42-44.

<sup>58</sup> Po drugiej wojnie światowej komin stał się elementem wpisanym w tragiczny obraz Zagłady.

<sup>59</sup> Zob. J. Jarzębski, *Schulz*, op. cit., s. 186-187.

<sup>60</sup> J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 2005, s. 38.

myśl poprzedników, mówił o śladach, a nie wpływach<sup>61</sup>, to jego powrót do porzuconego niegdyś Schulza wydaje się oczywisty. Po latach gier i eksperymentów z Witkacym Kantor znów sięga do bliskiego mu mentalnie drohobyckiego pisarza<sup>62</sup>. Znamienne, że dzieje się to wtedy, kiedy twórca ze względu na wiek zaczyna mocniej odczuwać własne przemijanie i wzmożoną chęć powrotu do dziecięcego świata. Kiedy obawia się śmierci. Pisarz powrotów, pamięci, prywatnych mitologii wydaje się najwłaściwszym partnerem na scenie. Kantor nie nachalnie, lecz wyraźnie odwołał się do *Emeryta*, zwłaszcza poprzez postać zagubionego Staruszka Nieobecnego z Pierwszej Ławki. Chętnie powraca on do szkoły, jednak potrzebuje ciągłego wsparcia, wepchnięty do pierwszej ławki odcina się od gromady rozkrzyczanych uczniów – jest najbliżej śmierci. Jego podobieństwo z radcą można dostrzec też w sposobie poruszania się i reagowania na muzykę. To ważne, że w roli tej Kantor obsadził Lilę Krasicką, która współpracowała z nim od okupacyjnego Teatru Niezależnego. Można przypuszczać, że jej osoba przenosiła go do czasu młodości, była żywym śladem minionego świata. Można założyć, że podczas pracy nad *Umarłą klasą* bliskie stały się Kantorowi nie tylko opowiadanie *Emeryt*, ale także znajdująca się w tym samym tomie *Samotność*, której bohater – też emeryt – nie wiadomo, kiedy i jak trafił na powrót do pokoju dzieciństwa, będącego ostatnią izbą od ganku. Pokoju martwego, wybielonego wapnem, zamurowanego. Czytając notatki Kantora z ostatnich lat życia, odnajdziemy emocje podobne do tych, jakie towarzyszą emerytowi w *Samotności*:

W bezsenne noce  
cierpienia i rozpaczy [...]  
rodzi się stopniowo  
samotność.  
Wielka.

<sup>61</sup> A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995, s. 30-32.

<sup>62</sup> Wojciech Owczarski przekonywał, że relacja Kantora i Witkacego oparta była na wpływie i dominacji, a Kantora i Schulza na pokrewieństwie. Zob. W. Owczarski, op. cit., s. 341

Nieskończona  
i gotowa na  
„entrée” śmierci<sup>63</sup>.

## Bibliografia

- Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Karolina Czerska, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Agnieszka Dauksza, *Jaremianka*, Znak, Kraków 2019.
- Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019.
- Katarzyna Flader-Rzeszowska, *Przedmioty graniczne w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 1-2.
- Zofia Gołubiew, „*Mam wam coś do powiedzenia*” *Tadeusz Kantor – autoportrety*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000.
- Jerzy Jarzębski, *Gombrowicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.
- Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Tadeusz Kantor, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990, Pisma*, tom III, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków-Wrocław 2005.
- Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984, Pisma*, tom II, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków-Wrocław 2004.
- Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Cricoteka, Kraków 2000.
- Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991.
- Dariusz Kosiński, *Słownik teatru*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2009.
- Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Marek Kujawski, *Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 10a.
- Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, TKECh Dział Wydawniczy, Kraków 1992.
- Marta Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2017.
- Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

<sup>63</sup> T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] idem, *Dalej już nic...*, s. 129.

- Zbigniew Osiński, *Tadeusz Kantor – Jerzy Grotowski: dwie idee teatru/sztuki*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor. Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014,
- Wojciech Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Piotr Paziński, *Atrapy stworzenia*, Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020.
- Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor*, Wielka Litera, Warszawa 2018.
- Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, „Verba”, Chotomów 1990
- Konstanty Puzyna, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, PIW, Warszawa 1982.
- Artur Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981.
- Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 2000.
- Aldona Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
- Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2006.
- Maria Stangret, „*Nadobnie i koczodany*” i „*Umarła klasa*”, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 1-2.
- Zbigniew Taranienko, *Rozmowy o teatrze*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1981.
- Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Władze Miasta Gdyni, Gdynia 1993.
- W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, TNKUL, Lublin 2003.

## **Artistic Reality and Literary Connections. Bruno Schulz in Tadeusz Kantor's *The Dead Class***

The inspiration that Tadeusz Kantor drew from the works by Schulz can be seen in many of his theatre performances. Like he did with Gombrowicz, Kantor never used one specific work to be staged in his theatre. *The Dead Class* is a piece where one can find influences by Witkacy, Gombrowicz and Schulz – probably the three most important writers for Kantor. In this article, I discuss the way Schulz, with his short story *A Pensioner*, is handled in the ‘Cricot 2’ performance. Even though many studies concerning this performance have been written and the connections between Kantor and Schulz seem to have been covered, I have not found any study of *Dead Class* which would indicate any specific references to *A Pensioner*. In the

article, the following questions are explored: Can Schulz's protagonist be recognized in the senile, childlike old people from *Dead Class*? Which passages of the short story were used by Kantor? How differently is the notion of death treated in the short story and in the performance? And finally, why – having been so fascinated with *The Cinnamon Shops* at a young age – did Kantor come back to Bruno Schulz's writings only as a mature artist? In the article, I also discuss the strategies utilized by Kantor to adapt the non-theatrical prose for the stage.

**Keywords:** Tadeusz Kantor, Bruno Schulz, *Pensioner*, *Dead Class*, *Cricot 2*, adaptation

Data otrzymania tekstu: 16.03.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.04.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 22.04.2021 r.





## O PROZIE BRUNONA SCHULZA W TEATRZE

BALBINA TARNOWSKA

Wydział Filologiczny UG  
Faculty of Philology, University of Gdańsk  
balbina.tarnowska@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6986-8180

W samej Polsce od lat sześćdziesiątych, gdy Teatr Polskiego Radia wyemitował słuchowisko *Strażacy* (1962, reż. Z. Kopalko), a Studencki Teatr Gliwice wystawił *Wiosnę* (1967), powstało ponad sto realizacji teatralnych opartych na twórczości lub biografii Brunona Schulza. Imponująca liczba przedstawień składających się na recepcję teatralną Schulza wzbudza jednak tyle podziwu, co konsternację. Wiele realizacji krytyka oceniła jako kompletnie nieudane lub mierne, w szczególności zaś nie podobały się recenzentom te spektakle, które były adaptacjami opowiadań Schulza<sup>1</sup>. Wielokrotnie pisano, że proza Schulza stanowi dla teatru wyzwanie w związku z „wyczuwalną w niej odrębnością emocjonalną i intelektualną”<sup>2</sup>. Zauważano, że „teatr wymaga dialogu, a proza Schulza jest potokiem narracji”<sup>3</sup>, że niełatwo „scenicznie wyrazić ów schulzowski »międzyświat«, charakterystyczne dla niego pogranicze między rzeczywistością a sferą fantazji, marzeń, wyobrażeń

---

<sup>1</sup> Poprzez recepcję teatralną Brunona Schulza rozumiem wszelkie wydarzenia o charakterze teatralnym, inspirowane jego biografiami i dziełami (także plastycznym). Niniejszy artykuł poddaje analizie jedynie (wybrane) spektakle oparte na opowiadaniach, listach, szkicach krytycznych Schulza oraz te, które łączą wątki jego biografii i dzieła. Ponieważ większość omawianych spektakli jest mi znana wyłącznie z zachowanych źródeł, takich jak: programy teatralne, scenariusze, wycinki materiałów prasowych, recenzje, w wielu przypadkach zmuszona jestem polegać wyłącznie na opiniach utrwalonych w ocalałych materiałach, stąd przedmiotem badań artykułu jest nie tylko problem adaptacji teatralnych prozy Schulza, ale też problem ich recepcji.

<sup>2</sup> E. Baniewicz, *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1, s. 4.

<sup>3</sup> D. Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164738.html?josso\\_assertion\\_id=4140607FDFAEB175](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164738.html?josso_assertion_id=4140607FDFAEB175) [dostęp 20.01.2020].

i mitów<sup>4</sup>. W recenzjach przedstawień opartych na prozie Schulza można znaleźć całe mnóstwo tego typu przykładów. Podobnie myślał chyba Jerzy Jarzębski, który w szkicu *Schulz (nie)teatralny* pisał, że „Schulz na scenie sprawia sobą nieustanny kłopot”<sup>5</sup>, a następnie wskazał cechy prozy Schulza, które jego zdaniem mogą utrudniać proces adaptacji teatralnej. Wśród nich wymieniał realizm, który „przekształca się u tego pisarza niepostrzeżenie w oniryzm”, czas, który jest u niego zawsze wielowarstwowy, dominację narracji nad dialogiem i opisu nad fabułą. Należy jednak dodać, że Jarzębski, próbując dociec przyczyn tyłu nieudanych adaptacji scenicznych prozy Schulza, nie poprzestał na wskazaniu cech tekstu utrudniających proces adaptacji teatralnej, ale przyjrzał się konkretnym realizacjom i właśnie w poszczególnych zabiegach adaptacyjno-reżyserskich, a nie w pierwowzorze literackim upatrywał głównej winy.

Czytanie tekstu niedramatycznego pod kątem możliwości jego scenicznej realizacji nie jest w historii literatury i teatru niczym nowym. Tak jak Schulza postrzega się jako pisarza, którego opowiadania niełatwo pokazać w teatrze, tak np. we Franzu Kafce widziano prozaika scenicznego. Eliza Szymańska w książce o adaptacjach teatralnych *Procesu* Kafki pisała o wyjątkowych predyspozycjach scenicznych tej powieści<sup>6</sup>. Na potwierdzenie swojej tezy przytaczała opinie krytyków, którzy dostrzegali w tym dziele pewne szczególne walory artystyczne mające świadczyć o jego scenicznym charakterze<sup>7</sup>. Dziś dobrze wiemy, że nie istnieje taka kategoria jak „niesceniczość” i każdy tekst kultury poddaje się adaptacji teatralnej. Pisał o tym już Zbigniew Osiński („Nie można po prostu apriorycznie zakładać, że istnieją utwory nadające się do teatru i takie, które nie spełniają tego

---

<sup>4</sup> A. Kołodziejska, *Pater familias et filius w optyce Schulzowskiej*, „Teatralia” 2012, nr 16, <https://jerzygrzegorzewski.net/artykuly/139953/pater-familias-et-filius-w-optyce-schulzowskiej> [dostęp 20.01.2020].

<sup>5</sup> J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 130.

<sup>6</sup> E. Szymańska, *Adaptacje sceniczne „Procesu” Franza Kafki w Polsce*, Wrocław 2008.

<sup>7</sup> Wśród nich znaleźli się: Jan Kott, Klaus Hermsdorf, Gert Sautermeister.

warunku”<sup>8</sup>), a rozwój teatru postdramatycznego potwierdził jego myślenie. Mimo to wciąż jeszcze słyszy się, że jakiś tekst jest sceniczny lub nie, a stwierdzenie, że proza Brunona Schulza jest niesceniczna stało się wręcz swego rodzaju wytrychem stylistycznym natrętnie używanym przez wielu recenzentów teatralnych<sup>9</sup>.

Skąd się zatem bierze tak duża liczba nieudanych adaptacji teatralnych opowiadań Schulza? Gdzie tkwi problem, jeśli nie w samym tekście literackim? Adaptacje prozy Schulza często opierają się na takim samym lub podobnym schemacie. Twórcy teatralni powielają te same błędy, wpadają w te same pułapki. Jarzębski we wspomnianym tekście wymienił najważniejsze z nich, m.in.: dodawanie fragmentów tekstu narratora do mowy postaci, wycinanie i sklejanie elementów tekstu, wykorzystywanie symboliki Holocaustu. Punkt wspólny tych błędów widział w uporczywym dążeniu do ukazania na scenie spójnej i kompletnej wizji „świata Schulza”. Takie podejście wynika z ambicji<sup>10</sup>, by z wybranych opowiadań zbudować jakąś całość – jedną historię o przyczynowo-skutkowej fabule. Gdyby przenieść na deski teatru wszystkie opowiadania Schulza z tomu *Sklepy cynamonowe* w takiej kolejności, jaką ustalił ich autor, nie ujrzelibyśmy spójnej historii. Otrzymalibyśmy spektakl złożony z (pozornie) niepowiązanych ze sobą fragmentów. Opowiadania Schulza ze względu na swoją formalną niespójność wymagają innych rozwiązań. Adaptatorzy często nie zdają sobie z tego sprawy. A przecież główną właściwością tej prozy, nie tylko kompozycyjną, ale i semantyczną, jest fragmentaryczność. „Obraz Całości w świecie Schulza nie pojawia się niemal wcale – pisze Jarzębski w innym tekście – wprost

<sup>8</sup> Z. Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 180. Zob. też Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1967.

<sup>9</sup> Zob. B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13.

<sup>10</sup> Bliskiej zresztą nie tylko adaptatorom teatralnym, ale także badaczom twórczości Schulza: „Przyjętym dosyć powszechnie sposobem czytania utworów Schulza jest lektura poprzez wizję kulturowej całości. Te opowiadania traktuje się jak fragmenty odwołujące się do jakiejś całościowej koncepcji” (J. Jarzębski, *Uniwersalność i poetyka fragmentu*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 114).

przeciwnie – dominują wizje, w których manifestuje się fragmentaryczność rzeczywistości, jej charakter drobinowy i niedokończony<sup>11</sup>.

Adaptacja teatralna opowiadań Schulza często staje się zatem próbą połączenia wybranych mikrohistorii w logiczną całość. Cała procedura polega na przeprowadzeniu na tekście literackim szeregu działań, które Marta Miłoszewska w swojej książce o adaptacji nazywa modyfikacjami<sup>12</sup>. Jednym z kroków adaptatora, po dokonaniu wyboru pewnych elementów i odrzuceniu innych, jest zwykle „inwersja” (przestawianie), czyli dowolne przemieszanie fragmentów tekstu. W przypadku prozy Schulza zabieg ten zostaje często wykorzystany, by połączyć pozbawione kontekstu wybrane elementy narracji. W efekcie otrzymujemy albo przedstawienie-kolaż, które przypomina patchworkową formułę zszywania ze sobą luźnych kawałków materiału w jedną quasi-spójną całość, albo spektakl złożony z urywków różnych opowiadań, ułożonych często w losowej kolejności.

Przykład pierwszego rozwiązania możemy znaleźć w scenariuszu spektaklu *Teatr Manekinów* (Teatr im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, 1992) w reżyserii Waldemara Modestowicza. Tematem przedstawienia są manekiny i to wokół tego motywu Modestowicz buduje akcję na scenie. W przedstawieniu jedna historia płynnie przechodzi w drugą. Podczas sceny wizyty Józefa wraz z rodzicami w teatrze „niebo kurtyny” niespodziewanie pęka<sup>13</sup> i oczom widzów ukazują się panienki do szycia. W tego typu posunięciach adaptatorskich pojawia się niebezpieczeństwo generalizacji, upraszczania, zamykania świata Schulza w jakichś ramach. Pisał o tym Jarzębski:

Adaptator tej prozy, chcąc skonstruować akcję dramatyczną, poczyna z Schulzowskich opowieści wykrawać poszczególne elementy, sklejać je i tworzyć jakąś dziwną, często nową opowieść, rodzaj historii „syntetycznej”,

<sup>11</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>12</sup> M. Miłoszewska, *Adaptacje: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Warszawa 2017.

<sup>13</sup> Inaczej niż w opowiadaniu Schulza, gdzie czytamy: „wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy [...] wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i ośniewające”, a potem: „Lecz nie było mi dane doczekać tej chwili” (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Gdańsk 2019, s. 79).

łączącej elementy różnych utworów. Ale wycinanie odbywa się jakże często z pogwałceniem logiki i artystycznej konsekwencji: dlatego po prostu, że adaptator czuły jest na porządek wynikania zdarzeń, znacznie rzadziej na inne porządki wiążące teksty Schulza z wieloraką symboliką mitologiczną, z cyklami pór życia, pór roku, pór doby. Mitolodzy, tacy jak Schulz, sporządzają swoje opowieści niezwykle precyzyjnie – dlatego cięcie ich na drobne kawałki i składanie na powrót wiąże się z ogromnym ryzykiem rozminięcia się z językiem mitu, rozmontowania całej architektoniki opowieści<sup>14</sup>.

Przedstawienia, które składają się z fragmentów opowiadań, wybranych i pokazanych na scenie w przypadkowej kolejności, niekiedy nie wnoszą nic nowego do wiedzy widza, który ma za sobą lekturę tekstu. I w nich także mogą się zagubić owe „porządki mitu”. Tak jak w *Szale łowienia motyli* Wojciecha Maryńskiego (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1995), przedstawieniu, o którym na łamach „Teatru” Aleksandra Rembowska pisała, że „jest próbą zachowania epizodycznej formuły opowieści przywoływanych przez dorosłego Józefa-narratora”<sup>15</sup>. I dalej: „Zdarzenia jednak, pozbawione istotnych napięć i emocji, zdają się uproszczonym odbiciem relacji między postaciami. Stanowią cykl jednobarwnych, monotonnych, nudnych etiud”. Ingmar Villqist w spektaklu *Sklepy cynamonowe* (Teatr Śląski w Katowicach, 2016) popełnia chyba podobny błąd. Idea przedstawienia, przypominającego słuchowisko radiowe, wydaje się oryginalna i otwierająca różne perspektywy, ale sam scenariusz składa się z kilkunastu wybranych, jakoś ze sobą połączonych scen znanych z opowiadań. Jak pisze Henryka Wach-Malicka, w realizacji Villqista „zawiodła koncepcja inscenizacji, polegająca na zafaniu do tekstu, ale bez przepuszczenia go przez teatralny filtr”<sup>16</sup>. Z kolei w recenzji Lecha Karczewskiego, opisującej *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Igora Menioka (Teatr Nowy w Łodzi, 2004), znajdziemy jeszcze silniejszy zarzut w stronę autora adaptacji, Andrzeja Marczewskiego, który, zdaniem

<sup>14</sup> J. Jarzębski, *Szulz (nie)teatralny...*, s. 132.

<sup>15</sup> A. Rembowska, *Nuda łowienia motyli*, „Teatr” 1995, nr 12, s. 30.

<sup>16</sup> H. Wach-Malicka, *Słuchając prozy Schulza*, „Dziennik Zachodni”, 16.05.2016, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/222813/sluchajac-prozy-szulza> [dostęp 20.01.2020].

recenzenta, „zmienia opowiadania w rozsypujące się urywki kazań o sztuce, włożon[e] w usta postaci”<sup>17</sup>.

Adaptacje teatralne opowiadań Schulza często stanowią połączenie nie tylko fragmentów prozy, ale także jego listów i szkiców krytycznych<sup>18</sup>. Takie przedstawienia nie muszą być skazane na klęskę – możemy w nich dostrzeżać próby szukania wspólnych wątków w różnych obszarach twórczości Schulza. Spektakle te często jednak zmierzają w niebezpiecznym kierunku, podobnie jak te oparte na samej prozie. Wyrwane z kontekstu fragmenty opowiadań, pourywane cytaty z esejów czy wyimki z korespondencji zostają włączone w jeden tekst dramatyczny, którego celem jest pokazanie świata Schulza w scenicznym skrócie. Recenzenci *Sklepów cynamonowych* w reżyserii i adaptacji Marczewskiego (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku, 2005) krytykowali scenariusz przedstawienia właśnie z tego powodu, że składał się z przypadkowej kompilacji eseju *Mityzacja rzeczywistości* i wątków z opowiadań: „reżyser wziął po prostu fragmenty Schulza [...]. Potem podzielił je między postacie i kazał recytować”<sup>19</sup>. W innej recenzji pisano o „scenicznym słowotoku”, w którym widzowie się gubią<sup>20</sup>.

Przez wzgląd na obecność wątków autobiograficznych w dziele Schulza chętnie tworzy się scenariusze, w których łączy się elementy jego twórczości i wydarzeń z życia. Sam pomysł zestawiania biografii i dzieła może być przekonujący, jeśli tylko adaptator wyjdzie poza stereotypy i wyzbędzie się pokusy powielania scen utrwalonych w legendzie, szczególnie żywej i silnej w przypadku takiego twórcy jak Schulz. Zbyt dosłowne czytanie

<sup>17</sup> L. Karczewski, *Pastyłka nie do połknięcia*, „Gazeta Wyborcza. Łódź” 2004, nr 12, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46478.html> lub <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1865456.html> [dostęp 20.01.2020].

<sup>18</sup> Nierzadko wplata się także do spektaklu sceny z twórczości plastycznej Schulza, szczególnie z grafik z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, np. tak jak w spektaklu *Jesień* w reżyserii Józefa Skwarka (Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, 1995) albo w *Xiędze bałwochwalczej* w reżyserii Jacka Bunscha (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, 1996).

<sup>19</sup> M. Orłowska, *Cynamonu w sklepie brak*, „Gazeta Wyborcza. Płock” 2005, nr 50, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9549.html> [dostęp 20.02.2020].

<sup>20</sup> B. Stanuszkiewicz, *Schulz nie dla każdego*, „Tygodnik Płocki” 2005, nr 9.



opowiadań i pochopne zestawianie postaci czy miejsc z faktycznymi osobami i przestrzeniami ze środowiska pisarza skłania adaptatorów do kreślenia scen, w których Józef to Schulz, a świat *Sklepów cynamonowych* to Drohobycz w okresie niemieckiej okupacji. Taką koncepcję przyjął np. Andrzej Pawłowski w *Księdze czasu* (Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, 1992). Przedstawienie rozpoczyna się sceną zastrzelenia Schulza przez Karla Günthera, po której następuje akcja właściwa, czyli szereg scen z udziałem Schulza (który na ten czas ożywa) i bohaterów opowiadań. A na końcu znów powtarza się scena zabójstwa, która zamyka przedstawienie. Scena tragicznej śmierci Schulza zostaje wykorzystana jako kłamra spektaklu. Stąd już bardzo blisko do jeszcze większego uogólnienia – tak jak z prozy Schulza można przejść do opowieści o jego życiu, tak można przejść do opowieści o Żydach i o Holocauście. A przecież Schulz napisał swoje opowiadania jeszcze przed doświadczeniem Zagłady.

Adaptatorzy prozy Schulza stają przed niełatwą decyzją: czy pozostać przy języku autora, czy próbować pisać tekst scenariusza na nowo? Narracja opowiadań prowadzona jest w pierwszej osobie przez głównego bohatera, Józefa. Często w procesie adaptacji stosuje się działanie nazywane substytucją, polegające na wymianie jednych elementów na drugie. Kweszie wypowiediane przez Józefa przekształca się w wypowiedzi innych postaci. W *Sklepiach cynamonowych* w reżyserii Ryszarda Majora (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1976) opisy sytuacji zostają przeformułowane w dialogi bohaterów. W opowiadaniu Schulza czytamy, że ojciec „czasem wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę”<sup>21</sup>, a w spektaklu Majora słowa narratora wypowiada jedna z postaci, Adela: „Czasami wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę”<sup>22</sup>. Jerzy Bober w recenzji przedstawienia wspomina, że Major „postanowił zamienić dzieło prozatorskie (poetyckie?), i do tego składające się z opowiadań, na dramat teatralny”<sup>23</sup> i zastanawia się, „w jakim celu *Sklepy cynamonowe* znalazły się na scenie”. Należy jednak podkreślić, że mimo krytycznych głosów dotyczących krakowskiej realizacji, wielu recenzentów doceniło inne

<sup>21</sup> B. Schulz, *Nawiedzenie*, [w:] op. cit., s. 41.

<sup>22</sup> R. Major, scenariusz spektaklu *Sklepy cynamonowe*, Archiwum Pracowni Schulzowskiej.

<sup>23</sup> J. Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa” 1976, nr 201.

pomysły reżyserskie Majora, takie jak powierzenie roli Jakuba dwóm aktorom, których kreacje miały pokazać dualny i nieoczywisty status tej postaci.

Podobne zabiegi stosował Rudolf Ziolo w *Republice marzeń* (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1987), o którym pisano, że „próbował okiełznać opisowy żywioł prozy Schulza [...] rozpisaniem tej rzeki narracji na głosy aktorów-postaci”<sup>24</sup>. Spektakl Zioly, choć dobrze przyjęty przez krytykę, miał swoje słabe punkty, które recenzenci dostrzegali m.in. w zabiegach adaptacji tekstu. Pisała o tym np. Dorota Krzywicka: „Trudna do zaakceptowania jest sztuczna, bo zbudowana z rozpisanego na głosy monologu »wymiana myśli« między bohaterami”<sup>25</sup>.

Niektórzy twórcy adaptacji prozy Schulza pozostają wierni formie narracji opowiadań i albo wprowadzają postać „narratora”, którego opowieść rozgrywa się równoległe z grą aktorską pozostałych postaci, albo decydują się na monodram. Jako pierwsza monodram oparty na twórczości Schulza zrealizowała Halina Słojewska, prezentując *Boczne odnogi czasu*<sup>26</sup> (Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, 1968). Jan Ciechowicz po latach napisał:

Przedstawienie mieniło się wszystkimi porami roku. Słojewska bardzo swobodnie operowała całym dziełem Schulza, zainteresowana przede wszystkim fizjologią czasu i pęcznieniem obrazów. Skrajnie epicka formuła teatru jednego aktora, teatru opowiadania, a nie gry, znakomicie korespondowała z wizjonerskimi narracjami Schulza, z jego gąbczastą, sensualną monologizacją, której nie ma końca<sup>27</sup>.

Podobne rozwiązanie znajdziemy w przedstawieniu *Sklepy cynamonowe* (Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, 2014) w reżyserii Roberta Drobniucha, w którym na scenie obecny jest tylko jeden monologujący aktor, Karol Smaczny grający Józefa, a cała akcja rozgrywa się w tle, za jego plecami, z wykorzystaniem gry lalek, świateł i cieni.

Większość adaptatorów prozy Schulza pozostaje przy leksyce i metaforach pisarza. Scenariusz składa się zazwyczaj z napisanego przez samego

<sup>24</sup> J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. H. Kasjaniuk, J. Ciechowicz, Gdynia 1993, s. 122.

<sup>25</sup> D. Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235.

<sup>26</sup> Po czasie zmieniono tytuł spektaklu na *Czas nielegalny*.

<sup>27</sup> J. Ciechowicz, op. cit., s. 116.

Szulza tekstu, tyle że zostaje on pocięty na kawałki, które układane są w nową konfigurację. Istnieje jednak grupa adaptatorów, którzy przeczuwają, że partie dialogowe nie powinny składać się z samych cytatów pochodzących z prozy Schulza, ponieważ mogą wydać się sztuczne czy patetyczne. Adaptatorzy tworzą więc własne teksty, posługując się słownikiem Schulza. To znaczy: piszą Schulza na nowo. Zazwyczaj te próby kończą się klęską i w efekcie powstaje tekst napisany językiem stylizowanym na język Schulza, któremu daleko do oryginału.

W przeciągu lat pojawiały się też inne rozwiązania. Przede wszystkim udowodniono, że adaptacja prozy Schulza niekoniecznie musi odbywać się w ramach teatru opartego na słowie. Recepja teatralna opowiadań Schulza to także spektakle pantomimiczne, ruchowe, taneczne. Pierwsza pantomima na podstawie prozy Schulza to adaptacja *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Jacka Kubickiego, zrealizowana przez studentów (Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej, 1968). W kolejnych latach powstało więcej podobnych spektakli, które wyrosły z potrzeby eksperymentu, próby pokazania świata złożonego ze słów poprzez pozawerbalne środki wyrazu – grę ciałem i ruchem. Józef Markocki zrealizował *Ulicę Krokodyli* (Wrocławski Teatr Formy, 2004), Leszek Mądzik – *Lustro* (Scena Plastyczna KUL, 2013). Pojawiły się też spektakle taneczne, takie jak: *Ku dobrej ciszy* w reżyserii Ryszarda Kalinowskiego (Lubelski Teatr Tańca, 2002) czy *Sanatorium* w reżyserii Kaliny Adamczak-Kasprzak i Agaty Ambrozińskiej-Rachuty (Polski Teatr Tańca we Wrocławiu, 2004).

Często sięga po Schulza także teatr lalek<sup>28</sup> i są to niemal zawsze przedstawienia wysoko oceniane. Zauważono nawet, że „pośród spektakli uznawanych za najwybitniejsze w polskim teatrze lalkowym bardzo ważne miejsca zajmują te oparte na prozie Schulza”<sup>29</sup>. W ostatnich latach powstały interesujące i ważne dla recepcji teatralnej Schulza spektakle korzystające z możliwości teatru lalkowego, jak wspomинane już *Sklepy cynamonowe* Roberta Drobnucha, ale też *Wiosna* Marcina Bartnikowskiego i Marcina Binkowskiego (Teatr Malabar Hotel, 2019) czy *Historia występnej wy-*

<sup>28</sup> Zob. B. Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Kwidzyn 2012.

<sup>29</sup> A. Morawska-Rubczak, *Utajone pragnienia, obnażony warsztat*, „Nowa Siła Krytyczna”, 7.05.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72305.html> [dostęp 20.01.2020].

obraźni Konrada Dworakowskiego (Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” w Łodzi, 2010). Warto odnotować również *Samotność* François’a Lazary (Teatr Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej, 1988), *Ostatnią ucieczkę* Aleksandra Maksymiaka (Wrocławski Teatr Lalek, 2004) czy *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Franka Soehnle’go (Białostocki Teatr Lalek, 2008). W recenzji tego ostatniego przedstawienia Paweł Brylski pisał:

Lalka jest świetnym narzędziem inscenizacji *Sklepów cynamonowych* poprzez swój połowiczny status, poprzez swoiste stanie-w-pół-drogi między przedmiotem a człowiekiem. Lalka istnieje na zetknięciu człowieka z materią – i wszelkie fantastyczne pomysły, jakie wynikają z tego zetknięcia, da się odczytać w akapitach prozy Schulza. Zacieranie granicy między człowiekiem a materią, panmaterialność świata, umowność rzeczywistości czy, że tak się wyrażę, gramateria świata, czyli taka natura świata, w której materia podejmuje permanentną grę – to *genius* literatury drohobyckiego pisarza, który teatr lalkowy może wydobyć<sup>30</sup>.

Teatr lalkowy świetnie radzi sobie z adaptacją prozy Schulza. A jednak nie wydaje mi się, by tylko taki teatr, oparty na formie i plastyce, mógł z powodzeniem adaptować opowiadania Schulza. Nie ma tutaj reguły. Okazuje się, że w przypadku inscenizacji prozy Schulza zwykle lepiej sprawdzają się takie realizacje, które nie skupiają się na budowaniu wielkich scenografii dążących do realizmu, których ideą nie jest odtwarzanie rzeczywistości ukazanej w opowiadaniach. Przykładem może być spektakl *Play-Schulz* Jacka Bunscha (Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach, 2003), w którym scenografia jest minimalistyczna. W recenzji Doroty Mrówki czytamy:

Aby przenieść na scenę niezwykłość Schulzowskiego świata, twórcy przedstawienia musieli poszukać odpowiednich środków. Skupili się więc głównie na atmosferze opowiadań, nie zaś na dokładnym odwzorowywaniu miejsc. Postawili na umowność. Scenę przecinają pasy białych firan. Można je przesunąć, dowolnie dzieląc lub powiększając przestrzeń. Służą także jako ekrany, na których pojawiają się obrazy. To niezwykle proste rozwiązanie

---

<sup>30</sup> P. Brylski, *Zlepy słowno-lalkowe*, „Teatr” 2008, nr 4, s. 44-45.

pozwoili na płynne przenikanie się scen, miejsc i zdarzeń. Bez skomplikowanych zmian dekoracji przenosimy się wraz z bohaterami w czasie i przestrzeni<sup>31</sup>.

Adaptacje, którym udało się ożywić świat Schulza na deskach teatru, nie starały się jak najwierniej pokazać treści dzieła. Ich twórcom zależało raczej na tym, by zwrócić uwagę na fragment świata Schulza, przez który przemawia jakaś prawda (jedna z wielu) zawarta w dziele.

Taką zasadą kierowali się twórcy przedstawienia *Wiosna* (Studencki Teatr Gliwice, Kino-Teatr „X”, 1967), pierwszej adaptacji teatralnej prozy Schulza w Polsce. Jeden z inscenizatorów, Jerzy Malitowski, wspominał, co było dla nich istotne podczas pracy nad spektaklem:

Ideą naczelną było pokazanie tego świata, który jawił się w wyobraźni Schulza. [...] To były imponderabilia, to była impresja sceniczno-plastyczna. [...] Chcieliśmy te obrazy powołać do życia, wyrazić klimat *Wiosny*<sup>32</sup>.

Ten klimat, istotę dzieła można przedstawić w teatrze nie przez dążenie do jakichś ostatecznych rozwiązań, ale właśnie poprzez ukazanie fragmentu. Niektórym adaptacjom, których twórcy wyzbyli się myślenia o dziele w kategoriach skończonej całości, zarzucano, że są niespójne i niezrozumiałe. Takie zarzuty stawiano m.in. przedstawieniu *Karakonia. Pieśni z Brunona Schulza* w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego (Gdański Teatr Miniatura, 2013) czy *Genialnej epoce* w reżyserii Rudolfa Zioły (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2012) albo *Sanatorium pod klepsydrą* w reżyserii Jana Peszka (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1995). Ten ostatni spektakl – mocno krytykowany także ze względu na fakt, że Peszek grał w nim wraz ze swoją córką i synem – jedna z recenzentek opisała następująco:

Z poszarpanych w scenariuszu tekstów szesnastu opowiadań Schulza nie wynika nic i od początku do końca przedstawienia nie wiadomo, o co chodzi<sup>33</sup>.

Natomiast twórcy przedstawienia jasno określali swoje założenia:

<sup>31</sup> D. Mrówka, *Zagraj z Schulzem*, „Gazeta Wyborcza. Katowice” 2003, nr 66.

<sup>32</sup> J. Malitowski w rozmowie z Balbiną Tarnowską, 2.12.2018.

<sup>33</sup> E. Konieczna, *Schulz Peszkiem na scenie zawijany...*, „Życie Warszawy”, 9.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145976.html> [dostęp 9.04.2017].

Spektakl nie ma być opowieścią teatralną o tradycyjnym toku akcji, lecz subiektywnym ciągiem skojarzeń, powiązanych dzięki psychologicznym relacjom pomiędzy bohaterami i miejscem – Sanatorium, w którym cofnięto czas<sup>34</sup>.

Adaptatorzy opowiadań Schulza często planują odtworzyć ukazany w nich obraz świata. Czy takie działanie nie jest sprzeczne z pojmowaniem sztuki adaptacji? Czy tworzy się dziś jeszcze przedstawienia jedynie naśladujące dzieło literackie, będące jego „dosłownym” przekładem? Ciechowicz pisał, że jeżeli adaptacja miałaby służyć jedynie upowszechnieniu dzieła literackiego albo jego imitacji, to nie miałyby sensu. Podkreślał rolę „adaptacji artystycznej”, która „musi wykraczać poza reprodukcję w stronę interpretacji”<sup>35</sup>. Dyskusja na temat adaptacji może ciągnąć się w nieskończoność. Nasze podejście zależy od pojmowania kwestii interpretacji. Przypomina się słynny spór o interpretację dzieła literackiego, w którym głos zabierali Umberto Eco, Richard Rorty i inni<sup>36</sup> i który z równym powodzeniem można przenieść w sferę badań nad teatrem. Czy współczesny teatr (i sztuka w ogóle) zna takie pojęcie jak „nadinterpretacja”? A jeśli tak, to gdzie przebiega granica?

Należałoby zastanowić się, czy adaptacje zmierzające do ukazania pełnego obrazu świata Schulza są konieczne i czy mogą zaproponować coś więcej ponad to, co daje lektura tekstu. Być może adaptacja teatralna prozy Schulza powinna wykraczać poza sam tekst, poza intencję autora. Najlepiej oceniane spektakle powstałe na podstawie tej prozy to te, które wykroczyły poza horyzont dzieła, których twórcy stworzyli własny klucz interpretacyjny, poszli w kierunku może nie tyle przekładu, ile inspiracji. „Gdyby teatr polski nie miał nic innego do powiedzenia na temat Schulza poza *Umarłą klasą* Kantora – i tak zagadnienie byłoby pierwszorzędne”<sup>37</sup> – słusznie zauważył Jan Ciechowicz. Ale *Umarła klasa* nie była adaptacją prozy Schulza, choć – jak pisał Konstanty Puzyna – niemal wszystko było

---

<sup>34</sup> Kr. Aury, *atmosfery, Schulz*, „Dziennik Polski”, 4.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145983.html> [dostęp 20.01.2020].

<sup>35</sup> J. Ciechowicz, op. cit., s. 113.

<sup>36</sup> Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Kraków 1996.

<sup>37</sup> J. Ciechowicz, op. cit., s. 116.

w niej „z Schulza”<sup>38</sup>. Tadeusz Kantor otwarcie mówił o swoich inspiracjach (w programie przedstawienia z 1975 roku Schulz pojawia się jako „uczestnik seansu”), podkreślając przy tym jednak zawsze autonomiczny, autorski charakter swoich spektakli.

Zarysowują się dwie drogi, którymi mógłby podążyc ktoś, kto chciałby dziś wystawić Schulza w teatrze. Pierwsza z nich, bardziej tradycyjna, polegałaby na pokazaniu na scenie jakiejś części świata Schulza, bez ambicji stworzenia dzieła będącego odzwierciedleniem scenicznym pierwowzoru, ale z zachowaniem pewnej istoty tekstu, zawartej w nim idei, którą możemy nazwać (za Eco) „intencją dzieła” albo (za Miłoszewską) „duchem oryginału”. Chodzi o przedstawienie jakiejś prawdy o świecie Schulza. Druga droga polegałaby na wyrażeniu prawdy o świecie w ogóle. Oznaczałaby wyjście poza dzieło Schulza i skierowanie się we własną stronę. Proza Schulza stałaby się wówczas jedynie punktem wyjścia, inspiracją. Jerzy Jarzębski uważa, że taka właśnie byłaby idealna adaptacja opowiadań Schulza:

Teatr Schulza musi być [...] w całym tego słowa znaczeniu „teatrem ontologicznym”, stawiającym pytanie nie o to, jak wygląda świat, w którym żył Schulz i jego bohaterowie, ale na czym polega najgłębsza istota świata i życia w ogóle<sup>39</sup>.

Jeszcze dosadniej pisał o tym niedawno Wojciech Owczarski, który szansę dla twórców teatralnych widziałby nie tyle w „przekładzie języka Schulza na język teatru”, ile w kreatywnej „grze z Schulzem”: „Zamiast »ilustrować« fantazmaty pisarza, należałoby o nim fantazjować. Zamiast »ucieleśniać« jego sny – śnić na scenie z nim albo przeciw niemu”<sup>40</sup>. Pragmatyczna propozycja Owczarskiego, choć ryzykowna, potrafi wydać się przekonująca:

Schulz z pewnością zyskałby na tym, gdyby twórcy, zamiast naiwnie „przenosić” go na scenę, zaczęli wchodzić z nim w dialog, umieszczać w kontekście własnych spraw, „używać” jako materiału do konstrukcji zupełnie

<sup>38</sup> K. Puzyna, *My, umarli*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 107.

<sup>39</sup> J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny...*, s. 148.

<sup>40</sup> W. Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 50.



nieoczekiwanych i zgoła „nieschulzowskich”, zderzać z innymi głosami, „przepisywać”, a choćby nawet dezawuować, poniżać czy ośmieszać<sup>41</sup>.

Trudno powiedzieć, czy w przypadku tej drugiej propozycji możemy wciąż jeszcze mówić o adaptacji. A może tak wygląda jeden z jej współczesnych wariantów?

## Bibliografia

- Anna Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst: historia burzliwego związku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.
- Elżbieta Baniewicz, *Labirynt i księga*, „Teatr” 1988, nr 1.
- Beata Nessel-Lukasik, *Oblicza samotności. Bruno Schulz, Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Scena Lalkowa im. Jana Wilkowskiego w Kwidzynie, Kwidzyn 2012.
- Jerzy Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa” 1976, nr 201.
- Paweł Brylski, *Zlepy słowno-lalkowe*, „Teatr” 2008, nr 4.
- Jan Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. H. Kasjaniuk, J. Ciechowicz, Władze Miasta Gdyni, Gdynia 1993.
- Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Bieroń, red. S. Collini, Znak, Kraków 1996.
- Balbina Hoppe, *Schulz niesencyniczny?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13.
- Jerzy Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Jerzy Jarzębski, *Uniwersalność i poetyka fragmentu*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016.
- Dorota Krzywicka, *Republika marzeń*, „Echo Krakowa” 1987, nr 235.
- Ryszard Major, *Scenariusz spektaklu „Sklepy cynamonowe”* [tekst niepublikowany], Archiwum Pracowni Schulzowskiej, Uniwersytet Gdański.
- Marta Miłoszewska, *Adaptacje: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- Dorota Mrówka, *Zagraj z Schulzem*, „Gazeta Wyborcza. Katowice” 2003, nr 66.
- Zbigniew Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, [w:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. J. Trzynadłowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Zbigniew Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo UW, Wrocław 1976.
- Wojciech Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

<sup>41</sup> Ibidem.

Konstanty Puzyna, *My, umarli*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, PIW, Warszawa 1982.

Aleksandra Rembowska, *Nuda łowienia motyli*, „Teatr” 1995, nr 12.

Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, *Nawiedzenie*, [w:] idem, *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019.

Blanka Stanuszkiewicz, *Schulz nie dla każdego*, „Tygodnik Płocki” 2005, nr 9.

Eliza Szymańska, *Adaptacje sceniczne „Procesu” Franza Kafki w Polsce*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2008.

### **Źródła internetowe**

Elżbieta Konieczna, *Schulz Peszkiem na scenie zawijany...*, „Życie Warszawy”, 9.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145976.html> [dostęp 9.04.2017].

Leszek Karczewski, *Pastyłka nie do połknięcia*, „Gazeta Wyborcza. Łódź” 2004, nr 12, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,1865456.html> [dostęp 20.01.2020].

Anna Kołodziejaska, *Pater familias et filius w optyce Schulzowskiej*, „Teatralia” 2012, nr 16, [dostęp 20.01.2020].

Kr, *Aury, atmosfery, Schulz*, „Dziennik Polski”, 4.01.1995, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/145983.html> [dostęp 20.01.2020].

Alicja Morawska-Rubczak, *Utajone pragnienia, obnażony warsztat*, „Nowa Siła Krytyczna”, 7.05.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72305.html> [dostęp 20.01.2020].

Milena Orłowska, *Cynamonu w sklepie brak*, „Gazeta Wyborcza. Płock” 2005, nr 50, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/9549.html> [dostęp 20.01.2020].

Henryka Wach-Malicka, *Słuchając prozy Schulza*, „Dziennik Zachodni”, 16.05.2016, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/222813/sluchajac-prozy-schulza> [dostęp 20.01.2020].

### **Nagrania audio**

Rozmowa Jerzego Malitowskiego z Balbiną Tarnowską, 2.12.2018.

## **On Bruno Schulz's Prose in the Theater**

Due to the many unsuccessful theatrical adaptations of Bruno Schulz's short stories, it is customary to say that his prose is 'non-stage'. The reason for the failures of these adaptations lies not in the literary original, but in the specific methods of staging. Directors and adapters often repeat similar mistakes. Not all theatrical realizations based on work of Schulz are bad, there are also highly rated ones. There are two ways the adapter could take to show this prose in the theatre: capture the 'spirit of the original' or use the text as an inspiration.

**Keywords:** Schulz's prose in theater, modifications, artistic adaptation, 'the spirit of the original', 'ontological theater'

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 26.02.2021 r.

# OD POWIEŚCI FILOZOFICZNEJ DO TEATRU (POST)EPICKIEGO? KOSMOS WITOLDA GOMBROWICZA W INSCENIZACJI JERZEGO JAROCKIEGO<sup>1</sup>

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University  
in Warsaw  
katarzyna.golos.uksw@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0908-7352

## GOMBROWICZ W TEATRZE

Twórczość Witolda Gombrowicza nie miała łatwych początków na polskich scenach teatralnych, zarówno z uwagi na ingerencje cenzury, jak i z powodu przeszkód stawianych potencjalnym inscenizatorom przez samego pisarza. W 1956 roku Tadeusz Byrski rozpoczął pracę nad inscenizacją *Ślubu*, jednak Gombrowicz nie wyraził zgody na premierę dramatu w prowincjonalnym kieleckim teatrze. Pisał wówczas do reżysera: „bomba nie jest po to, by wybuchła na peryferiach”<sup>2</sup>. Autor *Ferdydurke* nie zaaprobował również pomysłu realizacji *Iwony, księżniczki Burgunda* w teatrze Cricot 2. Pisarz żywił obawy wobec eksperymentalnego charakteru teatru Tadeusza Kantora, skupiającego się dotychczas przede wszystkim na wystawianiu dramatów Witkacego. Ostatecznie pierwszą polską inscenizacją tego dzieła była *Iwona, księżniczka Burgunda* z 1957 roku, w reżyserii Haliny Mikołajskiej (Teatr

---

<sup>1</sup> W artykule powołuję się na analizę nagrania będącego rejestracją bezpośredniej transmisji przedstawienia teatralnego wystawionego przez aktorów Teatru Narodowego w Warszawie. (Realizacja telewizyjna: Józef Kowalewski, montaż: Beata Barciś. Szczegółowe informacje: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=524839> [dostęp 21.05.2021]).

<sup>2</sup> *List Witolda Gombrowicza do Tadeusza Byrskiego*, „Słowo Ludu” 1957, nr 35, s. 3.

Dramatyczny w Warszawie). Z kolei nieoficjalna premiera *Ślubu* odbyła się 6 kwietnia 1960 roku – jakby na złość autorowi – w studenckim teatrze funkcjonującym przy Politechnice Gliwickiej. Spektakl wyreżyserowany przez Jerzego Jarockiego mimo zainteresowania publiczności został szybko zdjęty z afisza na skutek ingerencji cenzury.

Nieco bardziej oficjalną krajową premierą drugiego dramatu Gombrowicza (zrealizowaną, rzecz jasna, nie bez przeszkód) była inscenizacja w warszawskim Teatrze Dramatycznym (1974)<sup>3</sup>. Jarocki wystawił *Ślub* w sumie ośmiokrotnie. Na scenach krajowych m.in. w krakowskim Teatrze Starym (1992), a za granicą w Schauspielhaus Zürich (1972) i w Nowym Sadzie w Srpoko narodno pozorište – Dramski Centar (1981), za każdym razem konfrontując dramat ze zmieniającą się rzeczywistością historyczną. Reżyser udowodniał sceniczność utworów autora *Ferdydurke*, nie tylko przygotowując kolejne realizacje *Ślubu*, ale również poprzez wystawianie jego prozy.

Przedstawieniem poświęconym dorobkowi pisarza, ale i samemu Witoldowi Gombrowiczowi jako bohaterowi własnej twórczości, było *Błądzenie*. Spektakl z 2004 roku to opowieść spleciona z fragmentów różnych dzieł, zarówno prozatorskich, jak i dramatycznych (a mianowicie z: *Dziwictwa*, *Ferdydurke*, *Iwony, księżniczki Burgunda*, *Testamentu*, *Dzienników*, *Operetki*, *Historii*, *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans* oraz książki autorstwa żony pisarza *Gombrowicz w Europie 1963-1969*). Ostatnim gombrowiczowskim spektaklem Jerzego Jarockiego był *Kosmos*. W powieści tej – jak mówił sam reżyser – Gombrowicz „doprowadza do absurdu natrętną ludzką tęsknotę do uporządkowania i usensownienia świata”<sup>4</sup>. Premiera spektaklu miała miejsce 16 października 2005 roku w stołecznym Teatrze Narodowym.

Jerzy Jarzębski pisząc o teatralności dzieł Gombrowicza, zwrócił uwagę na potencjał sceniczny „człowieka gombrowiczowskiego”, na wskroś teatralnego, świadomego nieautentyczności swojego istnienia, odgrywania ról i występowania przed audytorium<sup>5</sup>. Świat tej prozy, jak zaznacza badacz: „przepełnia żywioł gry, zgrywy, udawania. Sceny projektowane w opowia-

<sup>3</sup> B. Guzalska, *Jerzy Jarocki. Artysta teatru*, Kraków 1999, s. 179.

<sup>4</sup> S. Frołow, J. Jarocki, *Polska szkoła interpretacji Rosji*, „Nowaja Polska” 2006, nr 7-8, s. 23.

<sup>5</sup> J. Jarzębski, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków 2007, s. 88.

daniach i powieściach mają charakter spektaklu, rozgrywają się na oczach widzów i wobec nich<sup>6</sup>. Bohater Gombrowicza nie „jest”, ale „zachowuje się jak”<sup>7</sup>. Powszechnie wiadomo, że liczne sceny z utworów prozatorskich pisarza są naznaczone swoistą teatralnością – koniecznością występowania przed innymi i oglądania innych. Dotyczy to zarówno dramatów, jak i powieści. Jednak owa teatralność, udawanie, reżyserowanie i kreowanie rzeczywistości nie są tożsame z „podatnością na teatralizację”, tym bardziej, że często znajdują wyraz w pierwszoosobowej narracji, a nie w dialogach. Przeszkodami czy trudnościami pojawiającymi się w procesie adaptowania są więc odnarratorskie komentarze i autokomentarze tłumaczące świat przedstawiony oraz relacjonujące przebieg zdarzeń. Zawierają one informacje, które z zasady trudno przedstawić<sup>8</sup>.

Jerzy Jarocki w *Kosmosie* uwypukla teatralność „człowieka gombrowiczowskiego”, jednocześnie udowadniając swego rodzaju „plastyczność” narracji autora *Ferdydurke*, jej dialogiczny i dramatyczny potencjał. W niniejszym artykule przedstawię zarys metody dramatyżacji powieści Gombrowicza<sup>9</sup> stosowanej przez Jerzego Jarockiego oraz zaprezentuję niektóre tropy interpretacyjne sugerowane przez twórcę spektaklu. Przeanalizuję również sposób, w jaki inscenizatorzy (reżyser wraz ze scenografem) poprzez kreowanie przestrzeni scenicznej odsyłają widza do owych odczytań oraz jak tworzą sensy za pomocą rozwiązań scenograficznych.

## USCENICZENIE KOSMOSU

Teatr Jerzego Jarockiego niełatwo zdefiniować, bez wahania zamknąć w jakiejś estetyce. W zakresie adaptacji dla inscenizatora kluczowe jest – jak podkreślają badacze – twórcze podejście do materii tekstowej<sup>10</sup>, które w ostatecznym rozrachunku nie wykracza daleko poza dzieło literackie i koncepcję świata przedstawionego wykreowaną przez jego autora. Dla reżysera istotną kwestią była rola teatru jako interpretatora tekstu. Chodziło mu o ujawnianie sensów dzieła, których odkrycie może dokonać się jedynie

<sup>6</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>9</sup> Mianem dramatyżacji będę określać przeróbkę powieści na tekst dramatyczny.

<sup>10</sup> Zob. B. Guczalska, op. cit., s. 46.

przez zetknięcie utworu literackiego z medium, jakim jest teatr<sup>11</sup>. Adaptując, reżyser dynamizuje tekst, uscenicznia go, ale nie narzuca własnej poetyki, respektuje cudzą formę, dopasowując styl inscenizowania i grę aktorów do wystawianego dzieła<sup>12</sup>.

Jarocki przeobraża prozę w formę dramatyczną tak, by zachować elementy epickie dzieła. „Esencjalizuje” powieść – operacje, jakich dokonuje na tekście, w zasadzie ograniczają się do podstawowego zabiegu redukcji oraz kondensacji treści<sup>13</sup>. Strategia adaptacyjna reżysera wpisuje się w jeden z podstawowych typów opisywanych przez Didiera Plassarda i Patrice’a Pavis’a – inscenizację utrwalającą, która skupia się na immanentnej lekturze dzieła<sup>14</sup>, dążąc do wierności pierwowzorowi<sup>15</sup>. Adaptator pozbywa się jednak wielu elementów powieści. W pierwszej części spektaklu, skupionej przede wszystkim wokół „śledztwa” przeprowadzonego przez Witolda i Fuksa, Jarocki decyduje się na usunięcie wielu monologów wewnętrznych Witolda, eliminuje niektóre fragmenty będące relacjami z leniwie toczącego się życia pensjonatu. Rezygnuje z powtarzających się opowieści Fuksa dotyczących problemów w pracy oraz z niektórych fragmentów dotyczących wspomnień Kulki i Leona. Zabiegi te, choć w dużej mierze korzystne (usunięcie elementów rozciągających bieg akcji dynamizuje inscenizację),

<sup>11</sup> Zob. J. Jarocki, *Ślub z Gombrowiczem*, „Teatr” 2004, nr 11-12, s. 4-9.

<sup>12</sup> A. Wirth, *Teatr Jerzego Jarockiego*, cz. II, przeł. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2, s. 114.

<sup>13</sup> O tych i innych metodach przetworzeń pisali m.in.: Marek Hendrykowski w kontekście adaptacji filmowej (M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2011), Marta Miłoszewska na płaszczyźnie teatru (M. Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Warszawa 2017, s. 41-67); z kolei Ewa Szczęsna szeroko omówiła strategię przetworzeń różnorodnych testów kultury (E. Szczęsna, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki*, [w:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 13-30).

<sup>14</sup> P. Pavis, *Współczesna inscenizacja*, tłum. P. Olkusz, Warszawa 2011, s. 394.

<sup>15</sup> P. Pavis definiuje wierność jako iluzję, którą należy wyczytać, zinterpretować i wygrać w sztuce zgodnie z intencjami twórcy, a postawa ta wymaga antycypacji konkretnego, prawidłowego odczytania dzieła, zgodnego z założeniami autora. Kwestię wierności w dyskusjach teatrologicznych omawiano wielokrotnie. Jednak mimo obalenia „doktrynalnego postulatów wiernej lektury”, problem ciągle powraca w związku z ponawianym pytaniem o granice swobody interpretacji teatralnej. Zob. *ibidem*, s. 393.



nie pozwalają na ekspozycję w spektaklu jednego z tematów *Kosmosu*, jakim jest nuda<sup>16</sup>. Pozwalają natomiast na wyeksponowanie problemów najistotniejszych z punktu widzenia scenicznego interpretatora. Drugą część spektaklu stanowi wycieczka w góry, której przewodniczy Wojtys. Jerzy Jarocki, adaptując tę część powieści, rozpoczyna od sceny górskiego pikniku. Rezygnuje z obszernego fragmentu będącego opisem przejażdżki bryczką, wykluczając zarazem szereg refleksji odnarratorskich. Nie oznacza to, że adaptator zupełnie zrezygnował z wątków pojawiających się w tym fragmencie – część dialogów, która w powieści miała miejsce podczas podróży, w spektaklu pojawia się już podczas posiłku w schronisku (tam też dopiero grupa pod przewodnictwem Leona spotyka siedzącego na głazie, zagubionego księdza). Jarocki znacznie ogranicza wątki związane z Lulusiami i Tolusiami, redukując tym samym materiał literacki związany z pewnego rodzaju trywializacją, „upupianiem” erotyki. Zdecydowany nacisk w tej części spektaklu zostaje położony na postać Leona, pełniącego rolę zarówno przewodnika górskiego, jak i „kapłana” chcącego wtajemniczyć podróżników w „tajemnicę szczytowania”. W tym przypadku adaptator niemal w całości przeniósł na scenę fragmenty powieści związane z kumulującym się napięciem pomiędzy bohaterami: konfrontacje Leona i Witolda (odkrycie przez Wojtysa prawdziwych intencji podróży), spotkanie Witolda z Leną, wieczerzę poprzedzającą „świętowanie rocznicy” oraz sam akt „bergowania”, którego dokonuje Leon. Szczególnie zaakcentowany zostaje więc dziwny, początkowo skupiony na celebrowaniu małych przyjemności, ale w efekcie demoniczny erotyzm Leona.

Chęć adaptatora do pozostania blisko intencji autorskich objawia się również w sposobie konstruowania dialogów. Jarocki, jeśli nie używał dosłownych cytatów z dzieł inscenizowanych, parafrazował je (szczególnie w przypadku partii monologowych), zachowując swoisty styl pierwowzoru. Na scenie pojawia się Witold-narrator, który częściowo relacjonuje wydarzenia i to jego perspektywę przyjmuje widz. Nie oznacza to jednak, że powieściowe wypadki są w scenicznej narracji rekonstruowane (co byłoby zresztą „wbrew utworowi”), a Jarocki stworzył z adaptacji „teatr powieści”,

<sup>16</sup> O „doświadczeniu fatalizmu nudy niekonieczności” w kontekście *Kosmosu* Gombrowicza zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Kraków 2002, s. 158 i nast.

w którym narrator stanowiłby absolutne centrum spektaklu. Wszak – jak zwraca uwagę Leonard Neuger w rozważaniach dotyczących powieści – Witold to niejednoznaczny „narrator nic niewiedzący”. Z jednej strony podmiot jest tylko biernym aktorem, wykonawcą, rodzajem medium (nie tyle myśli, ile „jest myślany”, nie tyle działa, ile jest „działany”), z drugiej – dąży do odczytania znaków, które mu się jawią<sup>17</sup>.

W myśl takiego odczytania Witold, grany w spektaklu przez Oskara Hamerskiego, to narrator niby-wiedzący, niby-działający i niby-opowiadający. Wydaje się jakby zagubiony w rzeczywistości spektaklu, nie „chodzi”, ale nagle „znajduje się”, nie działa, ale wykonuje czynności bezwiednie. Przykładem może być sposób pokazania powieszenia Dawidka (kota Leny) przez bohatera-narratora. Witold zauważa (pojawiającego się w uchylonym module scenografii) kota, po czym scena zostaje gwałtownie wyciemniona. Słyszymy głośne miauknięcie, światło ponownie się zapala, a naszym oczom ukazuje się powieszona zwierzę. Witold podsumuje zaistniałą sytuację jedynie słowami „Do kompletu!”. Odbiorca odnosi wrażenie, iż kot powiesił się niemalże sam.

Co ciekawe, rola Witolda jako narratora nie jest równie rozbudowana w obu częściach spektaklu. Nie do końca wiadomo, na ile bohaterowie opowieści Witolda są świadomi jego obecności. Mieszają się dotychczas bez trudu oddzielane przez widza światy i czasy, a na scenie panuje niemal kompletna ciemność (mamy do czynienia jedynie z bladoniebieskim światłem przywodzącym na myśl poświętę księżycową). Witold przestaje być osobą dramatu (bohaterem), pozostaje już niemal tylko scenicznym narratorem, pragnącym zamknąć swoją historię, połączyć szaleństwo apofenii z późniejszymi zdarzeniami: „pielgrzymką” Leona i śmiercią Ludwika. Elementem spajającym różne wątki stają się w końcu usta: Katasi, Leny, Witolda (który przyjmuje od Wojtysa „komunię” z karmelka), martwego męża Leny i księdza.

*Kosmos* jest powieścią, w której mamy wiele „mówienia o opowiadaniu”<sup>18</sup>, niekiedy elementy dialogiczne zlewają się z monologami narratora (m.in.

---

<sup>17</sup> L. Neuger, „*Kosmos*” Witolda Gombrowicza. *Genologiczne podstawy hipotez sensowności*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 57-70.

<sup>18</sup> J. Jakubowska-Cichoń, *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Kraków 2010, s. 23-26.

relacjonowanie rozmów z Drozdowskim, konwersacje z Wojtysami podczas posiłków) lub bohaterów. W procesie dramatyzacji Jarocki wyodrębnia tego typu wypowiedzi bohaterów i dialogizuje je:

[Witold o Leonie – przyp. K. G-D.] Nie zawsze „dziwołażył się ze słowostworem”, czasem zaczynał po wariacku, a kończył normalnie lub na odwrót – błyszcząca okrągłość jego łysej bani z doczepioną u dołu twarzą, z doczepionymi pince-nez, unosiła się nad stołem jak balon – często wpadał w dobry humor i sypał anegdotami, matusieńku, pomaleńku, znasz ten bocykl o trycyklu, co jak icykl wsiadł na bocykl, to był trycykl, hejże ha! Kulka zaś poprawiała mu coś w okolicy ucha albo na kołnierzu<sup>19</sup>.

W owo „dziwołażenie” Leona Jarocki wplata monolog Kulki dotyczący zeszpecenia ust Katasi:

KULKA: Lena, popraw ojcu kołnierzyk... (*Lena nie wstając z krzesła, coś tam poprawia ojcu.*)

Ile razy jej mówię: Kata, nie leń się, nie bój się. Idź do chirurga, zoperuj! Jak ty wyglądasz? Idź! Ureguluj sobie ten wygląd. Ale gdzie tam 5 lat od wypadku...

LEON: Kulaszka. Co ty tam ciumcialisz? (*Wstaje od stołu i idzie do szachownicy.*)

KULKA: (*do Witolda*) Mówiłam, wie pan, że koszta pokryję...

LEON: Matusieńku, pomaleńku... znasz ten bocykl o trycyklu, co jak icykl wsiadł na bocykl, to był trycykl, hejże ha<sup>20</sup>.

Jarocki podchodzi do monologów Witolda na dwa sposoby. Te, które stanowią jego indywidualne refleksje, pozostają najczęściej scenicznymi monologami w skróconej lub sparafrazowanej formie. Inaczej postępuje z elementami prezentacji scenicznej narratora oraz refleksjami dotyczącymi śledztwa, które zostają częściowo zamienione na dialogi z Fuksem (alter ego Witolda). Zabieg ten nie tylko wysuwa na plan pierwszy postać Fuksa, ale również wskazuje na świadome kreowanie Fuksa na sobowtóra narratora:

<sup>19</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 21.

<sup>20</sup> J. Jarocki, *Kosmos*, Teatr Narodowy, 2005, s. 70. [Tekst dramatyzacji].

- Nie dałbym trzech groszy, czy ktoś się z nas nie nabija.  
– Kto?  
– Ktoś z nich... Z tych, co byli obecni, jak opowiadałem o wróblu i jakieś rozpoznali strzałkę na suficie w stołowym. [...] To jednak nie trzymało się kupy. Komuż by się chciało uprawiać tak skomplikowane żarty? Po co? Któż mógł wiedzieć, że odkryjemy strzałkę i zainteresujemy się nią aż tak bardzo? Nie, to był czysty przypadek – ta pewna, niewielka zresztą, zbieżność między patykiem na nitce a wróblem na drucie. Zgoda, patyk na nitce, tego nie widuje się co dzień... ale przecie ten patyk mógł wisieć z tysiąca przyczyn, niemających nic wspólnego z wróblem, wyolbrzymiliśmy jego znaczenie, ponieważ ukazał się nam u samego kresu naszych poszukiwań jako ich rezultat – naprawdę nie był żadnym rezultatem, był tylko patykiem na nitce... Przypadek zatem? Owszem... ale jakaś skłonność do składowości, coś jak gdyby mgliście zahaczającego, dawała się wyczuwać w szeregu tych zdarzeń – powieszony wróbel – powieszona kurczę – strzałka w stołowym – strzałka w naszym pokoju – patyk wiszący na nitce – przebijało się w nich jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. Jakie słowo? Tak, wydawało się jednak, że wszystko chciałoby sprawować się w myśl jakiejś myśli... Jakiej? Jaka myśl? Czyja myśl? Jeśli była to myśl, to ktoś musiał być za nią – ale kto? Komuż by się chciało? A gdyby... a jeśli Fuks mi wypłatał psikusa, bo ja wiem, z nudów... ale nie, gdzieżby tam Fuks... tyle wysiłku wkładać w głupi figiel... nie, to też nie trzymało się kupy. Przypadek zatem? Byłbym się zgodził może w końcu, że czysty przypadek, gdyby nie inna anormalność, która poniekąd miała skłonność do zahaczenia o tę anormalność... gdyby ta dziwność z patykiem nie była poparta inną dziwnością, o której wolałem nie mówić Fuksowi.  
– Kasia.  
[...]  
– Co? – zapytałem.  
– Jak się ma taki dzióbek zmanierowany... – zamyslił się i dodał chytrze. – Swój do swego po swoje!...<sup>21</sup>.

Co Jarocki dramatyzuje w następujący sposób:

WITOLD: Zgoda patyk na nitce – tego nie widuje się co dzień... ale...

---

<sup>21</sup> W. Gombrowicz, op. cit., s. 30.

FUKS: Ktoś, nie dałbym trzech groszy, czy ktoś się z nas nie nabija...

WITOLD: Kto? Komu by się chciało?

FUKS: Pomyśl!

WITOLD: To się nie trzyma kupy. Ten patyk może wisieć z tysiąca przyczyn. Jest tylko patykiem na nitce i patyk wiszący na nitce...

FUKS: Powieszony patyk, powieszony wróbel, powieszone kurczaki, strzałki. Strzałka w stołowym, strzałka u nas w pokoju...

WITOLD: Niby przebija się jakieś parcie ku sensowi... ale...

FUKS: Jak w szaradach, (*Rysuje palcem na podłodze jakieś litery.*) gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo...

WITOLD: Jakie słowo?

FUKS: W myśl jakiejś myśli...

WITOLD: Jakiej myśli? Czyjej myśli?

FUKS: Jeśli jest to myśl, to ktoś musiał być za nią.

WITOLD: Kto? Komu by się chciało?

FUKS: Bo ja wiem... bo ja wiem... Co jak się ma taki dziubek zmanierowany? Mnie od razu to jej... to, co ona ma z ustami, wydało się... ale... i tak, i siak... w tę i we w tę... Jak uważasz?

WITOLD: Katarasia<sup>22</sup>.

Z kolei niewielka liczba osobowych form czasowników, jaka cechuje niektóre fragmenty powieści, pozwala zrytmizować pewne sceny, a nawet przekształcić fragmenty „dziwolażeń” Leona (i nie tylko) w pieśni chóru mające w rzeczywistości formę przyśpiewek skandowanych podczas ludycznej zabawy w górach:

*(Zza kulis słycać rytmiczny tupot i skandowanie. Ogólna zabawa. Po chwili z lewej strony pojawia się rozbawiony korowód młodzieży: Luluś, Lulusia, Fuks, Lena, Toluś, Jadczecka i Ksiądz. Towarzystwo śpiewając, mija siedzącego przy stole Witolda i Kulkę, po czym znika w przeciwnej kulisie.)*

CHÓR:

*(śpiew)*

Wynurzy się knurem z nory,

Snując gędźby nad gędźbami

Toluś, Toluś

Razem z nami

Plecak jej się w pupkę wrzyna

<sup>22</sup> J. Jarocki, op. cit., s. 74.

Dusza kic na całe życie  
 A on teraz miesiączkuje  
 Siebie wacha nic nie czuje<sup>23</sup>.

Ponadto adaptator zamienia na dialogi również te elementy narracji, które wypełnione są rytmem charakterystycznych dla twórczości Gombrowicza powtórzeń<sup>24</sup>. Jarocki dialogizuje i zarazem rytmizuje opowieść Witolda, czym potęguje wrażenie zapętlenia się, daremnego dążenia do odnalezienia sensu przez bohaterów powieści. Zostaje to wyeksponowane już na początku spektaklu, kiedy bohater-narrator wraz z Fuksem wędrują w poszukiwaniu noclegu i w rytm dialogu maszerują po linii okręgu:

WITOLD: Gorąco.  
 FUKS: Gorąco... No to co? Idziemy?  
 FUKS: Idziemy.  
 WITOLD: Raz dwa, raz dwa, raz dwa, raz dwa...  
 FUKS: Widzisz?  
 WITOLD: Co?  
 FUKS: Świerki...  
 WITOLD: Świerki...  
 FUKS: Sosny...  
 WITOLD: Sosny, płoty...  
 FUKS: Domki...  
 WITOLD: Domki, zielsko, trawa, rów, ziemia, grządki, pola...  
 Raz dwa – raz dwa, raz dwa, raz dwa, raz dwa...<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> J. Jarocki, *ibidem*, s. 111.

<sup>24</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 79-90.

<sup>25</sup> J. Jarocki, *op. cit.*, s. 64. Jest to dialogizacja fragmentu pierwszej sceny: „Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać [...]. Idziemy więc, nogawki, obcasy w piachu, droga i gorąc, patrzę w dół, ziemia i piasek, iskrzą się kamyczki, raz, dwa, raz, dwa, nogawki, obcasy, pot, śpik w oczach niewypspanych z pociągu i nic prócz kroczenia tego oddolnego. Staął.” (zob. W. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 5).

Opowiadanie, czy raczej dopowiadanie, akcji scenicznej ma również charakter metatekstowy, co jest naturalną konsekwencją uwzględnienia w adaptacji rozważań dotyczących opowiadania *ex post*. Jednak w sposobie kształtowania dialogów scenicznych Jarocki podejmuje próbę oddania „chaosu rodzącej się chwili”, wykorzystując performatywność medium. Ekwivalentem owego „bełkotu” w dramatykacji Jarockiego wydaje się stosowanie opóźnień reakcji odbiorczej w dialogach (1.) oraz nakładanie się na siebie wypowiedzi postaci (2.):

1. FUKS: Tam. Sterczy coś.  
 WITOLD: Niewyraźne.  
 FUKS: Wisi. Powieszono.  
 WITOLD: Chce mi się spać. Tyle godzin w pociągu.  
 FUKS: Wróbel.  
 WITOLD: Aha.  
 [...]
  - FUKS: Tu także mają pokoje do wynajęcia.
  - WITOLD: Aha... leje się ze mnie, ale skwar...  
 (*Patrzy na domek.*)  
 Mizerne to... oszczędnościowe<sup>26</sup>.
  
2. WITOLD: Co za zbieg okoliczności, te „kombinacje”.  
 FUKS: O co ci chodzi?  
 WITOLD: Te „kombinacje” z żołnierzami Ludwika.

---

<sup>26</sup> J. Jarocki, op. cit., s. 65-66. Fragment powieści wygląda następująco:  
 „Tam między gałązkami coś tkwiło – coś sterczało odrębnego i obcego, choć niewyraźnego... i temu przyglądał się też mój kompan.

– Wróbel.

– Acha.

[...]

– Tu także mają pokoje do wynajęcia. Spojrzałem. Ogródek. Dom w ogródku, za parkanem, bez ozdób, balkonów, nudne i mizerne, oszczędnościowe, z gankiem skąpym, sterczące, z drzewa, zakopiańskie, z dwoma rzędami okien, parter i piętro po pięć, co zaś do ogródka, to kilka karłowatych drzewek, trochę bratków mdlejących na grządkach, parę żwirowanych ścieżek. [...] Ja też byłem gotów zajść, zobaczyć, choć poprzednio minęliśmy kilka takich tabliczek, nie zwracając na nie uwagi – ale łało się ze mnie. Skwar.” (zob. W. Gombrowicz, op. cit., s. 6).



KULKA: Leona całe życie musiałam doglądać, pan nie ma pojęcia, angina, reumatyzm, kamienie w wątrobie... A to, a tamto, wiecznie coś, ja wprost nie wiem, jak by ten człowiek beze mnie...

WITOLD: To prawie nasz – nasze kombinacje...

KULKA: (*Na chwilę pojawia się w drzwiach.*) Kawę mu do łóżka, całe życie...

WITOLD: Cóż łatwiejszego niż kombinacje, gdy wokół rój, szum, rzeka drobiazgów i szczegółów.

KULKA: (*Wraca.*) Zawsze stałych lokatorów miałam na karku... a lokatorzy!... panowie nie mają pojęcia, a to temu jeść, temu pościel, temu lewatywa, tamten z piecykiem, o piecyk... W Drohobyczu mieliśmy ładny parter willi z wygodami i wynajmowali my pokoje z utrzymaniem lub bez. Nieraz i sześciu stołowników „z miasta”, przeważnie starszych z chorobami. A to temu papkę, temu zupkę, a to nic kwaśnego!

WITOLD: A ręce, nasze ręce „zaroily” się dlatego, że osa, z powodu osy, ale któż może zaręczyć, że osa nie była tylko pretekstem dla wezbrania rąk, w związku z jej rączką... podwójny sens...<sup>27</sup>.

W pierwszym z przytoczonych fragmentów to, co „tu i teraz”, przenika się ze wspomnieniami z podróży pociągiem. Mamy więc do czynienia z zaznaczeniem subiektywnego punktu widzenia<sup>28</sup>, przeformułowaniem powieściowego „strumienia świadomości”. Druga z cytowanych scen stanowi parafrazę rozmyślań Witolda<sup>29</sup> na temat powiązania „roju rąk” domowników (wymachujących podczas kolacji na skutek pojawienia się muchy) z anegdotą Ludwika dotyczącą kombinatorycznych obliczeń. Dialog ten przeplata się z monologiem Kulki, który również stanowi kompilację jej wypowiedzi rozproszonych w powieści.

## TROPY INTERPRETACYJNE OBECNE W SPEKTAKLU

Jarocki przy okazji każdej adaptacji gruntownie studiował wszystkie dostępne mu opracowania literaturoznawcze, czego wymagał również od swoich aktorów<sup>30</sup>. Ślady jego lektur są widoczne w spektaklach, co nie oznacza,

<sup>27</sup> J. Jarocki, op. cit., s. 78.

<sup>28</sup> Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 447.

<sup>29</sup> Zob. W. Gombrowicz, op. cit., s. 33.

<sup>30</sup> Przy realizacji *Kosmosu* reżyser do współpracy (nie po raz pierwszy) zaprosił Jerzego Jarzębskiego, obecnego podczas prób do spektaklu. Ponadto, przed pierwszą

że mamy do czynienia z inscenizacjami w pełni interpretacyjnymi<sup>31</sup>. W przypadku *Kosmosu* Jarocki nie przyjmuje jednej wybranej interpretacji, ale zdaje się czerpać po trochu z kilku odczytań<sup>32</sup>.

Istotnym tropem dla tego spektaklu wydaje się koncepcja dualizmu *Kosmosu*. „Zgrabny dualizm” to trop uspójniający świat powieści Gombrowicza i owej dwoistości reżyser używa jako ramy<sup>33</sup>. Jarzębski wychodzi w tej interpretacji powieści od postaci Katasi, której zdeformowane na skutek wypadku usta są jednocześnie skórą i słuzówką, wnętrzem i zewnątrzem, sferą publiczną i prywatną, tym, co dozwolone i zabronione. Podwójność w przedstawieniu sygnalizuje scenografia wykreowana przez Jerzego Juka-Kowarskiego. Po pierwsze, przestrzeń uformowana na kształt graniastosłupa o ścianach przypominających papier milimetry (il. 1) ma swój awers i rewers. Na białym tle rozgrywa się wszystko to, co związane z próbą kreowania rzeczywistości, oraz to, co oficjalne. Zaś po drugiej stronie białej konstrukcji odkrywane jest to, co wstydlive, prywatne, nieoficjalne (il. 3 i 6). Podwójność zostaje zasugerowana również przez sam podział sceny. Wysokość trójkąta stanowiącego scenę wyznacza przestrzenie bohaterów, którzy dokonują konfrontacji, „przeglądają” się w swoich sobowótach (il. 1 i 2). Dualizm powieściowy zostaje wyeksponowany także poprzez kolorystykę i grę światła. W spektaklu kontrastują ze sobą jasność i ciemność. Scenograf, aby zwizualizować oksymoron „wszystko czarne od słońca”, używa kontrastu: ciemności wyłaniające się spoza białej konstrukcji stanowią przeciwagę dla jasnej przestrzeni sceny.

W tym kontekście istotne wydaje się również operowanie światłem w przestrzeni świata przedstawionego spektaklu. Sceny intymne (monologi Witolda, rozmyślania, podchody, rewizja u Katasi, podglądanie Wojtysów), nocne (kulminacyjna scena „bergowania”) lub potencjalnie budzące grozę (scena uśmiercania kota, odnalezienie powieszzonego Ludwika, eksces z palcem Witolda w ustach księdza) skąpane są w ciemności niemal całkowicie.

---

z nich, został zorganizowany wykład gombrowiczołoga dla twórców spektaklu (zob. E. Konieczna, *Jerzy Jarocki. Biografia*, Kraków 2018, s. 369).

<sup>31</sup> Zob. A. Duda, *Reżyzerskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Toruń 2017, s. 53-74.

<sup>32</sup> Zob. B. Guczalska, *Znaki chaosu czy sensu?*, „Didaskalia” 2005, nr 70, s. 54.

<sup>33</sup> J. Jarzębski, *Natura i teatr...*, s. 89.



Il. 1. Pierwsza scena spektaklu – Witold spotyka Fuksa. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu

Jedyną źródło światła to słaba niebieskawa smuga reflektora lub latarki (il. 3 i 6). Niekiedy źródło ciepłego światła usytuowane zostaje z daleka od obiektów, przestrzeń rozjaśniona jest równomiernie. Światło przypomina sztuczną jasność pochodzącą z ogromnych świetlówek, która „spłaszcza” przedmioty znajdujące się na tle podobnej do układu współrzędnych scenografii. Dzięki temu powstaje wrażenie, że mają one jakieś konkretne współrzędne.

Kolejną drogą odczytania powieści zasugerowaną w spektaklu może być trop erotyczny czy też autoerotyczny, rozważany m.in. przez Aleksandrę Okopień-Sławińską<sup>34</sup> i Jerzego Jarzębskiego<sup>35</sup>. Ekspresyjne monolog Witolda dotyczące niemożności wejścia w intymną relację z Leną (a nawet niemożliwości samego pragnienia, ponieważ Witoldowi „nie chce się chcieć”, nie ma on ochoty kochać), obecne w pierwszym akcie, płynnie łączą się w drugiej części spektaklu z ceremonią świętowania rocznicy Leonowego pozamałżeńskiego spełnienia. Wraz ze zmianą dotychczasowego głównego wątku fabularnego pojawiają się również nowe rekwizyty. Dominują te o kształtach fallicznych, np. cygario, kłoda, której dosiada Leon (il. 2) czy podłużny wysoki kamień. Ponadto niezwykle istotną scenę drugiego aktu stanowi rytuał odprawiany przez Wojtyśa, podczas którego m.in. udziela Witoldowi

<sup>34</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Wielkie bergowanie, czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 693-706.

<sup>35</sup> Zob. J. Jarzębski, *Dwanaście wersji „Kosmosu”*, [w:] *Natura i teatr...*, s. 123.



Il. 2. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu



Il. 3. Podglądanie Leny przez Witolda. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu

„komunii” z karmelka (il. 4), czy też – wznosząc ku górze jajko – rozkoszuje się marzeniem o stosunku pozamałżeńskim (il. 5).

## PRZESTRZEŃ KOSMOSU I PŁASZCZYZNY JEJ INTERPRETACJI

Twórcy scenografii do spektakli Jarockiego często naprowadzają odbiorcę na ścieżki interpretacyjne za pomocą „wielkich metafor” scenograficznych. W przypadku *Błądzenia*, do którego scenografię stworzył Andrzej Witkowski, taką metaforą wizualną była okrągła scena umożliwiająca zobrazowanie ciągłego zapętlania się postaci, zaś w *Grzebaniu* scenografia, której oś stanowi wykopany grób artysty, miała być metaforą pamięci zbiorowej Polaków o rodzimych artystach. Projekty scenograficzne autorstwa Jerzego Juka-Kowarskiego, współpracującego z Jarockim już od lat siedemdziesiątych, wpisują się, jak pisze Ewa Dąbek-Derda, w teorię urbanistyczną



Il. 4. „Czarna msza” Leona – moment, w którym Leon naśladując gest liturgiczny uniesienia Ciała Chrystusa, demonstruje za pomocą wyduszkę zdradę małżeńską. Jerzy Jarocki, Kosmos, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu



Il. 5. Komunia z karmelków. Jerzy Jarocki, Kosmos, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu

Formy Otwartej Oskara Hansena, według której przestrzeń powinna pełnić funkcję poznawczą<sup>36</sup>. Dla scenografa teatr był narzędziem poznania, dzięki któremu ujawnia się kondycja człowieka<sup>37</sup>. Najważniejszym zadaniem scenografii stało się uczytelnienie świata przedstawionego, miała ona być przede wszystkim tłem dla wszelkich pojawiających się na scenie postaci i obiektów. Przestrzeń sceniczna Kowarskiego, ze względu na swoją ascetyczność, uwypukla performatywny charakter teatru, pozwala na ekspozycję aktora i przyjrzenie się postaci. Konstrukcje scenograficzne mają służyć zarówno samemu dziełu, jak i jego rozumieniu<sup>38</sup>.

W przypadku *Kosmosu* status scenografii nie jest do końca oczywisty. Scena teoretycznie zostaje oddzielona od sali, ma kształt otwartego graniastosłupa o trójkątnej podstawie. Można odczytać ją jako abstrakcyjną przestrzeń zamkniętą, dystansującą widza, bądź wręcz przeciwnie, jako fragment wykroju kuli odpowiadający 1/8 bryły, której sferyczna część pozostaje dla obserwatora niewidoczna, gdyż został on w ową kulę wpisany. Scenografię

<sup>36</sup> Właściwie Zofii i Oskara Hansenów, zob. *Tożsamość. 100 lat polskiej architektury*, red. B. Stelmach, K. Andrzejewska-Batko, Warszawa 2019, s. 195.

<sup>37</sup> E. Dąbek-Derda, *Teatralne przestrzenie Jerzego Jarockiego*, [w:] *Odłony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 198.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 199.

Kowarskiego można interpretować na różne sposoby. Zwróć tu uwagę na kilka kwestii, które wydają się szczególnie istotne w omawianym kontekście.

### GEOMETRYCZNA PRZESTRZEŃ I PROBLEM CHAOSU

Przestrzeń sceniczna zamyka się w graniastosłupie o podstawie trójkąta prostokątnego, którego – jak się wydaje – najdłuższy bok to brzeg sceny. Wysokość trójkąta sceny zostaje poprowadzona od podstawy do wierzchołka oznaczanego cyfrą „0”, a każda z kolejnych linii pionowych poprowadzonych na ścianach zostaje u styku z podłogą oznaczona kolejnymi cyframi (il. 1). Przywodzi to na myśl układ współrzędnych wyznaczający punkty nie tylko na płaszczyźnie, ale i w przestrzeni. Istotną funkcję pełnić będzie „0” – to punkt startowy wielu scen (w tym miejscu stoi Fuks, gdy spotyka go Witold, tam też grupa górskich wycieczkowiczów zobaczy księdza), ale również miejsce kulminacji (w tym punkcie przy trójkątnym stole stoi Ludwik, kiedy celebrytuje swoje święto) (il.5); tam też w końcu znajduje się ogromny głaz, za którym Leon finalizuje pielgrzymkę, „bergując”). Ponadto wysokość poprowadzona z wierzchołka (punktu „0”) na podstawę trójkąta sceny tworzy kształt przypominający strzałkę. Poza aluzją do strzałek Witolda i Fuksa, wskazuje na wierzchołek trójkąta mogący być jednocześnie środkiem sfery (jeśli interpretować scenę otwartą na widowieństwo jako wycinek kuli).

Geometryczna przestrzeń stanie się „narzędziem”, przestrzenią, na której ma się stwarzać rzeczywistość powieści. Dwie ściany konstrukcji scenograficznej złożone są częściowo z ruchomych, ponumerowanych modułów, za którymi kryją się kolejne pomieszczenia. Ta konstrukcja to trójwymiarowy układ współrzędnych, na nim umieszczone zostaną dane na temat rzeczywistości i ślady domniemanej zbrodni: wróbel, patyk, dyszel itd. Układ współrzędnych jest narzędziem służącym bohaterom do porządkowania rzeczywistości, do mierzenia odległości, układania danych i pozyskiwania wyników. Ogromny trójwymiarowy układ nie sugeruje wprost bezmiar chaosu – chaosu, który w świetle powieści Gombrowicza może wydać się ideą utopijną<sup>39</sup>. Przeciwnie, kojarzy się z twardą, matematyczną logiką, uosabia pragnienie uporządkowania. Fakt występowania ciemnych,

<sup>39</sup> Nasuwa się w tym kontekście pytanie: „Czy/jak wobec tak intensywnego »napięcia semantyzacji« w świecie przedstawionym *Kosmosu* Gombrowicza możliwe są chaos i niedorzeczność?”. Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos...*, s. 145 i nast.

tajemniczych i nieuporządkowanych przestrzeni poza białą, kratkowaną fasadą świadczy o niewystarczalności geometrii euklidesowej do opisu rzeczywistości. Co więcej, nasuwa się podejrzenie, że sceniczny trójkąt, podstawa graniastosłupa, to nie euklidesowy trójkąt równoramienny, ale na siłę porządkowany fragment większej formy – ciemnej, niezrozumiałej i być może niemierzalnej.

#### METAFORA MAPY, UKRYTE KŁĄCZA I PROBLEM NIESKOŃCZONOŚCI

Z drugiej strony scenografię *Kosmosu* odbierać możemy jako „realizację metafory” mapy. Pusta przestrzeń jest powoli wypełniana przez „kartografów” – Witolda i Fuksa, którzy w swoich poszukiwaniach posługują się zarówno mapą, jak i busolą. Umieszczają na „układzie współrzędnych” blaszkę, tekturkę, robaka, dyszel, w konkretnych miejscach układu wisi patyk, wróbel i kot. Scenografia może być więc interpretowana jako płótno służące do symulowania rzeczywistości. Jeśli iść tą drogą skojarzeniową, otwarcie się poszczególnych modułów „mapy” może pociągać za sobą wizualizację koncepcji „kłącza”:

Mapa jest otwarta, daje się połączyć we wszystkich swych wymiarach, daje się zdemontować, odwrócić, podatna jest na stałe modyfikacje. Może zostać rozdarta, odwrócona, może zostać przystosowana do montażu każdego typu [...], kłącze pozostaje w związku z mapą, która musi zostać wytworzona, skonstruowana w taki sposób, by dać się zdemontować, połączyć, odwrócić, zmodyfikować, objąć wielorakie wejścia i wyjścia oraz linie ujścia<sup>40</sup>.

Takie odczytanie scenografii Juka-Kowarskiego znajduje motywację w samej powieści. Narrator bowiem używa metafory kartograficznej do opisu swojego postrzegania<sup>41</sup>. Przestrzeń mapy po otwarciu ukazuje swoją „nieskończoność” – ciemne zakamarki są rozjaśniane przez punktowe światła, co pozwala odkryć ogrom elementów budzących kolejne skojarzenia. Możliwości otwarcia jest dużo, każda z komór może kryć wiele nowych

<sup>40</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 221-234.

<sup>41</sup> Zob. W. Gombrowicz, op. cit., s. 14-15 („jedno było »względem drugiego« – jak na mapie – jak na mapie jedno miasto względem drugiego miasta, w ogóle mapa wmieszała mi się do głowy, mapa nieba czy mapa zwykła z miastami”).



danych, a każda z nich, z uwagi na głęboką ciemność, zdaje się nieskończona (Il. 3 i 6)<sup>42</sup>.

## SWOISTOŚĆ ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO SPEKTAKLU I JEGO IMPLIKACJE EZGYSTENCJALISTYCZNE

„Męcząco niejasny i napięty jest mój stosunek do egzystencjalizmu. Sam go uprawiam, a jednak nie wierzę mu”<sup>43</sup> – deklarował Gombrowicz na kartach *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. Właśnie z tropami egzystencjalnymi można również łączyć relacje, w jakie niekiedy wchodzi postać z przestrzenią sceniczną. Znakiem teatralnym naprowadzającym na tego rodzaju odczytanie jest ubrany w ciemny strój Witold. Strój bohatera-narratora radykalnie różni się od kostiumu Fuksa, mającego nawiązywać do ubioru międzywojennych taterników. Można rzec, że sceniczny przewodnik, który wraz z Fuksem usiłuje kreślić, projektować świat na przestrzennej osi (dobitniej może niż w powieści), „pracuje nad esencją, by stworzyć egzystencję”<sup>44</sup>. Jarocki, świadom filozoficznych dróg recepcji powieści, dzięki partiom monologowym Witolda eksponuje w swojej adaptacji kwestię niemożności percepcyjnej i problemu oceny rzeczywistości *ex post*, co wiąże się z subiektywizacją<sup>45</sup>. Refleksja nad opowiadaniem tego typu ma nie tylko charakter autotematyczny, ale również nasuwa skojarzenia z myślą

<sup>42</sup> Metafory labiryntu, mapy i kłacza są stosowane w refleksji nad samą powieścią. Zob.: W. Karpiński, *Gombrowiczowska przestrzeń*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 171-184; T. Zielke, *Powierzchnie Gombrowicza*. „Tancerz mecenasa Kraykowskiego” i perwersja, „Twórczość” 2012, nr 10, s. 96. W opozycji do koncepcji *Kosmosu* jako dzieła postmodernistycznego staje Dominik Sulej: „Powierzchnia *Kosmosu* jest labiryntem ukrywającym swoje wnętrze (ono jest źródłem prawa i mapą), nie stanowi zatem analogonu sieci-tekstu postmodernistycznego”. Zob. D. Sulej, „*Kosmos*” jako gabinet luster. *Psychomachia Witolda Gombrowicza*, Kraków 2015, s. 50.

<sup>43</sup> W. Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Kraków 2018, s. 82.

<sup>44</sup> A. Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 492.

<sup>45</sup> Zob. rozważania o egzystencjalizmie jako współczesnym subiektywizmie [w:] W. Gombrowicz, op. cit., s. 92.

Sartre'a<sup>46</sup>. Dyskusja ta zostaje finalnie skomentowana przez Fuksa (łączonego przez badaczy z postacią francuskiego filozofa) słowami będącymi parafrazą powieściowego monologu Witolda<sup>47</sup>:

WITOLD: To był przypadek! Ta strzałka, wtedy przy kolacji nie była wcale najważniejsza. Wszystko było równorzędne, gazeta, fotografie, szachy – wszystko – składało się na tamtą chwilę. To dzisiaj, opowiadając *ex post*, wysuwamy ją na czoło.

FUKS: *Ex post!* Ja nie jestem *ex post* – ja jestem tu... i teraz! A jak opowiadać nie *ex post*?

Ten krótki dialog ma również charakter metateatralny, w końcu poza opowieścią Witolda-narratora oglądamy zdarzenia na scenie „tu i teraz”<sup>48</sup>. Odniesieniem do myśli Sartre'a może być sama przestrzeń. Jest sterylna, jakby celowo pozbawiona nadmiaru przedmiotów, „niezorganizowanego konkretnu” wpływającego na świadomość<sup>49</sup>. Kiedy Witold z Fuksem zbliżają się do ścian „trójwymiarowego wykresu”, za którym kryje się rzeczywistość poza polem ich projekcji, być może jakaś „prawda”, od nadmiaru rzeczy bohaterów mdli, zaczyna „śmierdzieć szczyną”.

Kiedy wychodzą poza białą ścianę, odnajdują w pokoju Katasi „grzebyk brudny, wyszczerbiony”, „lusterko zatłuszczone”; można odnieść wrażenie, że jak gdyby „mdliło” ich na widok nadmiaru przedmiotów, które nie dają się łatwo wpisać w śledztwo. Interpretacja wizyty w pokoju Katasi, uwzględniająca aluzyjne odniesienie do *Mdłości* Sartre'a, pojawia się w refleksji

<sup>46</sup> Zob. J.P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 67-70.

<sup>47</sup> Zob. W. Gombrowicz, *Kosmos...*, s. 24.

<sup>48</sup> Nie jest to jedyna wypowiedź o charakterze metateatralnym w spektaklu. Jedno z początkowych zdań w dramatytacji Jarockiego to zwrot Witolda i Fuksa do widzów, będący parafrazą pierwszego zdania powieści: „WITOLD: Opowiemy wam inną historię, dziwniejszą”.

<sup>49</sup> Pusta przestrzeń sceniczna, którą tak usilnie próbują zapełnić Witold i Fuks, związana jest również z obecnym w powieści tematem nudy jako odmiany „ból istnienia”. Zob.: B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 158-159; B. Sienkiewicz, *Nuda i świadomość w powieści inteligentnej*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 162.



Il. 6. Rewizja w pokoju Katasi. Jerzy Jarocki, Kosmos, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu

literaturoznawczo-filozoficznej Alfreda Galla, według którego: „zarówno uduszenie kota, jak i próba eksplikacji prowadzą do odruchu wymiotnego”<sup>50</sup>. Na takie odczytanie motywów wizualnych pozwala również fakt, że ogromny wpływ na powtórny refleksję Jarockiego nad twórczością Gombrowicza miała lektura książki *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* Michała Pawła Markowskiego<sup>51</sup>, której „myślowe ślady” odnoszące się do Sartre’a również są widoczne w spektaklu<sup>52</sup>. Jarocki przechwytuje więc i realizuje opisywany szeroko przez badaczy trop krytyki egzystencjalizmu obecny w twórczości Gombrowicza (m.in. w *Dziennikach* i *Operetce* czy *Kursie filozofii*)<sup>53</sup>.

\* \* \*

*Kosmos*, mimo że jest niebywale trudnym materiałem do zaadaptowania, stał się podstawą kilku polskich inscenizacji<sup>54</sup>. Twórcy obierali ku temu różne drogi: Paweł Miśkiewicz zdecydował się na połączenie elementów *Kosmosu*

<sup>50</sup> A. Gall, op. cit., s. 306.

<sup>51</sup> A. Litak, *Czytanie genetyczne*, „Teatr” 2018, nr 2, [http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/1945/czytanie\\_genetyczne/](http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/1945/czytanie_genetyczne/) [dostęp 20.03.2021].

<sup>52</sup> Zob. M.P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004, s. 358.

<sup>53</sup> A. Gall, op. cit., s. 492.

<sup>54</sup> Szczegółową analizę filmowej adaptacji *Kosmosu* (reż. Andrzej Żuławski) przeprowadziła Magdalena Romanowska w artykule *Między przekładem a parafrazą. „Kosmos” Andrzeja Żuławskiego wobec powieści Witolda Gombrowicza*. Zob. *Rejony*

z fragmentami innych utworów Gombrowicza (*Operetki i Historii*); Krzysztof Kopka, stworzył na podstawie powieści monodram (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2001); zaś Krzysztof Garbaczewski potraktował fabułę powieści jako surrealistyczny sen Witolda (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 2016). Niezależnie od obranej metody, adaptatorzy chcą uczynić z dramatyżacji spójny konstrukt, w zasadzie zmuszeni są do wykorzystania elementów narracji. Gdy przyjrzymy się bliżej dokonaniom przez Jarockiego „operacjom na powieści”, okaże się, że redukuje on część monologów Witolda, korzystając tylko z nielicznych fragmentów utworu będących opisem świata przedstawionego. Ogranicza w ten sposób wszelkie retardacje obecne w pierwowzorze literackim. Niektóre opowieści Witolda dramatyzuje, wyłuskuje z nich sceny dialogowe, a co za tym idzie, eksponuje napięcia między bohaterami. Reżyser, adaptując *Kosmos*, nie kształtuje go na wzór utworów scenicznych Gombrowicza, czerpiącego z dramatu klasycznego. Pisze scenariusz spektaklu, eksponując absurdalność relacji międzyludzkich zaprezentowanych w twórczości autora *Ferdydurke*. Zbliża formę tekstową do dramatu epickiego, dzięki czemu widz odnosi wrażenie, że ogląda inscenizację powieści, nie zaś dramatu z niej stworzonego. Wrażenie to jest jednak iluzoryczne, ponieważ w rzeczywistości narracja – choć obecna – nie dominuje, a jedynie dopełnia akcję sceniczną.

## Bibliografia

- Anna R. Burzyńska, *Ściśle wyznaczona nieskończoność*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 46.
- Anna Czabanowska-Wróbel, *Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
- Ewa Dąbek-Derda, *Teatralne przestrzenie Jerzego Jarockiego*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kłaczce*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3.
- Joanna Derkaczew, *Czarny karnawał Gombrowicza. „Kosmos” w Teatrze Narodowym*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 245.

---

twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Warszawa 2019, s. 207-232.

- Artur Duda, *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017.
- Małgorzata Dziewulska, *Paradoks Jarockiego*, „Dwutygodnik” 2012, nr 93.
- Sylwia Frołow, Jerzy Jarocki, *Polska szkoła interpretacji Rosji*, „Nowaja Polska” 2006, nr 7-8.
- Alfred Gall, *Humanizm performatywny. Polemika z filozofią w praktyce literackiej Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2011.
- Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Witold Gombrowicz, *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Beata Guzcalska, *Jerzy Jarocki. Artysta teatru*, Wydawnictwo PWST, Kraków 1999.
- Beata Guzcalska, *Znaki chaosu czy sensu?*, „Didaskalia” 2005, nr 70.
- Marek Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
- Joanna Jakubowska-Cichoń, *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Universitas, Kraków 2010.
- Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Narodowy, Warszawa 2005.
- Jerzy Jarzębski, *Gry poetyckie i teatralne*, Kraków 2018.
- Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
- Jerzy Jarzębski, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków 2007.
- Elżbieta Konieczna, *Jerzy Jarocki. Biografia*, Kraków 2018.
- List Witolda Gombrowicza do Tadeusza Byrskiego*, „Słowo Ludu” 1957, nr 35.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Anna Litak, *Czytanie genetyczne*, „Teatr” 2018, nr 2.
- Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Marta Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- Jan Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, tłum. J. Baluch, M.R. Mayenowa, J. Mayen, L. Pszczołowska, PIW, Warszawa 1970.
- Leonard Neuger, *„Kosmos” Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej*, Universitas, Kraków 2002.
- Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. S. Świąntek, Ossolineum, Wrocław 2002.
- Patrice Pavis, *Współczesna inscenizacja*, tłum. P. Olkusz, PWN, Warszawa 2011.

- Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. J. Krajewski, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1998.
- Herta Schmid, „Nagi palec”: *teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/4.
- Dominik Sulej, „Kosmos” jako gabinet luster. *Psychomachia Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2015.
- E. Szczęsna, *Twórcza zmiana. Medialne przetworzenia sztuki*, [w:] *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Tożsamość. 100 lat polskiej architektury*, red. B. Stelmach, K. Andrzejewska-Batko, NIAiU, Warszawa 2019.
- Andrzej Wirth, *Teatr Jerzego Jarockiego*, cz. II, tłum. D. Borkowska, „Dialog” 1991, nr 2.
- Tomasz Zielke, *Powierzchnie Gombrowicza. „Tancerz mecenasa Kraykowskiego” i perwersja*, „Twórczość” 2012, nr 10.

### Źródła ilustracji

- Il. 1. Pierwsza scena spektaklu – Witold spotyka Fuksa. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki/> [dostęp 26.02.2021].
- Il. 2. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki> [dostęp 26.02.2021].
- Il. 3. Podglądanie Leny przez Witolda. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki/> [dostęp 26.02.2021].
- Il. 4. „Czarna msza” Leona. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki> [dostęp 26.02.2021].
- Il. 5. Komunia z karmelków, Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki> [dostęp 26.02.2021].
- Il. 6. Rewizja w pokoju Katasi. Jerzy Jarocki, *Kosmos*, Teatr Telewizji, 2006. Kadr z nagrania spektaklu, <https://ninateka.pl/vod/teatr/kosmos-jerzy-jarocki> [dostęp 26.02.2021].

## From a Philosophical Novel to (Post) Epic Theater? Witold Gombrowicz's *Cosmos* Staged by Jerzy Jarocki

The aim of the article is to present the way in which Jerzy Jarocki transforms Witold Gombrowicz's *Cosmos* into a theatrical script. The director does not try to extract a purely dramatic form from the novel, but creates a dramatization that takes into account the epic elements of the work. He proves with his realization

that the producer does not have to deconstruct the work or even modernize it in order to introduce a discussion about the work and its readings to the stage. The scenography (created by Jerzy Juk-Kowarski) is extremely important in the context of the realization of the *Cosmos*, which allows the creators to place the staging in a specific philosophical context, enlivens the recipient's imagination and, in a way, forces an active reception of the work.

**Keywords:** Witold Gombrowicz, philosophical novel, *Cosmos*, Jerzy Jarocki, Jerzy Juk-Kowarski, adaptation

Data otrzymania tekstu: 25.03.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 5.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 12.05.2021 r.





## TEATRALNY EKWIWALENT LITERACKIEJ AUTONARRACJI. PRZYPADEK *KRONOSU* KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

JUSTYNA KOWAL

Wydział Filologiczny UWrocław  
Faculty of Philology, University of Wrocław  
justyna.kowal.filpol@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-9367-3209

Premiera spektaklu *Kronos* (zrealizowanego w Teatrze Polskim we Wrocławiu) w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego miała miejsce 15 grudnia 2013 roku; reżyser rozpoczął pracę nad swoją inscenizacją wkrótce po publikacji książkowego *Kronosu* przez Wydawnictwo Literackie<sup>12</sup>.

Na premierze spektaklu miała zjawić się Rita Gombrowicz. Zarówno wydanie tekstu Gombrowicza, jak i produkcja samego spektaklu budziły ogromne zainteresowanie, ocierające się niekiedy o poszukiwanie sensacji rodem z prasy „bulwarowej”<sup>33</sup>. W przypadku dziennika intymnego

<sup>1</sup> Wśród badaczy literatury i gombrowiczologów panuje pewna niekonsekwencja odmiany gramatycznej samego tytułu zapisków Gombrowicza. Jak twierdzi Tomasz Kunz (który sam preferuje formę dopełniaczową *Kronosa*, podobnie jak Grzegorz Jankowicz), spór o odmianę jest niemalże równie zaciekle, co potyczki o przynależność gatunkową. W poniższym artykule autorka posługuje się będzie formą używaną przez Jerzego Jarzębskiego (D. l.p. – *Kronosu*).

<sup>2</sup> Wydawnictwo Literackie opublikowało *Kronos* w maju 2013 roku, premiera spektaklu Garbaczewskiego odbyła się zaledwie pół roku później. Już przed rozpoczęciem sezonu 2013/2014 w mediach pojawiła się informacja o inscenizacji, a same próby rozpoczęły się w październiku. Zob. A. Lagierska, *Sezon jesień/zima w polskim teatrze*, <https://culture.pl/pl/artykul/sezon-jesienzima-w-polskim-teatrze> [dostęp 8.03.2021].

<sup>3</sup> Grzegorz Jankowicz opisuje tę żądzę sensacji jako element szkodliwej „marketingowej mitologii”: „czym jest *Kronos*? Czy to kolejne z »dzieł« Gombrowicza, które należy ustawić obok dramatów, powieści, rozmów i *Dziennika*? Czy raczej osobliwość, z którą konfrontujemy się wyłącznie dlatego, że właściciele praw autorskich i wydawcy postanowili wypuścić na rynek »produkt« gwarantujący – dzięki obecności nazwiska

Gombrowicza wszyscy chcieli się dowiedzieć, co pisarz ukrywał, jakie kompromitujące szczegóły z jego życia wyjdą na jaw, na co chorował, jakiej był orientacji seksualnej. W przypadku spektaklu – jak przedstawić za pomocą języka teatru tekst cechujący się takim stopniem antydramaticzności czy asceniczności, pozbawione jakiegokolwiek narracji suche zestawienie dat i faktów. Pewne oczekiwania dotyczyły też samej postaci reżysera (przedstawiciela wyodrębnionego przez Marcina Kościelniaka „pokolenia wieszaka”<sup>4</sup>), który pracował już nad realizacjami tekstów Gombrowicza. W 2008 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu wyreżyserował *Opętanych*, a w 2012 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jana Kochanowskiego w Opolu – *Iwonę, księżniczkę Burgunda*. Wybór *Kronosu* jako materiału scenicznego wydaje się nieprzypadkowy; jak twierdzi Joanna Jopek, Garbaczewski „wracał konsekwentnie do twórczości Gombrowicza, wybierał jednak utwory »odrzucone«, takie, których samo istnienie zostało w jakiś sposób negatywnie ocenione lub zakwestionowane przez samego autora albo decyzja o ich publikacji nie należała do Gombrowicza”<sup>5</sup>. Skrajne recenzje profesjonalnych krytyków i spreczne reakcje widzów pojawiły się też po samej premierze<sup>6</sup> – *Kronos* był spektaklem, do którego nie można

---

słynnego pisarza – sukces komercyjny? [...] Reklamowa opowieść od samego początku była układana niczym legenda o sekretnej liście, który po latach leżakowania w dobre strzeżonym sejfie zostaje wystawiony na łup żądnych sensacji/skandalu odbiorców”. Zob. G. Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Wrocław 2014, s. 35-36.

<sup>4</sup> M. Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116> [dostęp 8.03.2021].

<sup>5</sup> J. Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 1(2), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/86/235> [dostęp 9.03.2021].

<sup>6</sup> Reakcje widzów spektaklu premierowego były dość gwałtowne i „intensywne”. Obecny na premierze Bogusław Litwiniec, legenda wrocławskiego Teatru Kalambur, ostentacyjnie opuścił widownię, wykrzykując słowa o konieczności ratowania teatru. Trzy dni po premierze na portalu Teatralny.pl ukazała się recenzja Mirosława Kocura zatytułowana *Wrażliwość sutków*, w której autor stanowczo skrytykował wizję Garbaczewskiego, komentując jednocześnie reżyserską potrzebę funkcjonowania w permanentnej i absolutnej kontrze: „Ciekawe, co robił reżyser G., gdy aktorzy pisali *Kronosy*. Pewnie rozmyślał. Rozwijał i pogłębiał antykoncepcję antyinscenizacji. G. bierze bowiem pieniądze od dyrektorów teatrów, żeby w ich teatrach antyreżyserować

było mieć neutralnego stosunku: albo uważało się go za arcydzieło, albo za kompromitację Garbaczewskiego (lub w mniej krytycznym wydaniu – spektakl, który nie powinien nosić tak jednoznacznego tytułu, sugerującego ścisły związek z notatkami Gombrowicza).

Przed analizą realizacji Garbaczewskiego należałoby przywołać parę podstawowych faktów na temat *Kronosu* oraz kilka elementarnych ustaleń literaturoznawczych, w szczególności tych dotyczących autokreacji i stosunków nadawczo-odbiorczych w diarystyce, a właściwie w jej specyficznej odmianie – *journal intime*.

Gombrowicz zaczął pisać *Kronos* najprawdopodobniej – jak przypuszcza Rita Gombrowicz – na przełomie 1952 i 1953 roku, czyli mniej więcej w tym samym czasie, kiedy pod wpływem lektury *Dzienników* André Gide’a rozpoczyna długoletnią pracę nad swoim oficjalnym *Dziennikiem* drukowanym w paryskiej „Kulturze”. Można pokusić się o stwierdzenie, że *Kronos* miał stanowić prywatne uzupełnienie tekstów przesyłanych Jerzemu Giedroycowi (następnie publikowanych w formie książkowej). Według Tomasza Kunza definiowanie stosunku pomiędzy *Dziennikiem* a *Kronosem* zależne jest od przyjętej perspektywy:

Ci, którzy nazywają ów tekst dziennikiem („intymnym”, „prywatnym” lub „tajnym”), z reguły rozpatrują i oceniają go w ścisłym związku z właściwym „prywatno-publicznym” *Dziennikiem* [...]. W tak sprofilowanej lekturze

---

antyteatr. Inaczej nie umie. Ma antytalent. Naiwnie wierzy, że jego antyteatr to nowy teatr. Ale bunt, wpisany do repertuaru państwowej instytucji i sprowadzony do wyreżyserowania nudnego przedstawienia, ma rangę co najwyżej żartu towarzyskiego”. Nieprzychylnie recenzje Kocura, Magdaleny Piekarskiej i Henryka Mazurkiewicza doprowadziły do konfrontacji; aktorzy występujący w spektaklu (Ewa Skibińska, Cezary Łukaszewicz, Marcin Pempuś) nagrali krótkie wideo, w których czytali przed kamerą fragmenty najbardziej zjadliwych recenzji. Zob.: J. Cieślak, *Litwiniec przerywa premierę we Wrocławiu*, „Rzeczpospolita”, 15.12.2013, <https://www.rp.pl/artykul/1072783-Litwiniec-przerywa-premiere-we-Wroclawiu.html> [dostęp 8.03.2021]; M. Kocur, *Wrażliwość sutków*, Teatralny.pl, 18.12.2013, <http://teatralny.pl/recenzje/wrazliwosc-sutkow,184.html> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 1* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=2slbKoFtpnY> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 2* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=l-3qrNMykOs> [dostęp 8.03.2021]; *Wokół „Kronosu” 3* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=p5LuhP6boow> [dostęp 8.03.2021].

*Kronos* jawi się, w zależności od przyjętego punktu widzenia i towarzyszących mu oczekiwań, jako „konieczne dopełnienie” *Dziennika* lub też jako jego „doskonale zbędny suplement”<sup>7</sup>.

Struktura intymnych zapisków Gombrowicza jest bardzo niejednorodna – w przypadku formy notatek (które sprawiły nie lada kłopot edytorom, stąd obecność w wydaniu Wydawnictwa Literackiego faksymilów) są to: wycięcia w słupkach, tabelkach, pojedyncze rysunki, ciągi nazwisk, miejsc, skrótów, liczb – informacje, z którymi czytelnik nie jest w stanie sobie poradzić bez ingerencji – można by powiedzieć – współautorów *Kronosu*, czyli przede wszystkim Rity Gombrowicz jako autorki przypisów i takich osób, jak: Maria Paczkowska, Gustaw Kotkowski czy Alejandro Rússovich, którzy pomagali porządkować notatki i rozszyfrowywać skrótownice. Heterogeniczność tekstu wiąże się też z cezurą 1952 roku – opis okresu od narodzin do 1952 jest właściwie zapisem procesu odpominania, rekonstrukcji swojego losu (z tego powodu formalnie bardziej przypomina pamiętnik niż dziennik). Gombrowicz często pisze, że nie jest czegoś pewien, pamięć go zawodzi albo zwyczajnie nie jest w stanie zrekonstruować chronologii zdarzeń. Po 1953 roku notatki prowadzone są za pomocą bardziej stabilnej struktury miesięcznej – najważniejsze wydarzenia, spotkania, przychody, publikacje, recenzje, wątki zdrowotne i seksualne zapisywane są właśnie w tym trybie. Pod koniec każdego roku następuje krótkie podsumowanie, dość obiektywna ocena, porównanie właśnie kończącego się roku z latami poprzednimi, dotyczące przychodów, wzrostu prestiżu w Polsce i za granicą, sukcesów, nowych przekładów, stanu zdrowia i intensywności stosunków seksualnych. Forma (lub raczej – bezformie) *Kronosu* jest przykładem opisywanych przez Philippa Lejeune’a ciągłości i nieciągłości w diarystyce, w tym przypadku – nieco paradoksalnych. W pozornej chaotywności i wybiórczej naturze zapisków pojawiają się pewne prawidła:

Nieciągłości dziennika są zatem ułożone w serie i utkane w materię ciągłości. Załóżmy, że treści waszego dnia można sklasyfikować w 99 kategoriach. [...] Dziennik [...] jest metodyczny, obsesyjny, pełen powtórzeń. Jutro dalej będziecie pisać o sprawach z kategorii 38 i 86. Z tkaniny waszego życia

<sup>7</sup> T. Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach*, „Autobiografia” 2014, nr 2(3), s. 27.

wybiecacie tylko nieliczne wątki. Z reguły wystarczą cztery literki: *a*, *b*, *c* i *d* – aby określić zawartość waszego dziennika<sup>8</sup>.

Lejeune wprowadza też ciekawą perspektywę spojrzenia na diarystykę, uwzględniającą czysto fizyczny nośnik, który niewątpliwie ma wpływ na formę zapisków; można by snuć domysły, jak wyglądałby *Kronos*, gdyby Gombrowicz miał do dyspozycji nośnik elektroniczny, np. komputer. Dla literaturoznawców i gombrowiczologów *Kronos* jest przede wszystkim bezcennym źródłem praktycznych informacji, uzupełnieniem białych plam w biografii, chociażby dotyczących stosunków międzyludzkich, kulurowych dyskusji, nieoficjalnego poparcia. Dzięki *Kronosowi* dowiadujemy się, kto i w jaki sposób angażował się w publikacje, tłumaczenia, z kim Gombrowicz popadał w konflikty, kto udzielał pisarzowi materialnego wsparcia. Dla wielbicieli Gombrowicza i czytelników poszukujących sensacji – rozwiały się wątpliwości dotyczące orientacji seksualnej autora<sup>9</sup>.

Warto skupić się przez chwilę na obecności w *Kronosie* wątku tego, co ukryte, obsceniczne, kompromitujące. Wszyscy literaturoznawcy i sympatycy twórczości Gombrowicza znają oficjalną – posłużę się oksymoronem – publiczną i intymistykę Gombrowicza w postaci *Dzienników*. Zawarte w nich: proces autokreacji Gombrowicza, fikcyjność, zabawa jako metoda twórcza doczekały się wnikliwych, profesjonalnych analiz<sup>10</sup>. W *Dziennikach*

<sup>8</sup> P. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, tom XCVII, z. 4, s. 21.

<sup>9</sup> Umieszczenie kwestii orientacji seksualnej autora w kontekście sensacji było poniekąd wynikiem kampanii reklamowej towarzyszącej wydaniu książki. Problem ten komentował m.in. Michał Głowiński, mówiąc o wprowadzeniu w błąd „często nieuświadomionego czytelnika”: „Jeśli czytelnik przeczyta informację, że książka obfituje w pikantne fragmenty, dotyczące sytuacji męsko-męskich – głównie chodziło przecież o biseksualizm Gombrowicza, o którym mówiło się od lat, którego zresztą on nigdy publicznie nie potwierdził – i męsko-damskich, to kupi książkę na pewno”. Zob. M. Głowiński, „*Kronos*” Gombrowicza nie nadaje się do czytania [rozmawiała A. Gromnicka], „Wprost”, 25.06.2013, <https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania.html> [dostęp 8.03.2021].

<sup>10</sup> Zob.: T. Kunz, op. cit.; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000; K. Kręglewska, *Problem podmiotowości w „Dzienniku” Witolda Gombrowicza. Próba analizy*, „Polisemia. Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2010, nr 1, <http://www>.

mamy do czynienia z wizją autora jako intelektualisty, filozofa i krytyka kultury, bezwzględnie rozprawiającego się z polskością lub zwyczajnie – ludzką głupotą. Publiczny dziennik ma prowokować czytelnika, być – jak to określa Małgorzata Czerwińska<sup>11</sup> – wyzwaniem rzuconym odbiorcy, trzecim wierzchołkiem trójkąta autobiograficznego, którego strukturę badaczka analizuje w książce *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Autorka, omawiając różne przykłady literatury dokumentu osobistego, wyróżnia trzy postawy nadawcy tekstu: (1) pozycję świadka zdarzeń, (2) intymną introspekcję oraz (3) prowokację, inicjowanie gry, w którą można wciągnąć czytelnika, odbiorcę tekstu. Sztandarowym przykładem ostatniej z wymienionych postaw jest Gombrowiczowski *Dziennik*. Głównym celem Gombrowicza nie jest budowanie relacji ja-świat czy ja-ja, tylko ja - ty, ja - odbiorca. Jaka w tym kontekście zatem jest funkcja *Kronosu*? Do kogo był skierowany, jeśli w ogóle posiadał adresata?

Rita Gombrowicz we wstępie do wydania książkowego *Kronosu* wspomina:

Pokazał segregatory zawierające korespondencję i kilka rękopisów. Wskazał na jeden z nich, nie otwierając go, i powiedział: „Jeżeli wybuchnie pożar, bierz *Kronos* i umowy i uciekaj, jak najszybciej możesz!”. To był ten jego intymny dziennik, który nazywał *Kronos*. W chwili śmierci Gombrowicza, w lipcu 1969, kiedy zostałam jedynym jego spadkobiercą, miałam tylko to jedno wskazanie: z całego archiwum ocalić od ognia przede wszystkim ten rękopis<sup>12</sup>.

Warto porównać powyższe wspomnienie Rity Gombrowicz z fragmentem przedmowy do francuskiego wydania książkowego *Dziennika 1953-1956*:

---

polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-1-2010-1/problem-podmiotowosci-w-dzienniku-witolda-gombrowicza-proba-analzy [dostęp 9.03.2021]; M. Głowiński, *Gombrowicz poprawia Dantego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 58-67; N. Pielacińska, *Prześwietlanie „Dzienników” w „Gombrowicz, este hombre me causa problemas” Juana Carlosa Gómeza*, „Autobiografia” 2019, nr 2 (13), s. 117-130.

<sup>11</sup> Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, op. cit., passim.

<sup>12</sup> R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 5-6.



„Pozostało mi jeszcze coś w zapasie, ale tej reszty – bardziej prywatnej – wolę nie mieszać. Nie chcę narażać się na kłopoty. Może kiedyś... Później”<sup>13</sup>.

Zwyczajowo prywatne zapiski do szuflady, intymne dzienniki czy pamiętniki autorów są wydawane po ich śmierci, nawet jeśli sami autorzy nigdy nie mieli zamiaru ich upubliczniać. Jednak po powyższych fragmentach widać, że Gombrowicz dopuszczał myśl, że *Kronos* ujrzy kiedyś światło dzienne. Rita Gombrowicz przyznaje, że tak długo zwlekała z publikacją tekstu *Kronosu* z dwóch powodów. Po pierwsze: ze względu na samą postać autora, upublicznienia intymnych informacji na temat jego codzienności, a także z powodu oczekiwania na pełną edycję *Dziennika* jako tej oficjalnej wersji diarystyki swojego męża. Drugi powód jest bardziej prozaiczny i osobisty. Dla Rity Gombrowicz wydanie *Kronosu* oznaczało pogodzenie się ze świadomością, że sama stanie się częścią historii literatury.

Powróćmy na chwilę do cytowanych powyżej słów Gombrowicza z przedmowy do *Dzienników*; nawet gdyby autor nie zwerbalizował w tak przejrzysty sposób informacji o istnieniu „czegoś w zapasie” i chęci opóźnionej publikacji, warto pamiętać o pewnym paradoksie opisywanym przez Małgorzatę Czermińską:

Istniał też [odbiorca – przyp. J.K.] zawsze utajony w dzienniku, w odwiecznym paradoksie ekspresji intymnej. Paradoks ten na tym polega, że absolutna poufność obecna jest tylko w milczeniu. Ekspresja słowna, nawet obwarowana niezliczonymi zastrzeżeniami, z założenia oznacza trafienie w obce ręce, a więc jakoś musi odbiorcę uwzględniać. [...] Takie rozumienie sztuki [skierowane na kontakt z odbiorcą – przyp. J.K.] przesuwają ciężar uwagi z artefaktu na kontakt artysty z odbiorcami, otwierają pole dla gry, prowokacji, a wreszcie happeningu, wciągającego odbiorcę do współtworzenia [wyróżnienie – J.K.]<sup>14</sup>.

Idąc tropem refleksji Czermińskiej, można uznać, że intymistyka Gombrowicza, w tym także *Kronos*, jest tekstem – wbrew powierzchownym osądom – arcyscenicznym. Idea *Kronosu* mogła lub nawet musiała w pełni wybrzmieć teatrze – jedynej sztuce, która istnieje tylko dzięki

<sup>13</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1969*, posł. J. Franczak, Kraków 2012, s. 5, cyt. za: R. Gombrowicz, op. cit., s. 11.

<sup>14</sup> M. Czermińska, op. cit., s. 16.

bezpośredniemu kontaktowi twórców i odbiorców. W niej objawia się ta „żenująca styczeńność” z drugim człowiekiem, o której pisał Gombrowicz w swoim *Dzienniku*.

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność.

Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku – cóż ona warta? A jednak nie mogę i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej, zbyt żenująca staje się styczeńność. Powiniennem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was – dążyć do tego, abyście w pewien sposób mnie ujęli – w sposób, który by umożliwił mi (niech się pojawi słowo niebezpieczne) talent<sup>15</sup>.

„Żenująca styczeńność” połączona w tekstowym *Kronosie* ze świadomością obnażenia się, związanego głównie z własną cielesnością pojmowaną w kategoriach *obscenum*, ujawnieniem tego, co powinno zostać ukryte (np. informacje o leczeniu przewlekłego syfilisu, licznych i często przypadkowych homo- i heteroseksualnych kontaktach, chorobach, wrzodach, egzemach i nietrzymaniu kału), jest pewnego rodzaju *gestem*. Oczywiście powyższy klucz interpretacyjny znajduje swoje uzasadnienie tylko wtedy, kiedy uwzględnia aspekt przestrzeni międzyludzkiej (tzn. gestu wykonywanego wobec Innego); wszak obsceniczność sama w sobie, obsceniczność „swoista”, nie istnieje, jest raczej wytworem percepcji. Ten „wsobny” charakter *Kronosu* podkreślał Jerzy Jarzębski:

Gombrowicz nie tyle bowiem chce się zwierzać, ile pragnie z uwagą i dystansem przyjrzeć się samemu sobie, odczytując z zapisanych zdarzeń hieroglif swojego życia. Nie ma więc w jego opowieściach obnażania się przed jakąś widownią jako aktu obscenicznego, tylko jak gdyby „obnażenie się przed lustrem” – operacja niewymagająca przełamania wstydu, więc i bezbolesna<sup>16</sup>.

Idąc tropem przytoczonej już formuły „absolutna poufność obecna jest tylko w milczeniu”, chciałabym zaproponować odczytanie spektaklu

<sup>15</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956. Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 57, cyt. za: M. Czermińska, op. cit., s. 35.

<sup>16</sup> J. Jarzębski, *Spektakl odwołany*, „Didaskalia” 2004, nr 119, [http://archiwum.didaskalia.pl/119\\_jarzenski.htm](http://archiwum.didaskalia.pl/119_jarzenski.htm) [dostęp 25.01.2021].

Garbaczewskiego jako pewnego rodzaju powtórzenie i reinterpretację tego gestu, uwzględniając jego aspekt performatywny, rozumiany nie jako zwykła „widowiskowość”. Odwołuję się do najbardziej elementarnych znaczeń performansu wywiedzionych z teorii performatywów Johna Langshawa Austina, czyli założeń wywołania wpływu, zmiany w odbiorcy i w otaczającej go rzeczywistości; dla teatru to właśnie teoria komunikacji powinna być istotnym narzędziem odczytania. Założenia Austina, analizowane gruntownie przez Erikę Fisher-Lichte w książce *Performatywność*, wprowadzają dodatkowy kontekst, w którym można umieścić *Kronos* Garbaczewskiego. Badaczka zwraca uwagę na znaczenie kryterium fortunności aktów performatywnych. To, czy akt zostanie uznany za „udany”, zależy od subiektywnych warunków, kontekstu i percepcji. Adresat, tworząc znaczenia, decyduje o jego „fortunności” i „niefortunności”<sup>17</sup>.

*Kronos* Garbaczewskiego był chyba przede wszystkim grą z widzem, (jakby to powiedziała Czerwińska) wzywaniem rzuconym odbiorcy lub raczej prześmiewczym, prowokacyjnym gestem. O fortunności tego gestu decydował fakt, czy widz podjął grę i zrozumiał jej reguły. Zabawa polegała m.in. na konfrontacji horyzontu oczekiwań odbiorcy co do dzieła sztuki z tym, co faktycznie na scenie zobaczył. Garbaczewski w tym przypadku zawierał „antytekstowości” teatru i temu, co Patrice Pavis określał mianem „inscenizacji ideologicznej” (lub „ideotekstualnej”), traktowaniu tytułowego tekstu jako inspiracji czy pewnej formy. Według Pavis’a taka koncepcja sceniczna ignoruje wagę samego tekstu, przedkładając nad niego pod-tekst polityczny, społeczny i psychologiczny:

Ten właśnie pod-tekst stara się wydobyć na jaw, zastępując metatekstem, czyli własnym sposobem interpretacji dzieła – tekst rzeczywisty. Nic dziwnego, że tekst dramatyczny traktuje zawsze jako martwy i uciążliwy, że toleruje go tylko jako masę pozbawioną znaczenia, uwzględniając przed lub po faktycznej inscenizacji. W myśl inscenizacji ideotekstualnej wystawić na scenie to znaczy otworzyć maksymalnie na świat realny, aż do całkowitego

<sup>17</sup> E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 95-96.

przemodelowania tekstu na wzór i podobieństwo tego świata i nowej sytuacji odbioru<sup>18</sup>.

Jedynym bezpośrednim tekstowym śladem Gombrowicza w spektaklu *Kronos* jest „pasek”, rodem z telewizji informacyjnych, na którym zwyczajowo wyświetla się: „breaking news”. Pierwsze oczekiwanie zawiedzione – w *Kronosie* nie pozostanie zbyt wiele z treści Gombrowiczowskiego *Kronosu*. Mimo to pasek okazuje się odpowiednim medium do prezentacji treści *journal intime* pisarza. Komunikaty muszą być zwięzłe, hasłowe, przekazywać samo meritum i kwintesencję informacji – tak jak zapiski Gombrowicza; przede wszystkim liczy się ich rzeczowość, nie emocjonalność. Jerzy Jarzębski tak komentuje podobny zabieg w tekście Gombrowicza:

Sprawozdania ze spotkań towarzyskich lub przygód erotycznych czy informacje z rynku walut zajmują tam tyle samo miejsca, co sąsiadujące z nimi wiadomości o śmierci matki czy siostry. Nie jest to objaw nieczułości, ale raczej krok świadomy, pozwalający skupić uwagę na samych faktach i ich zestawieniach<sup>19</sup>.

Garbaczewski potraktował *Kronos* jako pewną metodę twórczej auto-narracji i przetłumaczył ją na język teatru. Człowiek staje się, „ładuje się” (stąd motyw graficznego „buforowania” pamięci zostanie wykorzystany w projekcie plakatu do spektaklu) na nowo podczas próby rekonstrukcji i zwerbalizowania swojego losu. Reżyser poprosił aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu o napisanie ich własnych *Kronosów* (więc w spektaklu dominować będzie monolog), próbował też odwzorować heterogeniczną (przywołując słowa Lejeune, „nieciąglą”), fragmentaryczną – zwłaszcza w części *Kronosu* obejmującej okres do 1952 roku – strukturę tekstu.

Na początku na żelaznej kurtynie dużej sceny Teatru Polskiego pojawia się komunikat „SPEKTAKL ODWOŁANY” – nie będzie rozumianego tradycyjnie widowiska, nie będzie też archaicznego, klasycznego teatru jako wystawienia tekstu.

Jakiej inscenizacji może zatem spodziewać się widz? Od razu dostaje sygnał, że na pewno w spektaklu pojawi sporo nowych mediów – na ekranie

<sup>18</sup> P. Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, tłum. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8, s. 111.

<sup>19</sup> J. Jarzębski, *Posłowie*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos...*, op. cit., s. 421.

wyświetla się obraz z kamery umieszczonej za kulisami, gdzie dwie postaci (Paweł Smagała i Marcin Pempuś) dokonują operacji mózgu, najprawdopodobniej lobotomii, a właściwie jakiegoś przedziwnego zabiegu na pamięci Cezarego Łukaszewicza. Podczas wiercenia, wycinania, stukania (zabieg jednocześnie jest i nie jest metaforą, zostaje przeprowadzony bardzo naturalistycznie) w głowę pacjenta toczy się intelektualna rozmowa na temat natury wspomnień, składająca się właściwie z samych pytań pozbawionych odpowiedzi, np.:

Czy da się przypominać sobie wszystko, odtwarzać, czy istnieją takie wspomnienia, które można zostawić tylko dla siebie, a jak się nimi nie podzielisz, to ciebie już nie ma? Czy można pozwolić sobie na wejście głębiej w siebie, niż pozwala na to przyzwoitość? Co zrobić, gdy ktoś chce ci włożyć do głowy palec lub całą rękę?<sup>20</sup>

Charakter sceny przywodzi na myśl „palimpsestową” naturę pamięci, nakładanie się na siebie jej wymiaru emocjonalnego, intelektualnego, somatycznego i technologicznego. Po skończonej lub raczej porzuconej operacji Smagała próbuje zmusić Pempusia do zwierzeń przypominających bardziej formę przesłuchania niż intymną rozmowę – „postać” (przez cały czas widz nie ma pewności, czy ma do czynienia z ciałem fenomenalnym czy znakowym, autentycznym wyznaniem aktora czy fikcyjnej postaci) ma opowiedzieć historię swojej pierwszej miłości. Okazuje się, że właściwie nie pamięta emocji towarzyszących zakochaniu: pamięta tylko przedmioty, smaki, dźwięki, które są swego rodzaju akuszerami pamięci i te emocje wywoływały. Jak w tekstowym *Kronosie*, postać wyrzuca z siebie serię krótkich informacji: ryba w smażalni, kubek, pierwszy raz, smak wermutu z cytryną, pokój na parterze, papieros – krąży nerwowo po scenie, jakby ruch fizyczny miał wywołać pracę uśpionej pamięci. Nuci fragment piosenki, którą słyszał w przeszłości i kojarzy się mu właśnie z tym czasem. Wątek pamięci ciała, traktowanie człowieka psychosomatycznie, silny nacisk na postrzeganie jednostki jako pełni składającej się z fizyczności i emocjonalności jest jedną z najistotniejszych cech *Kronosu* – zarówno w tekście Gombrowicza, jak i w interpretacji Garbaczewskiego.

<sup>20</sup> Dialogi zrekonstruowane na podstawie rejestracji spektaklu.

Podobnie do autonarracji Pempusia wybrzmiewa ze sceny monolog postaci granej przez Jankę Woźnicką (lub raczej postaci samej Janki Woźnickiej): pamięta balkon, popękane płytki na podłodze w łazience, szafkę, kuwetę dla kota, suszarkę i cały ogrom „potocznych, trywialnych przedmiotów”. Na scenie pojawia się Cezary Łukaszewicz i wdaje się z nią w kłótnię kochanków, która kończy się słowami: „Jestem Janka, mam dwadzieścia osiem lat”, „Jestem Cezary, mam trzydzieści dwa lata”. Te problemy ze sceniczną tożsamością, zatarta granica między realnością a kreacją, wprowadzają na scenę pewną kwestię sporną, niezwykle istotną dla wszelkich odmian diarystyki. Gdzie przebiega cezura pomiędzy zmysleniem, zabawą, mimikrą, kreacją, sztuką a prawdą, faktem, świadectwem? Widz zostaje postawiony przed pytaniem lub (ponownie) percepcyjnym wyzwaniem: czy aktorzy grają „jakieś” postaci, odgrywają samych siebie, czy może w ogóle nie grają? W klasycznych mimikrach, w których widz doświadcza oczywistej sytuacji „jak gdyby”, pojawia się podwojenie statusu ciała, napięcie między ciałem fenomenalnym wykonawcy a podlegającym interpretacji ciałem semiotycznym. Jak wskazuje Fischer-Lichte: „Kiedy aktor wchodzi w rolę, żeby stworzyć postać w »materii własnej egzystencji«, wskazuje właśnie na to podwojenie i warunkowany przez nie dystans”<sup>21</sup>. U Garbaczewskiego napięcie nie zostaje zwyczajnie zniesione czy wymazane, raczej prowadzi do gwałtownego zderzenia dwóch statusów ciała, prowadzącego do rozmycia ich jednoznacznej tożsamości. Odczytanie, zaakceptowanie bądź odrzucenie kategorii prawdy i autentyczności, stanowi element wyzwania. Sam Garbaczewski określił swoją koncepcję *Kronosu* „zagadką dla widza, [...] ile w monologach jest zwierzenia, a ile kreacji”<sup>22</sup>.

W kolejnym monologu zostają wykorzystane bardzo charakterystyczne elementy scenografii, w pewien sposób reprezentacyjne dla wyobraźni Garbaczewskiego – błyszczące ostrosłupy z pleksi – wewnątrz półnaga Sylwia Boroń wije się w seksualnym uniesieniu w towarzystwie postaci pozbawionej twarzy. Jest wulgarna, szepcze: „Posuń mnie, życie jest po to, żeby poznać, a nie stawiać sobie ograniczenia” – prawdopodobnie to obsceniczny performans jest teatralnym ekwiwalentem, bezpośrednim nawiązaniem

<sup>21</sup> E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 83.

<sup>22</sup> Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

do seksualnych rewelacji, które, w przypadku kierowania się dość niskimi pobudkami, spodziewano się odnaleźć w Gombrowiczowskim *Kronosie* (i chyba nie znaleziono ich w takiej liczbie i jakości, jakiej oczekiwano).

Następny monolog – Adama Cywki – jest zdecydowanie najmniej teatralny, najmniej widowiskowy i właśnie przez to ubóstwo środków – najbardziej poruszający i najbardziej intrygujący pod względem granicy między prawdą a zmyśleniem. Adam Cywka stoi na pustej scenie przy pulpicie, jak wykładowca, lektor lub rzecznik podczas konferencji prasowej – ten element scenografii wymusza sytuację oficjalnego obwieszczenia, podania do wiadomości publicznej, ujawnienia. Nie próbuje grać, improwizować. Odczytuje swój *Kronos*, podaje daty i przypisuje im wydarzenia przełomowe ze swojego życia zawodowego i prywatnego: lata liceum, zdanie matury, pierwszą miłość, wstąpienie do szkoły aktorskiej, pierwsze nieudane małżeństwo, drugie, trzecie, przyznaje, że wszystkie rozpadły się to jego winą, jego i demonów, które w nim drzemią. Zdradza dużo niewygodnych szczegółów, obnaża się przed widzami, jednak często używa słowa klucza, słowa bezpieczeństwa – „pomijam”. Co pomija? Odbiorca zostaje skonfrontowany z poczuciem dyskomfortu, gwałtownego wkroczenia w prywatną przestrzeń. Odnosi wrażenie, że pod „pomijam” musi kryć się coś naprawdę strasznego i intymnego.

Monolog Marty Zięby jest próbą „autonarracji potencjalnej”. Aktorka buduje swoją opowieść, manewrując między czasem przeszłym, teraźniejszym, przyszłym a trybem przypuszczającym. Buduje swoją biografię alternatywną, widzi siebie taką, jaką chciałaby być: chciałaby urodzić się w Krakowie, w starej kamienicy, być jedynym, ukochanym dzieckiem swoich rodziców, skończyć studia, jakiś pożyteczny kierunek, np. stomatologię, pomagać ludziom, nie odmawiać im nawet w świąteczne dyżury...

Monolog zostaje przerwany przez wyzwoliciciela flup (Andrzej Kłak) – to jedyna scena w całym spektaklu cechująca się tak wzmożoną interakcją między aktorami, stanowiąca intensywną scenę zbiorową, w której wyzwoliciel terroryzuje resztę aktorów bronią (wiertarką). Trudno powiedzieć, czym są flupy – sam wyzwoliciel wykrzykuje: „Chcę, żeby to, co nazywamy flupami, było wolne!”, nie dookreślając w żaden sposób, czym jest „to”, wskazuje jedynie na obecne na scenie, nieregularne kolumny ze srebrnej folii (Aneta Kyzioł utożsamiała je z połączeniami neuronowymi



w mózgu<sup>23</sup>, z kolei leksem przywodzi na myśl słynny wiersz *Flupy z pizdy* Zbigniewa Sajnoga). Wyzwoliciel chce, by wolne flupy zatańczyły i poprzez ten oczyszczający gest oswobodziły pamięć od twarzy spotykanych ludzi, każe włączać zarejestrowane na taśmie komunikaty. Jeden z nich brzmi: „Pamięć sformatowana, podłącz *Kronos* [...]. Uwaga, pamięć przeładowana. Usuń niepotrzebne pliki” – współczesna pamięć może być mechaniczna, stechnicyzowana. Wyzwoliciel flup właściwie pacyfikuje się sam i wspomina sen, koszmar, w którym jako małe dziecko ma problem z zawiązaniem sznurówek – w rzeczywistość spektaklu wkracza poetyka snu jako irracjonalna, często pozbawiona logicznej struktury forma autonarracji. Wizja pamięci stechnicyzowanej, traktowanie wspomnień jak plików, nad którymi człowiek ma całkowitą kontrolę, zostaje zderzona z niemalże Freudowską koncepcją nieświadomych wspomnień, które materializują się we śnie.

Ważną rolę w spektaklu odgrywa także piosenka *Esemes*, wykonywana przez Adama Szczyszczaja i Julię Marcell. W tekście padają słowa: „Nie chcę wyliczać tego, co mógłbym zrobić, nie chcę wyliczać tego, co mógłbym-bym. [...] Jestem jak piszący się esemes, który pędzi. Nie jestem już w stanie nic skasować, żadnego słowa”<sup>24</sup>. Biografia przedstawiona w formie tej stechnicyzowanej metafory jawi się jako skończona całość – esemes już został wysłany, nie ma możliwości edycji narracji, teraz może być tylko odczytana i interpretowana przez innych odbiorców.

Ostatnia odsłona właściwie nie kończy spektaklu, gdyż tak naprawdę nie posiada on wyraźnego zakończenia. Oczom widza ukazuje się scena, która zdaje się toczyć już od dawna: odbiorca zostaje wrzucony w środek sesji spisywania biografii aktorskiej. Młoda asystentka – Sylwia Boroń – siedzi przy biurku i czyta spisana do tej pory część biografii Wojciecha Ziemiańskiego. Aktor wznawia narrację o swoich występach w teatrze w Jeleniej Górze, wspomina anegdoty o kierowcy, który woził zespół na występy po całej Polsce, a w czasie wojny był szoferem jakiegoś generała i w związku z tym miał wiele ciekawych historii do opowiedzenia. W myśl nieco naiwnego,

---

<sup>23</sup> A. Kyzioł, *Co to, k..., jest?*, „Polityka”, 7.01.2014, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read> [dostęp 9.03.2021].

<sup>24</sup> Zob. *Esemes (piosenka ze spektaklu „Kronos”)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2xei6WzQywg> [dostęp 9.03.2021].

pozytywistycznego biografizmu tą personalna konfiguracja – młoda kobieta, która spisuje, niejako służy, poświęca swój czas na rekonstrukcję czyjejś biografii i starszy, dominujący mężczyzna – przywodzi na myśl układ między Witoldem Gombrowiczem a Ritą Gombrowicz. Prowadzenie dalszej narracji zostaje uniemożliwione (a może ułatwione?) przez opuszczenie kurtyny. Choć w luźnej strukturze przedstawienia trudno doszukiwać się bezpośrednich, fabularnych połączeń pomiędzy scenami, można odnaleźć w nim rodzaj zawołowanej chronologii, wszak monologi rozwijają się od punktu młodzięcych doświadczeń w kierunku perspektywy dojrzałości i doświadczenia. Spektakl, a właściwie anty-spektakl, się kończy, ale to nie znaczy, że sama narracja albo raczej jej werbalizowanie zostanie wstrzymane. Spisywanie *Kronosu* przez Gombrowicza może zostało przerwane przez jego śmierć, ale narracja została przejęta, niejako zawłaszczona przez innych, Ritę Gombrowicz, badaczy czy biografów.

Przedostatnia scena, która jest „puszczeniem oka” do widza albo właściwie jawnym zdrwieniem z jego oczekiwań, poprzedza scenę dyktowania i tworzy pewną kompozycyjną, metateatralną klamrę. Umieszczenie jej na końcu spektaklu byłyby zbyt oczywiste – wówczas autonarracja i narracja (zarówno w przypadku aktorów, jak i Gombrowicza) zostałyby wyraźnie domknięte. Na kurtynie Teatru Polskiego zostaje odtworzone nagranie, w którym Adam Szczyszczaj w prześmiewczy i wulgarny sposób komentuje to, co przed chwilą wydarzyło się na scenie. Z jego ust padają m.in. słowa: „Co to ma być? To jest spektakl? Ja się pod tym nie podpisuję”. Spektaklu – w rozumieniu gry, mimikry – właściwie nie było. Jak głosił komunikat otwierający inscenizację – został odwołany. Jerzy Jarzębski z rezerwą odnosi się do „ciągu samozaprzeczeń” i unieważnień, wyrażonych m.in. poprzez nagranie „połajanki” Adama Szczyszczaja:

Ta ostatnia prowokacja niesie w sobie na tyle dużo zarzutów dobrze uzasadnionych, że odnajdywać w niej można zapis rzeczywistych wątpliwości samego reżysera. [...] Chwyć więc to zręczny, ale niebezpieczny, bo uniemożliwia poważną dyskusję nad konkretnym przedstawieniem, od razu przenosząc ją w sferę uogólnień, gdzie młodzi mają zawsze rację, bo za

nimi przemawia – mechanicznie, lecz nieodwracalnie – logika kalendarza [wyróżnienie – J.K.]<sup>25</sup>.

Garbaczewski wraz z aktorami jako autorami własnych *Kronosów* potraktowali tekst Gombrowicza jako pretekst, właściwie jako narzędzie, metodę tworzenia autonarracji. Reżyser przełożył też na język teatru specyficzną aurę konkretnego, metodycznego, chronologicznego, wyzbytego z emocji skupienia na fakcie. *Kronos* jest „zimnym” spektaklem, pozbawionym emocjonalnych wybuchów. Poczucie chłodu wzmagają futurystyczna, mieniąca się srebrem scenografia, fragmentaryczna konstrukcja i bardzo oszczędny repertuar środków aktorskich. Wyzwanie zostało rzucone (nawet jeśli, według diagnozy Jerzego Jarzębskiego, poprzedzał je krok w tył w postaci wspomnianych „rzeczywistych wątpliwości”), czym Garbaczewskiemu udało się zdezorientować widza. Nieszczera (bo mimo wszystko sceniczna, teatralna) szczerłość płynąca z monologów, określona przez Jarzębskiego mianem rozumianej po Witkacowsku „bebechowatości”<sup>26</sup>, budzi w widzu poczucie ogromnego dyskomfortu. Intrygującą diagnozę tego zakłopotania jako powodu ucieczki przed wspólnotą postawił Grzegorz Jankowicz:

Aktorzy Garbaczewskiego przyjmowani są przez publiczność (niesłusznie) niczym bakterie, które atakują ciało (fizyczne i społeczne), próbując je zarazić innym sposobem myślenia o życiu, o jego nagości oraz formie. Opór jest reakcją naturalną, choć ostatecznie – jak sądzę – zgubną, albowiem wraz z „żądaniem” Garbaczewskiego, „żądaniem”, którym jest jego teatr, odrzucamy możliwość nowej wspólnoty<sup>27</sup>.

Możliwości dookreślenia i nazwania idei, dominanty, wokół której wspólnota mogłaby się ukonstytuować, jest kilka. Pierwsza z nich dotyczy obecnego w spektaklu technicznego, medialnego wymiaru egzystencji człowieka, pamięci o człowieku i kryzysu prywatności; oczywistością jest fakt, że w dzisiejszym świecie można uwiecznić swoje wspomnienia na nośnikach elektronicznych i w sieci lub umożliwić (intencjonalnie lub nieświadomie) innym

---

<sup>25</sup> J. Jarzębski, *Spektakl odwołany...*

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> G. Jankowicz, op. cit., s. 143.

dokładną rekonstrukcję swojej biografii poprzez aktywność w Internecie<sup>28</sup>. Inna możliwość budowania wspólnoty koncentrowałaby się wokół pytania o wagę i granicę intymności oraz wprowadzanie do dyskursu społecznego „życia jako takiego” w jego biologicznym wymiarze (niesprowadzanym wyłącznie do tych elementów, które są atrakcyjne i *sexy*, uwzględniającym także to, co związane z chorobą, szpetne i budzące odrazę). Trzecia perspektywa odwołuje się do bardzo prozaicznego, interpersonalnego aspektu ludzkiego istnienia w świecie. Jak wskazywał Garbaczewski, *Kronos* jest też spektaklem o tym, „na ile Inny, w filozoficznym tego słowa znaczeniu, jest w ogóle w stanie nas zainteresować”<sup>29</sup>. To również stanowiło element wyzwania: czy słuchanie o Innym ze sceny jest nużące czy interesujące?

Tematem osobnych rozważań można by uczynić także porównanie wyobraźni artystycznej Garbaczewskiego i samego Gombrowicza, ich sposób kreacji świata, stosunek do formy i języka literackiej czy teatralnej ekspresji. Rozbijanie spójnej struktury tekstu, posługiwanie się fragmentem, pastiszem, stylistyczna anarchia czy „fabularno-kompozycyjno-narracyjne dewiacje poetyki”<sup>30</sup> zbliżają do siebie estetyczne wrażliwości twórców; można stwierdzić, że ten rodzaj intelektualnej wspólnoty przyczynił się do sukcesów Garbaczewskiego w inscenizowaniu dzieł Gombrowicza. Tę wspólnotę można by określić – bardzo szeroko i czysto orientacyjnie – za pomocą przedrostka post-: estetyka proponowana przez reżysera często określana jest mianem teatru postdramatycznego; zaś kiedy Włodzimierz Bolecki zaproponował swoje „polowanie na polskich postmodernistów”<sup>31</sup>, Witold Gombrowicz był jednym z głównych kandydatów do tego tytułu.

<sup>28</sup> Więcej o „prawie do zapominania” w kontekście kultury cyfrowej pisze Mateusz Borowski. Zob. M. Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Kraków 2015.

<sup>29</sup> Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

<sup>30</sup> W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1(19), s. 20.

<sup>31</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Włodzimirz Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1(19).
- Mateusz Borowski, *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.
- Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Erika Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.
- Rita Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956. Dzieła*, t. VII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Witold Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Grzegorz Jankowicz, *Gombrowicz – loading. Esej o formie życia*, Teatr Polski we Wrocławiu, Wydawnictwo Książkowe Klimaty, Wrocław 2014.
- Jerzy Jarzębski, *Posłowie*, [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Tomasz Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach*, „Autobiografia”, nr 2(3), 2014.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Philippe Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, „Pamiętnik Literacki” 2006, t. XCVII, z. 4.
- Patrice Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, tłum. M. Sugiera, „Dialog” 1989, nr 8.

## Źródła internetowe

- Jacek Cieślak, *Litwiniec przerywa premierę we Wrocławiu*, „Rzeczpospolita”, 15.12.2013, <https://www.rp.pl/artykul/1072783-Litwiniec-przerywa-premiere-we-Wroclawiu.html> [dostęp 8.03.2021].
- Michał Głowiński, „Kronos” *Gombrowicza nie nadaje się do czytania* [rozmawiała A. Gromnicka], „Wprost”, 25.06.2013, <https://www.wprost.pl/tylko-unas/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania.html> [dostęp 8.03.2021].
- Jerzy Jarzębski, *Spektakl odwołany*, „Didaskalia” 2004, nr 119, [http://archiwum.didaskalia.pl/119\\_jarzenski.htm](http://archiwum.didaskalia.pl/119_jarzenski.htm) [dostęp 25.01.2021].
- Joanna Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2006, nr 1(2), <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/86/235> [dostęp 9.03.2021].

- Mirosław Kocur, *Wrażliwość sztuków*, Teatralny.pl, 18.12.2013, <http://teatralny.pl/recenze/wrazliwosc-sutkow,184.html>, [dostęp 8.03.2021].
- Marcin Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116> [dostęp 8.03.2021].
- Aneta Kyzioł, *Co to, k..., jest?*, „Polityka”, 7.01.2014, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1566359,1,recenzja-spektaklu-kronos-rez-krzysztof-garbaczewski.read> [dostęp 9.03.2021].
- Agnieszka Lagierska, *Sezon jesień/zima w polskim teatrze*, <https://culture.pl/pl/artykul/sezon-jesienzima-w-polskim-teatrze> [dostęp 8.03.2021].

### **Materiały wideo**

- Esemes (piosenka ze spektaklu „Kronos”)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2xei6WzQywg> [dostęp 9.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 1* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=2slbKoFtpnY> [dostęp 8.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 2* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=l-3qrNMykOs> [dostęp 8.03.2021].
- Wokół „Kronosu” 3* [materiał wideo], <https://www.youtube.com/watch?v=p5LuhP6boow> [dostęp 8.03.2021].
- Wywiad z Krzysztofem Garbaczewskim w ramach promocji Festiwalu Boska Komedia 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=G8nv5gEIZmY> [dostęp 2.09.2021].

## **Theatrical Equivalent of Literary Self-Narration. The Case of Krzysztof Garbaczewski's *Kronos***

The main assumption of the article is the interpretation of *Kronos* based on Witold Gombrowicz's private journal, directed by Krzysztof Garbaczewski in Teatr Polski in Wrocław (2013). The author also seeks forms of transmitting and receiving relations in Gombrowicz's diarism, (both in his *Dziennik* and *Kronos*) which are significant for performing arts and used in Garbaczewski's staging. The director treated the structure of the writer's intimate diary as a kind of creative method, attempting to translate the idea of self-narration into the language of theatre. The structure of Garbaczewski's performance reflects the heterogeneous composition of Gombrowicz's *Kronos*, despite treating its content only as a pretext. Garbaczewski's staging can also be called an anti-spectacle, in which the vivid boundary between reality and mimicry, truth and confabulation, aesthetics and obscenum, a phenomenal and semiotic body is blurred.

**Keywords:** Gombrowicz Witold, Garbaczewski Krzysztof, staging of diarism, self-narration in contemporary theatre, biographism in contemporary theatre, transmitting and receiving relations in contemporary theatre, performativity of biography, body in contemporary theatre

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 24.02.2021 r.



## SCENICZNE UŻYCIA PROZY IWASZKIEWICZA. O TRZECH ADAPTACJACH MATKI JOANNY OD ANIOŁÓW

DOROTA DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University  
in Warsaw  
dkdabrowska@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-4410-1930

W sezonie teatralnym 2019/2020 zaplanowano w Warszawie aż trzy premiery spektakli opartych na opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza. Była to zapowiedź nie lada okazji do podjęcia refleksji nad stosunkiem współczesnego teatru do literatury. Ograniczenia związane z pandemią spowodowały przesunięcie jednej z premier na początek następnego sezonu, nie odsunęły jednak – rzecz jasna – zasadności postawienia pytania o relację między inscenizacjami a ich literackim pierwowzorem. Pytanie to, choć wielokrotnie podejmowane, zachowuje żywotność – powraca i trudno sobie wyobrazić, żeby kiedykolwiek przestało nurtować badaczy kultury. Nawet legitymizacja możliwości całkowitego porzucenia imperatywu podążania za tekstem (dokonana w obrębie formuły postdramatycznej<sup>1</sup>) nie doprowadziła do dezaktualizacji pytania o ów stosunek – różnorodność sposobów korzystania z tekstu występujących w praktyce teatralnej oraz wzajemne „oświetlanie się” przekazów (literackich i teatralnych) stanowią zjawiska prowokujące do namysłu, nieustannie pobudzające do ich interpretowania w trybie porównawczym.

Celem niniejszego szkicu jest przyjrzenie się trzem spektaklom powiązanim z tym samym tekstem literackim, by w oparciu o analizę porównawczą postawić pytanie dotyczące relacji między przedstawieniami a ich literackim pierwowzorem oraz sformułować obserwacje dotyczące ujawniającego się

<sup>1</sup> Zob. H-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 23-45.

w tych przykładach dialogicznego potencjału inscenizacji. Specyfika analizowanego materiału wymaga odwołania się do kategorii użycia tekstu, którą traktować można jako rodzaj literaturoznawczego ekwiwalentu formuły postdramatycznej. Michał Paweł Markowski, autor szkicu *Interpretacja i literatura*, przeciwstawiając sobie dwie postawy wobec literatury – esencjalną i pragmatyczną – formułuje następujące uwagi:

W przypadku użycia zaś czytamy literaturę w taki sposób, że swobodnie przekracza ona granicę własnej autonomii i zostaje zarażona wirusem dyskursywnej nieczystości. W przeciwieństwie do egzegety użytkownik nie troszczy się o żadne kryteria prawdziwościowe, gdyż zależy mu przede wszystkim na skuteczności własnego działania, do którego zachęciła go literatura. Pozwala mu to na uniknięcie jałowych najczęściej dyskusji metainterypretacyjnych i swobodne korzystanie z tekstów literackich, które traktuje jak składniki rzeczywistości, pozwalające zbudować odpowiadający mu świat<sup>2</sup>.

W toku analizy wybranych spektakli postaram się pokazać, że posłużenie się kategorią użycia pozwala ująć zasadniczy kierunek praktyki adaptacyjnej, wskazując na jej dialogiczny charakter – uwikłanie w relacje o charakterze intertekstualnym oraz ściśle związki z rzeczywistością społeczną.

W literaturze przedmiotu poświęconej teorii dramatu funkcjonowały niegdyś – istotne dla opozycji między literacką a teatralną teorią dramatu – kategorie dramatu scenicznego i niescenicznego<sup>3</sup>. Rozwój refleksji nad gatunkiem doprowadził jednak do zakwestionowania tego podziału<sup>4</sup>; gdy okazało się, że każdy tekst jest sceniczny, bo i sama struktura „sceny” się zmieniła<sup>5</sup>, konwencja dramatyczna zaczęła ustępować miejsca szeroko pojętej postdramatyczności. We współczesnych praktykach teatralnych dochodzi często

<sup>2</sup> M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5(70), s. 58.

<sup>3</sup> Zob. szkice zawarte w tomie *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław 2003; S. Treugutt, hasło ‘dramat niesceniczny’, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 190.

<sup>4</sup> Zob. J. Nowakowski, *Historia i mit w historiach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1, s. 101; S. Treugutt, *Autentyzm poszukiwania: uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 55/4, s. 551.

<sup>5</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 63.

do rezygnacji z idei scenicznej transpozycji tekstu, choć nie oznacza to jego całkowitego porzucenia. W obrębie teatru postdramatycznego słowo jako narzędzie kształtowania fabuły i budowania spójności postaci traci swoją prymarną rolę, ustępuje miejsca relacji między aktorem a widzem, intencji pobudzenia jego sensualnej wrażliwości<sup>6</sup>. Można by sądzić, że w tych warunkach dezaktualizuje się również pytanie o specyfikę adaptowania prozy – skoro wszystkie teksty traktowane są jako w równym stopniu możliwe do zaadaptowania, otwierające przestrzeń relacji, to zacierają się granice ich gatunkowego usytuowania, maleje znaczenie ich rodzajowej przynależności.

Temat wydaje się jednak nie całkiem wyczerpany, niezależnie od stopnia swojej „teoretycznej żywotności” – powraca w kontekście analizy konkretnych adaptacji. Refleksja nad „adaptowalnością” dotyka istotnej różnicy między dramatem a prozą, dotyczącej miejsc niedookreślenia w tekście. Didaskalia stanowią oczywiście ekwiwalent prozatorskich opisów<sup>7</sup>, ale ograniczają się zwykle do informacji praktycznych, związanych z teatralnym przeznaczeniem tekstu lub też wprowadzają wiedzę wykraczającą poza tę motywację, wciąż jednak zachowując – w większości przypadków – status podrzędny wobec tekstu głównego, będąc zaledwie swego rodzaju dopowiedzeniem do niego (zwykle ograniczonym objętościowo). W prozie mamy zazwyczaj do czynienia z bardziej szczegółowym określeniem charakteru bohaterów w obrębie opisów niż w dramacie. Jeśli więc reżyser spektaklu obdarza postać dramatu jakimś charakterem, który nie jest w oczywisty sposób zadany przez tekst (same dialogi jedynie podpowiadają pewne typy psychologiczne, ale o nich nie przesądzają), to dokonuje – ściślej lub swobodniej związanej z tekstem – interpretacji. Gdy sięga po bohatera prozatorskiego i nadaje mu charakter niezgodny z jego charakterystyką daną w obrębie opisu – dokonuje interpretacji odbiegającej od oryginału, zaznacza swoją niezależność wobec niego.

Proza nasycona jest elementami „nieprzedstawialnymi”, trudno poddającym się ekwiwalentyzacji. Jako przykład przywołajmy fragment *Matki Joanny od Aniołów* Iwaszkiewicza: „Noc nad nimi czarna, ciepła i choć

<sup>6</sup> Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2001, nr 1, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367/> [dostęp 24.04.2021].

<sup>7</sup> Zob. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] idem, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 26.

gwiazd pełno na niebie, dziwnie nieprzejrzysta. We wrześniu po północy zazwyczaj takie noce bywają<sup>8</sup>. Przepisanie jednemu zjawisku cech przeciwnych czy wręcz sprzecznych – „dziwny” i „typowy” – wprowadza element subtelnego zaskoczenia, atmosferę niepokoju. Napięcie powstające na styku opisu niezwykłości zjawiska oraz stwierdzenia jego powszedniego charakteru wprowadza czytelnika w doświadczenie dysonansu. Żywioł ambiwalencji i kontrastu wypełnia wiele opisów opowiadania, pojawia się m.in. w relacji na temat Wołodkowicza oraz w doświadczeniu modlitwy Suryna. Liczne sygnały niespójności współgrają z problematyką etyczną wyeksponowaną w utworze. Można by mnożyć cytaty „nieprzedstawialne”, ograniczmy się jednak do stwierdzenia, że sama konieczność ich pominięcia (wynikająca z owej nieprzedstawialności) czyni adaptację prozy wypowiedzią odległą od oryginału – w większym stopniu niż w wypadku inscenizacji dramatu.

Refleksje nad ograniczeniami wpisanymi w ideę adaptowania prozy w teatrze chciałabym odnieść do inscenizacji *Matki Joanny od Aniołów* Iwazkiewicza. Tekst ten (powstały w 1943 roku) był wystawiany w polskim teatrze, zgodnie z zapisem Encyklopedii Teatru Polskiego, do 2020 roku siedem razy<sup>9</sup>: w Teatrze Telewizji (reż. Adam Hanuszkiewicz, premiera: 13.03.1965), w krakowskim Teatrze Bagatela (reż. Leopold René Nowak, premiera: 31.03.1977), w Teatrze Polskim we Wrocławiu (reż. Feliks Falk, premiera: 21.05.1993), w Teatrze Polskiego Radia (reż. Bogumiła Prządka, premiera: 22.01.1995), w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego (reż. Marek Fiedor, premiera: 26.01.2002), w łódzkim Teatrze Szwalnia (reż. Marcin Brzozowski, premiera: 30.11.2013). Na przełomie listopada i grudnia 2019 roku miała miejsce premiera dwóch kolejnych wystawień – w reżyserii Jana Klaty (Nowy Teatr) i w reżyserii Agnieszki Błońskiej (spektakl zatytułowany *Diabły* grany był w Teatrze Powszechnym) – a w październiku 2020 roku w reżyserii Wojciecha Furugi (Teatr Narodowy). Przedmiotem mojej analizy będą trzy ostatnie spektakle z przywołanej listy.

Podstawową różnicę między nimi wyznacza zapowiedziany już poprzez same tytuły różnorodny stosunek do tekstu opowiadania. Kłata i Faruga

<sup>8</sup> J. Iwazkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, [w:] idem, *Opowiadania filmowe*, Kraków 2009, s. 284.

<sup>9</sup> Zob. <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=matka+joanna+od+anio%C5%82%C3%B3w> [dostęp 26.04.2021].

decydują się na użycie tożsamego tytułu, Błońska zaś zaznacza swój zdystansowany stosunek do utworu Iwaszkiewicza poprzez zmianę tytułu oraz dodanie informacji „na motywach”. Wariant zastosowany przez reżyserkę odsuwa oczekiwanie wierności wobec tekstu, umożliwia niekontrowersyjne działania dekonstrukcyjne wobec tekstu – swobodne korzystanie z jego fragmentów, nieskrępowane łączenie motywów tekstu z wątkami pozatekstowymi. Różnica ta jest jednak pozorna – wszyscy trzej reżyserzy traktują tekst swobodnie, tworząc wariacje na jego temat lub też traktując go jako pretekst do opowiedzenia własnej historii. Jak radykalne są wpisane w spektakle gesty zerwania z literą i duchem literackiego oryginału? W jakim stopniu jego swobodne interpretacje, mające charakter użyć tekstu, pozostają z nim w relacji, powtarzając lub przekształcając jego ideową wymowę lub wchodząc z nią w polemikę? Czemu służy odwoływanie się w obrębie spektakli do kontekstu społecznego? Jaką rolę odgrywają nawiązania intertekstualne? Podejmę próbę sformułowania odpowiedzi na te pytania, przyglądając się kolejno tym trzem spektaklom (w porządku wyznaczonym przez daty ich premier).

### **MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW JANA KLATY**

Odwołując się do kategorii Marty Miłoszewskiej, należałoby określić spektakl Klaty jako adaptację swobodną<sup>10</sup>. Zaczynając od najbardziej elementarnej płaszczyzny porównania, a mianowicie od pytania o samą warstwę tekstową, fabularną opowiadania, trzeba zaznaczyć, że zawarte w nim zdarzenia uległy selekcji oraz zaburzony został porządek chronologiczny oryginału – mamy więc do czynienia z redukcją oraz inwersją. Przywołane zdarzenia mają zmienioną strukturę, jednak nie na płaszczyźnie werbalnej, lecz przede wszystkim w sferze gry aktorskiej i choreografii lub przypisania wypowiedzi innym postaciom. Ta ostatnia strategia zastosowana jest w czasie sceny, która w opowiadaniu rozgrywała się w karczmie. Słowa wygłaszane przez karczmarcę i Wołodkowicza w przedstawieniu wypowiedają zgromadzone na schodach lubieżne zakonnice. Inny przykład stanowi scena egzorcyzmów, w której krótkie komendy księży przekształcone zostają

<sup>10</sup> M. Miłoszewska, *Adaptacja: skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Warszawa 2017, s. 43.

w długie i niejednoznaczne nawoływania, co w połączeniu z mową ciała tworzy efekt obnażenia lubieżności egzorcystów.

Radykalny charakter odejścia Klaty od tekstu Iwazskiewicza ujawnia się w samych sygnałach przynależności spektaklu do formuły postdramatycznej. Płaszczyzną komunikacji najsilniej przykuwającą uwagę widza jest warstwa wizualna, estetyka zdominowana przez kod popkulturowy<sup>11</sup>. Kolejnym scenom towarzyszą różnorodne utwory z repertuaru muzyki rozrywkowej, częstym motywem jest taniec. Po jednej ze scen rozlegają się oklaski – raz odtworzone z taśmy, raz zainicjowane przez publiczność (jak można się domyślać – w sposób nie całkiem spontaniczny). Wydarzenia kształtujące akcję sceniczną pojawiają się jak kolejne „sety” teleturnieju i prowokują publiczność do reakcji: aprobaty, śmiechu, kibicowania – jak w czasie telewizyjnego show lub występu w cyrku. użytą przez Klatę strategię trafnie charakteryzują słowa Krystyny Ruty-Rutkowskiej na temat teatru postdramatycznego: „Gra z odbiorcą w tym teatrze właśnie na tym zdaje się polegać: na bombardowaniu go nadmiarem impulsów, osaczeniu swoistą multimedialną cudownością, która łączy wszystko ze wszystkim [...], wciąga w zbiorowe sny na jawie”<sup>12</sup>. Nasycenie spektaklu tego rodzaju środkami nie pozwala się traktować jako gest o charakterze marginalnym, staje się raczej elementem dominującym nad porządkiem fabuły oraz płaszczyzną problematyzacji kwestii etycznych. Szczególnie dobitnie widać to w scenie końcowej, w której Suryn postanawia zgładzić śpiących chłopów. Sposób realizacji tej sceny w przedstawieniu jest triumfem żywiołu popkulturowego nad porządkiem moralnych dylematów i etycznego ciężaru wpisanego w opowiadanie. Zabójstwo dokonane przez księdza ma u Iwazskiewicza charakter ambiwalentny – jest czynem godnym potępienia z punktu widzenia chrześcijaństwa, ale równocześnie wyrazem miłości bohatera. Nie podlega przez to usprawiedliwieniu, ale staje się niejako symbolem koszmarnego skomplikowania ludzkiego losu, złożoności natury człowieka. U Klaty wszystkie te napięcia ulegają neutralizacji – scena nabiera charakteru komicznego: Suryn goni po scenie dwóch karłów i tylko straszy ich siekierą, którą – w porządku realistycznym – miałyby chcieć ich zabić.

---

<sup>11</sup> Zob. J. Kopciński, *Ja go czuję bez przerwy*, „Teatr” 2020, nr 1, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 24.04.2021].

<sup>12</sup> K. Ruta-Rutkowska, op. cit.

Niewątpliwie trudno byłoby uznać spektakl *Klaty* za odzwierciedlający ducha literackiego pierwowzoru. Mimo wieloznacznego charakteru opowiadania, można wskazać na najistotniejsze wątki podnoszone w procesie jego interpretacji – kwestie etyczne, pytania o źródło zła, ludzką odpowiedzialność i współudział w złu. Tematy te, teoretycznie zasugerowane w przedstawieniu *Klaty*, zostają tu zepchnięte na dalszy plan, są jedynie delikatnie sygnalizowane w grze aktorskiej Bartosza Bieleni. W centrum uwagi widza pojawia się przede wszystkim sama konwencja opowiadania (dzieje się tak ze względu na wyrazistość użytych środków, nierzadko wywołujących efekt groteski), a także kwestia uwikłania kleru w zło. Znaczenie tego wątku tematycznego podkreślają w szczególności dwa sceny: recytowanie przez biskupa fragmentu *Listu do Koryntian* na temat miłości i towarzyszące temu gesty ilustrujące słowa (np. wypowiadając słowa: „i gdybym rozdał na jałmużnę całą majątność moją”, biskup niechętnie zdejmuje i rzuca zegarek, by po zakończeniu monologu założyć go z powrotem) oraz lubieżnym zachowaniem biskupów w czasie egzorcyzmów. W znaczący sposób używa się również kostiumów. To dzięki tożsamości pewnych elementów stroju Macieja Stuhra w scenie, w której występuje on jako papież, oraz pod koniec przedstawienia, gdy pojawia się jako diabeł – antyklerykalna wymowa spektaklu staje się całkowicie klarowna. Istotny jest sposób interpretacji postaci księdza Suryna – u Iwaszkiewicza był to człowiek przestraszony złem, z przerażeniem przeżywający obecność diabła w swoim życiu, zgorzchniony doniesieniami o lubieżnym zachowaniu siostr. U *Klaty* Suryń jest rozmarzonym młodzieńcem, który o swoim odczuwaniu obecności szatana mówi z upodobaniem, z dziwnym namaszczeniem. Bielenia wypowiada słowa kierowane do diabła w skupieniu i bez cienia niechęci, sprawia wrażenie zafascynowanego złem. W zupełnie inny sposób wybrzmiewają jego wypowiedzi dotyczące życia wiecznego, możliwości nawrócenia. Komunikując się z Matką Joanną, niejednokrotnie jąka się, mówi bez przekonania, sprawia wrażenie, jakby „odbębniał” zadaną formułkę. Trudno dostrzec w wykreowanym na scenie doświadczeniu tej postaci wychylenie ku sacrum. Obraz świata „pustego”, pozbawionego metafizyki stanowi również scena, w której jeden z biskupów odśpiewuje piosenkę będącą przeróbką utworu Boba Dylana, pod względem konwencji muzyczno-poetyckiej kojarzącą się z „ogniskową” muzyką religijną. Tekst dotyczy poszukiwania sensu oraz braku odpowiedzi, w refrenie słyszymy: „odpowie ci tylko wiatr wiejący od



Tatr”, co w odniesieniu do całościowej wymowy przedstawienia pozwala się interpretować jako potwierdzenie jego antymetafizycznej wymowy.

Obsadzenie Bartosza Bieleni w roli księdza nabiera szczególnego znaczenia w kontekście filmu Jana Komasy (*Boże Ciało*), w którym aktor gra chłopaka udającego kapłana<sup>13</sup>. Skojarzenie Suryna z tą postacią dodatkowo podważa autorytet księdza, równocześnie jednak podkreśla stan zagubienia, w jakim się znajduje. Suryn jest bodaj jedynym duchownym w spektaklu, który nie zostaje skompromitowany poprzez przypisanie mu takich cech, jak: cynizm, lubieżność, hipokryzja. Nie ma w nim szlachetności i czystości intencji wpisanych w sylwetkę Iwaskiewiczowskiego bohatera, ale można w nim dostrzec szczerą uczuć, przenikliwość, autentyczność, zaangażowanie. Odwołanie do *Bożego Ciała* prowokuje do powtórzenia w toku interpretacji spektaklu przeciwstawienia zły kler – dobry samozwaniec, które w tym wypadku uzyskuje postać zdecydowanie mniej jednoznaczną, ale skłania ku pozytywnej waloryzacji postawy poszukującej wartości poza Kościołem. Obsadzenie aktora w tej roli ze względu na kontekst intertekstualny ułatwia potraktowanie go jako postaci wyodrębniającej się z grupy, którą reprezentuje.

Popkulturowy show jako konwencja rozgrywania się opowieści zdaje się częściowo zawieszać jej referencjalny charakter – skoro to wszystko jest tylko teleturniejem, to pozwala się ująć w cudzysłów, dzieje się niejako poza dyskursem. Zderzenie żartobliwej konwencji z problematyką zła i dobra jako sił działających w Kościele stwarza jednak aurę szyderstwa, przez co zamienia się w narzędzie krytyki wpisanej w spektakl.

## DIABŁY AGNIESZKI BŁOŃSKIEJ

Przechodząc do uwag dotyczących drugiego spektaklu, *Diabłów* Agnieszki Błońskiej, chciałabym przywołać słowa sformułowanej przez nią zapowiedzi: „W Powszechnym proza Iwaskiewiczza będzie jedynie punktem wyjścia. Próbowujemy odczytać Iwaskiewiczza z perspektywy kobiecej, niezauważanej do tej pory, choćby w ekranizacji Kawalerowicza. W tej historii wyraźnie jest obecny temat kolonizacji kobiecego ciała, przemocy wobec

<sup>13</sup> Zob. M. Zielińska, *Nowe i Powszechne egzorcyzmy*, „Didaskalia” 2020, nr 155 <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy> [dostęp 26.04.2021].

kobiet dokonywanej przez Kościół, naczelnego strażnika patriarchy<sup>14</sup>. Klasyfikacja spektaklu Błońskiej jako adaptacji opowiadania Iwaszkiewicza jest problematyczna, gdyż odwołania do *Matki Joanny od Aniołów* stanowią jedynie niewielką część przedstawienia. Marta Miłoszewska w książce *Adaptacja. Skrzyńka z narzędziami* zauważa:

Adaptacja może przekazywać treść niemal tak samo jak oryginał, z nieznacznymi lub istotnymi zmianami dostosowującymi [...], ale może też być kreowana jako dzieło nowe, wzbogacone przez adaptatora o elementy odautorskie, stworzone „na podstawie”, „na motywach” lub tylko „inspirowane” pierwowzorem<sup>15</sup>.

Zgodnie z przytoczoną definicją każdy spektakl, choćby inspirowany jakimś dziełem literackim, stanowi jego adaptację. Tak szerokie ujęcie tej kategorii uwzględnia nie tylko wypowiedzi, w których występują znaczne redukcje, inwersje, transakcentacje, ale również takie, w których mamy do czynienia z porzuceniem przez twórcę idei odzwierciedlenia w jakimkolwiek stopniu tzw. ducha oryginału.

Przedstawienie Błońskiej skoncentrowane jest na krytyce patriarchy i Kościoła – jego podstawy – jako źródła zła. W kolejnych scenach, utrzymanych w charakterystycznej dla twórczości reżyserki estetyce kabaretowej, uwaga widzów, przy użyciu różnorodnych środków, ma zostać zwrócona na problem upodrzednienia kobiet oraz grzechu w Kościele. Nie wikłając się w interpretację całego przedstawienia, chciałabym ograniczyć się do refleksji nad tym, jak wykorzystano w spektaklu tekst Iwaszkiewicza. Zostaje on przytoczony w kilku scenach.

Pierwsza z nich to monolog Arkadiusza Brykalskiego w stroju biskupim. Aktor wypowiada słowa dotyczące małego ciemnego punktu, który pojawia się w polu jasności. W opowiadaniu słowa te są częścią monologu wewnętrznego księdza Suryna, w którym zwierza się z trudności w modlitwie. W przedstawieniu biskup wypowiada słowa o diable czającym się w ludzkich umysłach jako oskarżenie, równocześnie z upodobaniem delectując się

<sup>14</sup> Cyt. za: W. Mrozek, *Od gwałtu do egzorcyzmu. Jak Kościół kontroluje kobiece ciała*, „Gazeta Wyborcza” 6.12.2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,25475476,od-gwal-tu-do-egzorcyzmow-diably-agnieszki-blonskiej-w-teatrze.html> [dostęp 26.04.2021].

<sup>15</sup> M. Miłoszewska, op. cit., s. 41.

opowieścią o złu. Przemowę kończą pełne agresji okrzyki wzywające do zgładzenia szatana, pokazujące duchownego jako zafascynowanego złem i nim kierowanego.

Pierwsze spotkanie Suryna i Matki Joanny to kolejna scena, w której rozbrzmiewają słowa opowiadania, jednak nie mamy w niej do czynienia z aktorami odgrywającymi role tych postaci, a jedynie z aktorkami ubranymi w samą bieliznę (tymi, które przed chwilą grały zakonnice oczekujące na egzorcyzmy), które wypowiadają słowa dialogu, w jego trakcie zamieniając się rolami.

W jednej z kolejnych scen Maria Robaszkiewicz odczytuje fragment Iwaszkiewiczowskiej narracji rozpoczynający się od słów: „Matka Joanna upadła. Bliżej stojący ujrzeni, jak z ust jej wyszedł ogromny, siny język i jak poczęła nim lizać marmurowe stopnie”. Widzowie przekonani, że słuchają opowiadania Iwaszkiewicza, nagle orientują się (słuchając dalszej części narracji), że jedynie fragment był autorstwa prozaika – gdy padają słowa mówiące o lubieżnych gestach księży, orientujemy się, że jesteśmy już w świecie dopowiedzeń Błońskiej. Strategia przywołania „autorytetu pierwowzoru” i gładkiego przejścia od niego do słów do niego dopisanych przez scenarzystkę, Joannę Wichowską, stanowi interesujący sposób wykorzystania tekstu, który silnie oddziałuje na odbiorcę.

Jedna ze scen zostaje zadedykowana Iwaszkiewiczowi, który „podobnie jak my, wychowywał się w katolickim kraju”. Stwierdzenie pokrewieństwa doświadczeń wiąże się z sugestią analogii kontekstów wypowiedzi – zdaje się mówić, że *Matka Joanna od Aniołów* Iwaszkiewicza była jego reakcją na rzeczywistość kulturową, z którą obcował twórca, podobnie jak jest nią – w odniesieniu do współczesności – spektakl *Diabły*. Stosunek Błońskiej (jako podmiotu twórczego stojącego za spektaklem) do Iwaszkiewicza jest nie do końca ujawniony, niejednoznaczny. Przywołana dedykacja sprawia wrażenie identyfikacji z twórcą – po pierwsze ze względu na wyżej wspomnianą sugestię wspólnoty doświadczeń, po drugie w związku ze skojarzeniem samego gestu dedykacji z wyrazem uznania lub sympatii wobec kogoś. Trzeba jednak zwrócić uwagę na ambiwalentny charakter dedykacji wpisanych w spektakl. Jedna z ostatnich scen przedstawienia, w której pólnadzy aktorzy z tęczowymi opaskami wykonują taniec wyrażający protest, dedykowana jest arcybiskupowi Markowi Jędraszewskiemu. Towarzyszy jej komentarz: „wszystkich nas nie wyegzorcyzmujecie”. Dedykacja nie

stanowi tu więc formy poświęcenia, daru, lecz nabiera charakteru oskarżenia. Opętanie, będące jednym z kluczowych motywów opowiadania Iwaszkiewicza, w *Diabłach* pojawia się pod dwiema postaciami. Najpierw jako „scena dedykowana wszystkim mężczyznom lubiącym obserwować kobiety w stanie hysterii” zostaje skompromitowane jako wymysł w scenie, w której aktorzy pokazują, jak wyglądają opętania poszczególnych części ciała, co kojarzy się z komediowym ćwiczeniem aktorskim. Motyw ten powraca pod koniec spektaklu, gdy padają przytoczone przed chwilą słowa „wszystkich nas nie wygorzyczmujecie”. Skoro egzorcyzm zostaje skojarzony z próbą odebrania głosu, upodrzednienia, z ostrzeżeniami biskupa Jędraszewskiego przed „tęczową zarazą”, to samo opętanie zamienia się w stygmat. Wykluczeni przez Kościół – kobiety, przedstawiciele środowisk LGBT – wchodzi w rolę opętanych, by pokazać nieprzystawalność takiej etykiety wobec rzeczywistości. Wracając do pytania o stosunek spektaklu do opowiadania, warto zauważyć, że nadaje ono status opętanych kobietom, możliwe więc, że Błońska również przypisuje mu w tym punkcie współudział w demaskowanym upodrzednieniu.

Obydwa spektakle oparte są na idei sformułowania wypowiedzi odebranej od swojego literackiego pierwowzoru, podporządkowane intencji wyrażenia postaw krytycznych dotyczących współczesnych problemów społecznych. Czy dokonana w nich woltę określić można jako rodzaj transakcentacji? Czy, zatem, oparte są one na geście uwypuklenia pewnych problemów obecnych w pierwowzorze kosztem innych, czy też dopisują do niego kwestie, które nie mają w nim swojego zakorzenienia?

W odniesieniu do przedstawienia Klaty oznacza to pytanie o to, czy znajdujemy w *Matce Joannie* krytykę kleru, w odniesieniu do *Diabłów* – o to, czy w opowiadaniu pojawia się wątek marginalizacji i upodrzednienia kobiet. Choć spektakl Błońskiej jest strukturalnie bardziej oddalony od pierwowzoru, paradoksalnie tematycznie pozostaje w nim wyraźniej zakorzeniony. W rozmowie Suryna z proboszczem padają słowa świadczące o przypisywaniu kobietom szczególnej uległości wobec szatańskich mocy:

Żeby tak diabeł męża jakiego opętał – no, to jeszcze!... ale że to zawsze z babami... Czy to czasem bez żadnego opętania taka rzecz się nie odbywa? Niewiasta sama zawsze źródłem zła bywa. [...] Słowo szlacheckie dają, że Adam nie jadłby jabłka, gdyby nie Ewa! Po co mu to było? Mogło sobie to

jabłko wisieć choć i przez sto lat, a on by go nie dotknął. Wszystko zrobiła Ewa. W kobiecie jest ta skłonność naturalna do upadku...<sup>16</sup>.

Przez rozpoczęciem przedstawienia Błońskiej widzowie odczytują wyświetlany na ekranie następujący cytat z pism św. Tomasza z Akwinu: „Kobiety są błędem natury... z tym ich nadmiarem wilgoci i ich temperaturą ciała świadczą o duchowym i cielesnym upośledzeniu... są rodzajem kalekiego, chybionego, nieudanego mężczyzny”<sup>17</sup>. Mając w pamięci przytoczone fragmenty opowiadania Iwaszkiewicza, można uznać, że zawarta w *Diablach* krytyka patriarchy i postaw mizoginicznych ma swoje źródło w tekście, choć nie odgrywa w nim szczególnie istotnej roli. Bardziej skomplikowana jest kwestia zakorzenienia tez eksponowanych u Klaty. U Iwaszkiewicza wyrazem krytyki kleru jest w pewnym sensie sama postać księdza Suryna, który – pełen dobrych chęci – ostatecznie okazuje się słaby, niewystarczająco ostrożny, niewierny powołaniu. Jednak Kłata nie używa Suryna do kompromitacji Kościoła, przeciwnie – jego autentyczność i szczerść stają się jedyną ocalałą, godną „ludzką” jego częścią. Czy więc odnajdziemy u Iwaszkiewicza elementy krytyki sformułowanej przez Klatę – lubieżność, chciwość, hipokryzję kleru? Wydaje się, że nie. Gdyby tekst jednoznacznie określał opętanie sióstr jako mistyfikację, można by upatrywać w tym źródła krytyki duchowieństwa, ale tak się nie dzieje. Opowiadanie pozostawia czytelnika z otwartymi pytaniami i wielością możliwych interpretacji. Równocześnie jednak spektakl Klaty, dopisując wyrazisty antyklerykalizm do opowiadania Iwaszkiewicza, nawiązuje do recepcji filmu Kawalerowicza, o której Agnieszka Przepiórska-Kotkowska napisała:

Film spotkał się z ogromną krytyką ze strony Kościoła Katolickiego, który zarzucał mu, że ośmieszając praktyki religijne, ceremonie i modlitwy kościelne, ma na celu zohydzić życie zakonne i stan kapłański. Biuro Episkopatu Polski do spraw Filmu, Radia, Telewizji i Teatru zaliczyło dzieło do „filmów niedozwolonych, które wprost lub pośrednio występują przeciwko

<sup>16</sup> J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 303.

<sup>17</sup> [http://www.powszechny.com/spektakle/diably,s1666.html?ref\\_page=controller,index&action,index](http://www.powszechny.com/spektakle/diably,s1666.html?ref_page=controller,index&action,index) [dostęp 26.04.2021].

chrześcijańskim zasadom wiary i obyczajów”, co wydaje się, zwłaszcza po latach, opinią przesadną<sup>18</sup>.

O spektaklu Klaty można więc myśleć jak o adaptacji wypełniającej lukę po nietrafnym zarzucie sformułowanym niegdyś wobec filmu Kawalerowicza – u Klaty rzeczywiście uwaga widza skoncentrowana zostaje na hipokryzji i cynizmie kleru<sup>19</sup>.

Obydwa spektakle można traktować jako autonomiczne wobec zamysłu Iwaszkiewicza wypowiedzi, posługujące się opowiadaniem jako materiałem, z którego zbudowane zostają opowieści nowe, niezależne. Biorąc pod uwagę to, że utwór odsyła do rozważań na temat pochodzenia zła, wagi wyborów moralnych, a spektakle koncentrują się na krytyce instytucji Kościoła, uzasadnione będzie stwierdzenie, że stanowią wyraz upodrzednienia literatury wobec bieżących problemów polityczno-społecznych (choć bieżących nie oznacza oczywiście trywialnych, mało istotnych). Równocześnie jednak dokonana w nich reinterpretacja poszczególnych postaci i motywów, ze względu na kontrast między znaczeniem spodziewanym a uzyskanym, staje się środkiem mocno przemawiającym do wyobraźni i wrażliwości widza, dzięki czemu założony przez reżyserów przekaz uzyskuje klarowny status.

### **MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW WOJCIECHA FARUGI**

Spektakl Farugi, widziany na tle powyżej omówionych, sprawia wrażenie przedstawienia stawiającego opór ujednoznaczniającym interpretacjom. Stanowi szczególnie ciekawy przykład wypowiedzi balansującej na granicy intencji odzwierciedlenia zamysłu tekstu Iwaszkiewicza i odejścia od niego. Zasadniczy punkt odniesienia dla spektaklu stanowi nie tekst opowiadania, a jego filmowa adaptacja w reżyserii Jerzego Kawalerowicza<sup>20</sup>. Niewątpliwie,

<sup>18</sup> A. Przepińska-Kotkowska, „Miłość jest na dzień wszystkiego, co się dzieje na świecie”. „Matka Joanna od Aniołów” jako przykład adaptacji filmowej, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 30, s. 88-89.

<sup>19</sup> Na temat krytycznego wymiaru teatru Klaty w stosunku do paradygmatów narodowych zob.: M. Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata*, Kraków 2016, ss. 47-50, 316-334; O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Kłata*, Warszawa 2018, s. 224-261.

<sup>20</sup> Z uwagi, że przedmiot mojego zainteresowania stanowi relacja między spektaklami a opowiadaniem Iwaszkiewicza, nie podejmuję tu próby szczegółowej analizy

w stosunku do poprzednio omówionych, spektakl Farugi cechuje się większym naciskiem na sferę werbalną – nie zostaje ona w sposób tak wyrazisty, jak w wypadku przedstawienia *Klaty*, przejęta przez ekspresję estetyczną dźwięku, scenografii etc. Obszerne dialogi między bohaterami opowiadania nierzadko zostają tu przytoczone w pełnym brzmieniu, niekiedy jedynie trochę uproszczone i skrócone. Prymarna rola słowa wiąże się również ze sposobem jego wypowiedzania – niemożliwe byłoby odnalezienie efektu obcości<sup>21</sup> w konstrukcji bohaterów, przypisanie jej intencji podkreślenia niezależności aktorów od kreowanych postaci<sup>22</sup>. Wypowiadane przez nich kwestie są nasycone emocjami, mają charakter żywych reakcji na wypowiedzi innych. „Psychologizacja” wypowiedzi, osadzenie ich w kontekście przeżyć spójnych postaci służy z jednej strony nobilitacji słowa<sup>23</sup>, z drugiej zaś koncentrują uwagę widzów na doświadczeniach postaci – nie tyle na ich abstrakcyjnym wymiarze, prowokującym do refleksji o charakterze ogólnym, ile na wadze ich jednostkowych losów<sup>24</sup>. Efekt podkreślenia znaczenia konkretnych

---

przedstawienia Farugi pod kątem jego związków z filmem – ograniczę się do kilku nawiązań do dzieła Kawalerowicza, które wydają się konieczne dla zrozumienia strategii twórczych zastosowanych w spektaklu.

<sup>21</sup> Zob. I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960) – recenzja*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 1(53), s. 287-288.

<sup>22</sup> Aktorzy zdają się być prowadzeni zgodnie z zasadą zmierzającą do utożsamienia z postaciami. Zob. słowa Klaudyny Desperat: „W teatrze średniowiecznym funkcjonowała jeszcze mała liczba wykonawców-reprezentantów, jednak w późniejszych epokach teatr dążył do pełnego wcielania się przez aktora w postać literacką, próbując stworzyć sylwetkę pełną, mającą własną moralność i rys psychologiczny. Widzowie zaś mieli się z taką postacią utożsamiać”, [w:] K. Desperat, *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym: „Lipiec” Iwana Wyrpajewa, „Biesiada u hrabiny Kotłubaj” Ireny Jun, „Załącznik Kulturoznawczy”* 2014, nr 1, s. 132.

<sup>23</sup> Marta Zdanowska napisała o spektaklu Farugi: „Trzeba przyznać, że *Matka Joanna...* w Teatrze Narodowym jest spektaklem, który przywraca wiarę w sens tekstu i jego podanie na scenie”. Zob. M. Zdanowska, *Wszystkie odcienie czerni*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9144-wszystkie-odcienie-czerni.html?fbclid=IwAR2qB-t6Z8hfjd3ZTEHRFJImd2AJis9FpU8xtwaZyzYJsPhbxc0iG9sr2aXI> [dostęp 26.04.2021].

<sup>24</sup> Zabiegi te korespondują z perspektywą wpisaną w zamysł twórców scenariusza filmu – Kawalerowicza i Wójcika. Zob. S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014, s. 126-128.



międzyludzkich przeżyć, spotkań, relacji zostaje uzyskany za pomocą choreografii – scen tańca będącego ekspresją emocji (np. między siostrą Małgorzatą a Chrzęstowskim) oraz dodanych do tekstu dialogów i wierszy, które budują atmosferę intymności między bohaterami<sup>25</sup>. Najwyrazistszym przykładem tej strategii jest scena, w której Matka Joanna i Suryń dzielą się ze sobą wspomnieniami, opowiadając o swoich młodzieńczych doświadczeniach duchowych: „kiedy miałam dwanaście lat, ukazał mi się Pan [...]”; kiedy miałem trzynaście lat, wstąpiłem do klasztoru, miałem wtedy widzenie [...]”. Relacja, która się między nimi nawiązuje, dzięki scenom rozmów będących wycieczkami do przeszłości, jest nie tylko wyrazem miłosnej fascynacji, nabiera cech przyjaźni. Intymność między Matką Joanną a Suryńem ujawnia się również poprzez słowa *Modlitwy św. Katarzyny ze Sieny do Matki Bożej*. W trakcie sceny, w której jest odmawiana, ksiądz jest półnagi, a słowom modlitwy towarzyszy dźwięk kalimby wygrywającej spokojną, łagodną melodię. W estetycznej organizacji tej sceny dostrzec można formę usprawiedliwienia relacji, która w optyce realiów opowiadania jest kontrowersyjna, grzeszna, kłopotliwa. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w scenie, w której siostra Małgorzata recytuje zachrypniętym głosem Edyty Olszówki sprośne wiersze Jana Andrzeja Morsztyna. Muzyka towarzysząca cytowanym słowom umiejscawia ich figlarną wulgarność w międzyludzkiej bliskości – oddala możliwość potraktowania ich jako wyrazu grzeszności bohaterów, prowokuje do spojrzenia na nich jako na szczerze zaangażowanych w relację. Wrażenie to zostaje spotęgowane przez kontrast: nim dojdzie do scen bliskości między Małgorzatą a Chrzęstowskim, jesteśmy świadkami opresywnego traktowania siostry przez Wołodkowicza, który zasłania jej oczy przepaską, trzyma ją „na pasie” jak na smyczy. Obie te relacje miłosne pokazane są w spektaklu jako nietrywialne, reżyser rzuca na nie łagodne światło prowokujące do śledzenia ich z uwagą. Dzięki temu przedstawienie zdaje się kierować uwagę widza ku refleksji nad miłością.

<sup>25</sup> Zob. uwagi J. Kopcińskiego: „W chwilach największego uniesienia główni bohaterowie nowego przedstawienia Farugi nie czują niczego ponad spokój, ulgę, zaufanie do drugiego człowieka. To bardzo dużo jak na świat, w którym żyjemy, ale niewiele, zważywszy na doświadczenia mistyków”, [w:] J. Kopciński, *Czarne lzy Joanny*, „Teatr” 2020, nr 11, <https://e-teatr.pl/czarne-lzy-joanny-6049> [dostęp 26.04.2021].

Spektakl jest estetycznie oszczędny, minimalistyczny, choć równocześnie wyrazisty – na scenie króluje czerni<sup>26</sup>. Niewątpliwie stanowi to nawiązanie do estetycznego „ubóstwa” filmu Kawalerowicza, o którym Jan Rek pisał:

O ile ascetyczność i surowość dzieła Dreyera była uzasadniona, by tak rzec, historycznie, czyli zwyczajnie, poświadczająca stan zaawansowania ówczesnego kina pod każdym względem, to ascetyczność i surowość filmu Kawalerowicza była już rezultatem zabiegów stylizacyjnych. Ta „minimalistyczna” formuła kina była skutkiem wyboru, jaki został dokonany przez reżysera. Film Kawalerowicza, rozpatrywany na tle dokonań ówczesnego kina, musiał razić skromnością zarówno pod względem rozmachu scenograficznego, a właściwie jego braku, jak i techniki opowiadania. Musiał sprawiać wrażenie, że jest w pewnym sensie przykładem filmu „ubogiego” będącego realizacją zredukowanego modelu kina fabularnego<sup>27</sup>.

Niewątpliwie organizacja estetyczna spektaklu nawiązuje nie tylko do ascetyczności filmu Kawalerowicza, ale również do wpisanej weń koncepcji autora zdjęć, Jerzego Wójcika, opartej na intencji wyeksponowania problemu względności bieli i czerni (odpowiadających dobru i złu), traktowanym przez operatora jako klucz do utworu Iwaszkiewicza<sup>28</sup>. Można by pokusić się o stwierdzenie, że estetyka spektaklu wykazuje podobieństwo nie tylko w stosunku do filmu, ale również do literackiego pierwowzoru. W opowiadaniu dominuje bowiem atmosfera niepokoju i grozy – u Klaty przełamana przez popkulturowy miks, ironię, elementy kampu, u Farugi zostaje podtrzymana i wzmocniona grą aktorską, ascetyczną scenografią, budzącą niejednoznaczne emocje muzyką<sup>29</sup>.

Równocześnie spektakl wyraźnie zaznacza swój autonomiczny charakter wobec tekstu Iwaszkiewicza. Wyraża się to, rzecz jasna, w samej koncentracji na relacji do filmu Kawalerowicza (nie zaś tekstu Iwaszkiewicza). Ponadto w spektaklu mamy do czynienia z intertekstualną grą, której

---

<sup>26</sup> Zob. M. Zdanowska, op. cit.

<sup>27</sup> J. Rek, „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza: jak „szkoła polska” stała się ciężarem, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 173.

<sup>28</sup> Zob. J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2006, s. 44-47.

<sup>29</sup> Zob. M. Żelazowska, *Demony nie zawsze wracają*, <https://e-teatr.pl/demony-nie-zawsze-wracaja-3221%20> [dostęp 24.04.2021].

najwyrazistszym przejawem jest nawiązanie do *Café Müller* Piny Bausch. W scenie spotkania Matki Joanny z Surynem pojawia się wyrazisty cytat z tego spektaklu – odtworzony mechanizm upadania jako reakcji na niedokonane uderzenie. Nie jest jasne, czy sekwencja upadków występuje u Farugi wyłącznie jako ornament, czy też ma znaczenie dla wymowy spektaklu – nie jest to element jednoznaczny. Niewątpliwie jednak poprzez autotematyczny charakter, wynikający z wyrazistej intertekstualnej aluzji, dokonuje się radykalna autonomizacja spektaklu względem formuły „referencjalnej” wobec pierwowzoru. Wyraża się to również w modyfikacji ważnej sceny rozmowy z cadykiem, którego kwestie zostają rozproszone na wiele podmiotów – wypowiadają je postaci spektaklu stojące na zapadni<sup>30</sup>. Kolejnym wyrazem autonomii spektaklu wobec tekstu Iwaszkiewicza jest jedna z końcowych scen, w której słowa Szatana zostają wypowiedziane do Suryna przez Matkę Joannę. Zło, uosobione przez Iwaszkiewicza w postaci Szatana, zostaje w przedstawieniu potraktowane jako pokusa sformułowana przez samą Matkę Joannę. Dokonuje się w ten sposób wzmocnienie efektu „ofiary z miłości” i równocześnie zakwestionowane zostaje uwikłanie bohaterów w konstelacje metafizyczne.

Wracając do kwestii „ubóstwa” estetycznego filmu i spektaklu, chciałabym zasugerować różnicę w sposobie jego funkcjonalizacji. U Kawalerowicza minimalizm zdaje się służyć możliwości wyostrenia sygnalizowanych problemów, pozwala oczyścić pole widzenia z elementów rozpraszaćcych uwagę<sup>31</sup>, umożliwia rozegranie dramatu głównych postaci w sposób silnie oddziałujący na emocje widza. U Farugi estetyczna asceza zmierza raczej nie ku oczyszczeniu perspektywy z ornamentów, ale wręcz przeciwnie – staje się środkiem wywołującym nastrój grozy, niejasności, „zagęszczającym atmosferę” i horyzont semantyczny wypowiedzi. Dzieje się to również na mocy relacji między rozwiązaniami estetycznymi a tekstowymi – adaptacja, przygotowana przez Julię Holewińską, stanowi kompilację tekstu scenariusza autorstwa Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego oraz – m.in. – wierszy Jana

<sup>30</sup> Zrozumienie tej sceny wymaga odwołania do sposobu jej organizacji w filmie Kawalerowicza. Seweryn Kuśmierczyk określa jej ujęcie w filmie jako „wyprawę [Suryna – przyp. D.D.] do wnętrza własnej duszy”, [w:] S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 124 (por. s. 125-126).

<sup>31</sup> Zob. A. Przepiórska-Kotkowska, op. cit., ss. 77, 80.

Andrzeja Morsztyna, Johna Donne'a, fragmentów *Odysei* Homera i *Żywotu św. Katarzyny ze Sieny* Rajmunda z Kapui. Wprowadzenie do historii Matki Joanny i Suryna tekstów różnego pochodzenia daje efekt semantycznego zagęszczenia. W przedstawieniu pojawiają się nierozwiązane wątki o niejasnym znaczeniu, np. homoerotyczna relacja dwóch parobków. Znaczącą zmianę w stosunku do scenariusza filmu (oraz literackiego pierwowzoru) stanowi zakończenie spektaklu, w którym Matka Joanna zostaje wyniesiona na ołtarze – „Joanna zostaje świętą, leczy chorych dotykaniem, jej relikwie wędrują po świecie, a ona sama, biała jak śnieg, roztacza blask ze sceny”<sup>32</sup>.

Mimo wieloznaczności spektaklu można zgodzić się z krytykami wskazującymi na centralne znaczenie problemu zła w świecie przedstawionym przez Farugę<sup>33</sup>. Całokształt zastosowanych środków – zarówno tych bezpośrednio potęgujących atmosferę mroku, jak i tych powodujących znaczeniową dezorientację – postrzegać można jako podporządkowany intencji ekspozycji uwikłania człowieka w ciemne siły, jego słabości wobec pokus. Zastanawiające jest, gdzie Faruga lokuje zło – czy ma ono charakter elementu czysto ludzkiego doświadczenia, czy też jest to zło metafizyczne. Można by potraktować dyskurs naszkicowany w spektaklu jako próbę pokazania złożoności tego zagadnienia, ale z drugiej strony dwutorowość przedstawienia każe zastanowić się nad przypadkowością tak zarysowanej wizji. Niektóre rozwiązania sceniczne – przede wszystkim te stricte estetyczne, związane z choreografią, dźwiękiem – sygnalizują istnienie zła metafizycznego, zaś porządek psychologiczny dyktowany przez klarownie wypowiedzany tekst wskazuje na koncentrację refleksji na doświadczeniach człowieka – „czysto ludzkich” uzasadnieniach jego wyborów i rozterek<sup>34</sup>. Poziom grozy zdaje się odsyłać do metafizycznych źródeł zła; równocześnie psychologia postaci przekonuje o jego przyziemnym charakterze. Podobnych niespójności i znaków zapytania jest w spektaklu sporo.

---

<sup>32</sup> M. Zdanowska, op. cit. Zob.: R. Węgrzyniak, *Matka Joanna od diabłów*, <https://teatrologia.pl/recenzje/rafal-wegrzyniak-matka-joanna-od-diablow/> [dostęp 24.04.2021]; S. Godlewski, *Podzwonne*, „Czas Kultury” 8.09.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/podzwonne/> [dostęp 26.04.2021].

<sup>33</sup> Zob. M. Żelazowska, op. cit.

<sup>34</sup> Zob. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 224.

Mimo docenianej przez niektórych krytyków rezygnacji z „publicystycznego mrugania okiem do widza”<sup>35</sup>, spektakl postrzegany jest jako uchylający się przed odpowiedziami na zadane pytania<sup>36</sup>, pozostawiający sygnalizowane kwestie w zawieszeniu. Według Marty Zdanowskiej:

W estetycznie dopracowanym do najdrobniejszego szczegółu [...] spektaklu, z dobrym tekstem, dobrą obsadą aktorską, niezawodną muzyką Teoniki Rozynek – czegoś brakuje. Jeśli opowiada się o egzorcyzmach poważnie w XXI wieku, pytając „Skąd zło?” i pokazując otoczenie klasztoru oraz wzajemne uwikłanie w nieoczywiste relacje w małej społeczności, nie warto udawać, że nie rządzą tutaj projekcje, stereotypy i lęki. Nie działają sublimacja i wyparcie. Za każdym razem, kiedy spektakl Farugi zbliża się do tych punktów węzłowych, narracja dość szybko przemieszcza się w stronę moralitetu, przypowieści czy mistycznego tekstu. W tej sztucznie spreparowanej surowości przekazu i ortodoksji widz nie ma się czego złapać. Nie chodzi o to, żeby wy tłumaczyć opętanie przeorczy psychoanalizą, ale pokazać, jak jej nawiedzenie kształtuje relacje w otoczeniu. Wbrew pozorom psychologia na scenie nie gryzie. Nie wyklucza też metafizyki.

Zgodnie z optyką zacytowanej recenzji brak osadzenia prowadzonych przez Farugę rozważań skazuje na truizm<sup>37</sup>: „reżyser nie chce otworzyć tylnych drzwi dla widza”<sup>38</sup>. W podobny sposób wybrzmiewają refleksje Marceliny Obarskiej:

Nie sposób nie zadawać sobie pytania – w jakiej sprawie powstał ten spektakl? [...] Nie mam poczucia, że reżyser chciał rzeczywiście poprzez pracę

<sup>35</sup> M. Zdanowska, op. cit.

<sup>36</sup> Zob. słowa Maryli Zielińskiej: „Wojciech Faruga, najmłodszy w gronie reżyserów *Matki Joanny*, na najbardziej zachowawczej scenie spośród trzech z tym tytułem na afiszu, zafundował dzieło precyzyjnie zrobione, ale jednocześnie pozbawione siły – bo przypodobujące się różnym estetykom i w efekcie gubiące przesłanie”, [w:] M. Zielińska, *Gdy diabeł mówi dobranoc*, „Didaskalia” 2021, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/gdy-diabel-mowi-dobranoc> [dostęp 24.04.2021].

<sup>37</sup> „Czerń na Wierzbowej przypomina też o naiwnej konstatacji, że w każdym z nas tkwi zło, a gdyby się uprzeć, to i o gnostycznym złym demiurgu, który stworzył zły doczesny świat, który nie ma nic wspólnego z boskim stworzeniem”. M. Zdanowska, op. cit.

<sup>38</sup> Ibidem.

w Narodowym coś ważnego powiedzieć, bo i niczego, co mogłoby stanowić krytyczny komentarz do rzeczywistości i samego tekstu w swoim spektaklu nie ujął. Doprawdy, trudno uwierzyć, że można dziś taki tekst „po prostu” wystawić, bez głębszej negocjacji znaczeń w kontekście współczesności<sup>39</sup>.

Specyficzna niejasność i wieloznaczność przedstawienia prowadzą do różnorodnych, skrajnych ocen. Zgodnie z zasygnalizowanym przeze mnie kierunkiem interpretacji zauważyć można, że ukształtowanie estetyczne spektaklu przede wszystkim jednak sprawia, że mimo rozlicznych gestów autonomii wobec pierwowzoru – literackiego i filmowego – staje się on dość wiernym ich ekwiwalentem<sup>40</sup>.

\* \* \*

Próba przyjrzenia się trzem spektaklom skłania do wniosku, że relacje między literackim pierwowzorem a jego inscenizacjami są dalekie od oczywistości – można uznać spektakl radykalnie odchodzący od „literary” tekstu za najbliższy jego „duchowi”, a przedstawienie jedynie inspirowane motywami opowiadania za ekwiwalent jego głównych tez – w przeciwieństwie do takiego, które odtwarza jego porządek fabularny. Niewątpliwie jednak wszystkie trzy spektakle traktować można jako przykłady użycia tekstu Iwaszkiewicza – autonomiczne wypowiedzi, rozgrywające się w polu dialogu intertekstualnego oraz w przestrzeni refleksji nad aktualnymi problemami społecznymi. Posłużenie się kategorią użycia odsyła do rozumienia relacji między tekstem literackim a jego inscenizacją jako procesu nieobarczonego rygorem „referencjalnym” – spektakl tworzony jest poza formułą zobowiązania wierności wobec literackiego oryginału, korzysta z niego w celu wejścia z nim w dialog angażujący różnorodne konteksty kulturowe i społeczne. Naszkicowane w tym tekście analizy stanowią jedynie rodzaj przybliżenia

<sup>39</sup> M. Obarska, *Egzorcyzmy warszawskie. Jak „Matka Joanna od Aniołów” opętała teatr*, <https://culture.pl/pl/arttykul/egzorcyzmy-warszawskie-czyli-jak-matka-joanna-od-aniolow-opetala-teatr> [dostęp 26.04.2021].

<sup>40</sup> Zob. słowa Piotra Zaremby: „Na tle obecnych ideologicznych starć, uderza powściągliwość w ferowaniu wyroków. Dostajemy końcówką niejednoznaczność pisarza”, [w:] P. Zaremby, *Dramat opętanej zakonnicy. I wielki powrót Małgorzaty Kożuchowskiej*, <https://tygodnik.tvp.pl/49766355/dramat-opetanej-zakonnicy-i-wielki-powrot-malgorzaty-kozuchowskiej%20> [dostęp 26.04.2021].

złożoności tych relacji – swoją niejednoznacznością kuszących do dalszego badania i interpretacji.

## Bibliografia

- Klaudyna Desperat, *Postać sceniczna w teatrze narracyjnym*: „Lipiec” Iwana Wyrupajewa, „Biesiada u hrabiny Kotłubaj” Ireny Jun, „Załącznik Kulturoznawczy” 2014, nr 1.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, [w:] tegoż, *Opowiadania filmowe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009.
- Krzysztof Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Seweryn Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014.
- Monika Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.
- Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Michał Paweł Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5(70).
- Marta Miłoszewska, *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami. Podręcznik dramaturgiczny*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwelrowicza w Warszawie, Warszawa 2017.
- Jan Nowakowski, *Historia i mit w historiach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 60/1.
- Agnieszka Przepiórska-Kotkowska, „Miłość jest na dnie wszystkiego, co się dzieje na świecie”. „Matka Joanna od Aniołów” jako przykład adaptacji filmowej, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 30.
- Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003.
- Dobrochna Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, PWN, Warszawa 1985.
- Jan Rek, „Matka Joanna od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza: jak „szkoła polska” stała się ciężarem, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4.
- Irena Sławińska, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960.
- Irena Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960) – recenzja*, „Pamiętnik Literacki” 1962, nr 1(53).
- Olga Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa*, Warlikowski, Klata, PWN, Warszawa 2018.
- Stefan Treugutt, *Autentyzm poszukiwania: uwagi o literaturze dramatycznej XX-lecia*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 55/4.



Stefan Treugutt, hasło ‘dramat niesceniczny’, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Jerzy Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwo Canonica, Warszawa 2006.

### Źródła internetowe

Encyklopedia Teatru Polskiego, <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=matka+joanna+od+anio%C5%82%C3%B3w> [dostęp 26.04.2021].

Stanisław Godlewski, *Podzwonne*, „Czas Kultury”, 8.09.2020, <https://czaskultury.pl/czytanki/podzwonne/> [dostęp 24.04.2021].

Jacek Kopciński, *Czarne lzy Joanny*, „Teatr” 2020, nr 11, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 26.04.2021].

Jacek Kopciński, *Ja go czuję bez przerwy*, „Teatr” 2020, nr 1, <https://e-teatr.pl/ja-go-czuje-bez-przerwy-a282688> [dostęp 26.04.2021].

Witold Mrozek, *Od gwałtu do egzorcyzmu. Jak Kościół kontroluje kobiece ciała*, „Gazeta Wyborcza” 6.12.2019, <https://wyborcza.pl/7,112395,25475476,od-gwaltu-do-egzorcyzmow-diably-agnieszki-blonskiej-w-teatrze.html> [dostęp 24.04.2021].

Marcelina Obarska, *Egzorcyzmy warszawskie. Jak „Matka Joanna od Aniołów” opętała teatr*, <https://culture.pl/pl/artykul/egzorcyzmy-warszawskie-czyli-jak-matka-joanna-od-anioLOW-opetala-teatr> [dostęp 26.04.2021].

Krystyna Ruta-Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr” 2007, nr 1, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367/> [dostęp 26.04.2021].

Rafał Węgrzyniak, *Matka Joanna od diabłów*, <https://teatrologia.pl/recenzje/rafal-wegrzyniak-matka-joanna-od-diablow/> [dostęp 24.04.2021].

Piotr Zaremba, *Dramat opętanej zakonnicy. I wielki powrót Małgorzaty Kozuchowskiej*, <https://tygodnik.tvp.pl/49766355/dramat-opetanej-zakonnicy-i-wielki-powrot-malgorzaty-kozuchowskiej%20> [dostęp 26.04.2021].

Marta Zdanowska, *Wszystkie odcienie czerni*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9144-wszystkie-odcienie-czerni.html> [dostęp 26.04.2021].

Maryla Zielińska, *Gdy diabeł mówi dobranoc*, „Didaskalia” 2021, nr 161, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-diabel-mowi-dobranoc> [dostęp 26.04.2021].

Maryla Zielińska, *Nowe i Powszechne egzorcyzmy*, „Didaskalia” 2020, nr 155, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/nowe-i-powszechne-egzorcyzmy> [dostęp 26.04.2021].

Marta Żelazowska, *Demony nie zawsze wracają*, <https://e-teatr.pl/demony-nie-zawsze-wracaja-3221%20> [dostęp 26.04.2021].

## Stage Uses of Iwaszkiewicz's Prose. On Three Adaptations of *Mother Joan of Angels*

This article contains a comparative analysis of three contemporary plays that are stagings of the short story *Matka Joanna od aniołów* by Jarosław Iwaszkiewicz. The aim of the analysis is to examine the relation between the plays and the text of the literary original, to ask questions about the ideological meaning of each of them and to try to determine the meaning of intertextual references and the aesthetic organization of the plays. The title category of 'use' of the text refers to the understanding of its interpretation as a process that takes place separately from the intention to remain faithful to the literary original. Using this category makes it possible to analyze the performances, focusing on the question of their degree of faithfulness to the original, and to reflect on the specificity of the autonomous messages they produce.

**Keywords:** Iwaszkiewicz, staging, theater, usage

Data otrzymania tekstu: 30.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 12.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 19.05.2021 r.



## PERSPEKTYWY WIDZENIA – ZNACZENIA PRZESTRZENI MIAST W KOMIKSACH

MATYLDĄ SĘK-IWANĘK

Instytut Nauk o Kulturze UŚ  
Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice  
matylda.sek@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3576-0838

Wiek XIX rozbudził wyobraźnię miejską, a sama koncepcja miasta zaczęła się rozwijać i rozszerzać o zagadnienia egzystencjalne, filozoficzne i estetyczne. Miasto wzbudzające od wieków zachwyt i fascynację jest również źródłem grozy i niepokoju, sygnałem nieustannej zmiany, jest reprezentacją współczesnej cywilizacji ze wszystkimi jej aspektami. Dzisiaj miasta są bowiem składnikiem tożsamości, zarówno jednostek, jak i całych społeczeństw, wspólnym doświadczeniem nowoczesności, koroną cywilizacji. Życie miejskie przeniknęło do literatury, kinematografii, muzyki, sztuk plastycznych i performatywnych, a także do komiksu. Miasto i miejskość są przedmiotem refleksji wielu dyscyplin współczesnej nauki i sztuki, a problem „doświadczenia miasta” obecny jest w badaniach kulturoznawczych, socjologicznych i innych. Przestrzeń miejska w artykulacjach kulturoznawczych pojmowana jest niejednokrotnie „w terminach przestrzeni przeżywanej, a zatem przestrzeni kulturowego, mentalnie i emocjonalnie zabarwionego doświadczenia”<sup>1</sup>.

Nie sposób jest doświadczyć miasta w pełni, mnogości jego wymiarów i twarzy, bowiem obcowanie z przestrzenią jest wybiórcze. Przebywając w mieście, nigdy nie mamy pełnego jego oglądu, a perspektywy widzenia mogą być bardzo różnorodne. Chris Barker pisze, że „człowiek nie może doświadczyć »rzeczywistości« w sposób niezapośredniczony. To, co uznaje się za prawdziwe i rzeczywiste, wynika z konstrukcji dyskursywnych [...]”. Różne rodzaje przedstawiania miasta stanowią pewnego rodzaju streszczenie

<sup>1</sup> Z. Dziuban, *Zanurzenie w mieście. Doświadczenie*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 158.

jego złożoności i dokonują przemieszczenia z poziomu fizycznego na poziom znaków – simulacrow – które udają »rzeczywistość«<sup>2</sup>.

Przeżywanie przestrzeni poprzez komiks może prowadzić czytelnika do odkrywania siebie, odsłaniania własnej wrażliwości. Komiks staje się zatem płaszczyzną wyrażania niewypowiedzianego, miejscem wolnym od ograniczeń, przestrzenią obecną poza polityką i poza konwencją. W komiksie ujawniać się będą prawdziwe oblicza przestrzeni zawłaszczonych przez upolitycznione reżimy widzenia. Zaznaczyć należy, że badania motywu miasta i miejskości w komiksach są stosunkowo rzadkie. Tematyka ta, chociaż cieszy się coraz większym zainteresowaniem badaczy, wciąż jest nikle zarysowana w literaturze przedmiotu: w jednej anglojęzycznej monografii<sup>3</sup> oraz w pokonferencyjnej publikacji<sup>4</sup> i rozproszonych artykułach, w większości będących studiami przypadków. Niniejszy artykuł jest próbą wskazania, w jaki sposób obserwacje i wyobrażenia miejskie realizowane są w komiksie; przedstawiona tutaj refleksja ma charakter ogólny i odnosi się raczej do pewnych tendencji niż do analizy poszczególnych utworów. Omówiony został również sposób, w jaki komiks jako tekst kultury może być świadectwem doświadczania miast w perspektywie reżimów widzenia, oraz relacja czytelnika ze światem przedstawionym w przypadku praktykowania komiksu.

W perspektywie niniejszych rozważań istotną kwestią jest oznaczenie miejsca komiksu pośród różnych sztuk wizualnych (oraz wizualno-werbalnych). Nicholas Mirzoeff kulturę ponowoczesną charakteryzuje jako kulturę wizualną, lecz zwraca uwagę na to, że doświadczenia wizualne będące udziałem współczesnych są absolutnie sztuczne. Widzenie zapośredniczone poprzez różnego rodzaju urządzenia daje nam możliwość wirtualnych podróży, przebywania w światach zidealizowanych czy też oglądania własnych organów na monitorach urządzeń medycznych. Jednak w przypadku dyskursów miejskich wirtualne panoramy wielkich miast

---

<sup>2</sup> C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 430-431.

<sup>3</sup> D. Davies, *Urban Comics. Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*, New York 2019.

<sup>4</sup> J. Ahrens, A. Meteling, *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, New York 2010.

są obrazami zmanipulowanymi, sztucznymi kreacjami wytwarzającymi złudne wyobrażenia o rzeczywistości. „Życie w tej alternatywnej rzeczywistości jest czasami znacznie przyjemniejsze niż to prawdziwe, czasami gorsze”<sup>5</sup> – pisze Nicholas Mirzoeff. Dalej czytamy:

Kultura wizualna zajmuje się wydarzeniami wizualnymi, w których informacja, znaczenie lub przyjemność jest poszukiwana przez konsumentów w interfejsach technologii wizualnych. Technologię wizualną rozumiem jako dowolną formę urządzeń, przeznaczonych zarówno do patrzenia, jak i do wzmocnienia naturalnego widzenia, od malarstwa olejnego do telewizji i Internetu<sup>6</sup>.

Komiks w tej perspektywie jest technologią wizualną – medium, które służy do przekazywania doświadczenia wydarzenia wizualnego. Wpisuje się w ten zbiór jako narzędzie będące wzmocnieniem, przedłużeniem widzenia. Należy zaznaczyć, że komiks nie służy jedynie do patrzenia, ale również do dostrzegania. Jego funkcja eksponująca pewne zdarzenia (również te poza komiksem, będące w sferze niewidzenia) jest bardzo cenną cechą tego medium.

Wyobrażenia miast w komiksach nie odrywają nas od rzeczywistości, ale proponują łączenie się z przestrzeniami na płaszczyźnie wytworów imagacji: „miasto w naszym codziennym doświadczeniu jest w tym samym czasie aktualnie istniejącym środowiskiem fizycznym, jak i miastem w powieści, filmie, fotografii, na ekranie telewizora czy w komiksie”<sup>7</sup>. Małgorzata Nieszczerzewska wyróżnia dwa rodzaje miejskich wyobrażeń, które wydają się być interesujące w badaniach nad komiksem: konceptualizacje miasta jako całości (*stories about the city*) oraz konceptualizacje miasta fragmentarycznego (*stories from the city*)<sup>8</sup>. Należy zwrócić uwagę, w jakim trybie ukazywane jest miasto w tekstach komiksowych: czy czytelnik otrzymuje wizję totalnego miasta, zmapowanego i kompletnego, czy też fragment ukazujący wyimek świata przedstawionego. Jednocześnie trzeba zaznaczyć,

<sup>5</sup> Zob. N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London-New York 1998, s. 3-13.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>7</sup> M. Nieszczerzewska, *Wyobrażenia*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 192.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 194.

że przedstawienia przestrzeni faktycznie istniejących będą zawsze fragmentaryczne, ponieważ będą odnosiły się do rzeczywistości, której holistyczne ujęcie w dziele jest niemożliwe. Przebywanie w mieście-tekście pozwala odbiorcy na pogłębione poznanie przestrzeni i tożsamości miejsca, na które często w codziennym doświadczeniu miasta nie ma czasu ani okazji. W przestrzeni wyrażonej w tekście dokonuje się rewizji tożsamości miejsca, a tym samym również pozycji człowieka w tkance miejskiej. Semiosfera miasta może w tekstach rozwijać się o nowe obszary, reprezentacje miast mogą być bowiem konstruowane instytucjonalnie, zbiorowo, indywidualnie; mogą mieć charakter artystyczny lub użytkowy, wyznaczać nowe sfery sacrum i profanum. Jednocześnie miasto jako obszar praktyk tekstualnych poszerza pole postrzegania przestrzeni w doświadczeniu codziennym.

Miejskie wyobrażenie to szczególna hybryda tego, co rzeczywiste i tego, co imaginatywne – to pewien stan wynikający zarówno z doświadczania miast w codziennym życiu, jak i z kompilacji metafor i symboli. Może być realizowane w tekstach kultury w sposób absolutny lub migawkowy oraz prezentować koncepcje światów istniejących bądź też wymyślonych. Doświadczenie przestrzeni miejskiej w komiksie przez czytelnika jest dalece zapośredniczone, wybiórcze i sfragmentaryzowane, a jednak mimo to jest doświadczeniem cennym i często wiarygodnym. Już na poziomie „realnego” bycia w mieście zwiedzający jest ograniczony dostępem do miejsc, perspektywą patrzenia, konstrukcją przestrzeni, celowym „zamykaniem” segmentów miasta. Tę cząstkowość doświadczenia pogłębia fakt, że z całego spektrum doznań twórcza komiksu wybiera te, które sam uznaje za istotne. Zapośredniczenie obcowania z miejscem może być zwielokrotnione, jeśli autor opiera się na relacjach innych osób. Oryginalna przestrzeń – nie dość, że uproszczona w rysunku komiksowym – staje się czasami coraz mniej wyraźna, naznaczona doznaniem odbiorczym pośredników<sup>9</sup>. W przestrzeni za-

---

<sup>9</sup> Przykładem może być twórczość Joego Sacco, który nierzadko posługuje się szkatułkową konstrukcją powieści graficznej. Spisane przez tego komikсового reportera relacje i wspomnienia innych osób budują kolejne warstwy opowieści, ale też formują nowe przestrzenie. Na ten niezwykły kształt wyłaniających się przestrzeni miejskich, osadzonych ponadto w konkretnych sytuacjach historyczno-społecznych, zwraca uwagę Dominic Davies we wstępie do *Urban Comics. Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*. Zob. D. Davies, op. cit.



czynają funkcjonować elementy imaginacji i symbolu, świat przedstawiony nabiera onirycznego charakteru, gdzie odróżnienie tego, co prawdziwe od tego, co nierealne, nie jest możliwe. Deformacja rzeczywistości i rozciąganie widzenia na to, co niemożliwe, przypomina Baudrillardowskie symulakrum.

We współczesnej kulturze wizualnej, zdominowanej przez obrazy, komiks bardzo dobrze sprawdza się jako medium narratywizujące miasto. Nieszczerzewska, która miejskie wyobrażenia czy też miejską wyobraźnię nazywa *urban imaginary*, zwraca uwagę na fakt, że koncepcja wyobraźni miejskiej ściśle związana jest właśnie z praktykami narratywizowania miasta. Autorka pisze: „to, co realne i to, co wyobrażone w przestrzeni miejskiej się przenika. Wyobraźnia z jednej strony kształtuje przestrzeń miasta, z drugiej strony natomiast to rzeczywista przestrzeń miejska inspiruje i nadaje kształt naszym wyobrażeniom o niej”<sup>10</sup>. Imaginacja wykracza poza doświadczenie, jednak ma tendencje do nadprodukcji znaczeń i tworzenia konceptów światów nieistniejących. Czym innym jest jednak miasto wyimaginowane – tak naprawdę nieistniejące – a czym innym rzeczywiste miasto wyobrażone, które jednak znacząco może różnić się od tego faktycznego. Koncepcje wyobrażeniowe mogą nakładać się na przestrzeń istniejącą, jak np. w przypadku Paryża. Roger Caillois pisał: „istnieje fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc, wielkiego miasta tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus. Są to, jak wiemy, cechy myślenia mitycznego”<sup>11</sup>. Rozczarowanie faktycznie istniejącym miastem doczekało się nawet nazwy – syndrom paryski, który najczęściej występuje u turystów japońskich i jest wynikiem zawodu spowodowanego zderzeniem przestrzeni rzeczywistej z wyobrażeniem miejsca. Miejskość wyobrażona jest zupełnie inna niż codzienne doświadczenie miasta.

Wiele utworów rozwija przed czytelnikiem panoramy miast istniejących, wplecione w fantastyczne historie i światy. Przykładem takiego zabiegu może być seria komisowa *Ekhö. Lustrzany świat*, gdzie w tomie *Cesarstwo*

<sup>10</sup> Ibidem, s. 188.

<sup>11</sup> R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błoński, K. Dolatowska i in., Warszawa 1967, s. 103-104.

*Paryskie*<sup>12</sup> wyeksponowany jest najbardziej znany symbol Paryża – wieża Eiffla, w której umieszczono pałac cesarski. W alternatywnym, lustrzanym świecie wieża pełna jest tajnych przejść i sal, jest sercem miasta i siedzibą władcy. Zabieg ten pokazuje, jak miejsca znaczące z czasem stają się symbolami przestrzeni i obrastają w mitologie; jak chętnie snute są na ich temat niezwykle opowieści, z których część przenika i utrwała się w zbiorowej wyobraźni. Autorzy *Ekhö* – Christophe Arleston i Alessandro Barbucci – sygnalizują inne ważne punkty na mapie francuskiej stolicy: Łuk Triumfalny, katedrę Notre-Dame, kabaret Moulin Rouge, słynny hotel Ritz czy Caffé de la Butte na Montmartre. Wszystkie te miejsca leżą w obszarze mitologii przestrzeni Paryża. Nawet w komiksie fantastycznym można zatem zwrócić uwagę odbiorcy ku tkance miejskiej. Odnajdowanie śladów architektury istniejącej w światach komisowych jest jednym z możliwych porządków organizujących lekturę komiksów (zwłaszcza komiksów miejskich, gdzie przestrzeń przedstawiona odgrywa znaczącą rolę).

Z podobnych zabiegów korzystają autorzy komiksów superbohaterskich. Artyści tworzący komiksy dla Marvela sytuują wielu protagonistów w realnie istniejących miastach – głównie w Nowym Jorku<sup>13</sup>. Z magnetycznej siły megalopolis korzystają też autorzy komiksów stworzonych przez DC Comics, w których często to, co wymaginowane, przenika się z tym, co rzeczywiste. Gotham City, miasto z uniwersum Batmana, jest najpełniej rozwiniętym, fikcyjnym miastem na świecie, głęboko zakorzenionym w zbiorowej wyobraźni, identyfikowanym przez czytelników i widzów, powielanym i rozwijanym przez odbiorców w procesie prosumenckiej, fandomowej reprodukcji. Gotham – najbardziej rozpoznawalne miasto komiksowe – nieustannie porównywane jest do Nowego Jorku, czasem do Chicago. Współcześni twórcy przyznają w mniejszym lub większym stopniu rację tym interpretacjom<sup>14</sup>. W komiksach fantastycznych, ukonkretniona

---

<sup>12</sup> C. Arleston, A. Barbucci, *Ekhö. Lustrzany świat. Cesarstwo Paryskie*, tłum. J. Syty, Piaseczno 2018.

<sup>13</sup> W niektórych przypadkach czytelnik zna konkretny adres – tutaj znajduje się siedziba Fantastycznej Czwórki (Madison Avenue), w innych tylko dzielnicę – Hell’s Kitchen Dardevila, Fiks Tower Kingpina na Manhattanie czy Stark Tower przy Union Square.

<sup>14</sup> Zob. M. Sęk, *Podróż do Gotham City*, „Zeszyty Komiksowe” 2013, nr 15.

lokalizacja ma charakter kotwicy uwiarygadniającej świat przedstawiony, charakterystyczna wielkomiejska przestrzeń staje się niemalże namacalna, zwłaszcza w przypadku Nowego Jorku, którego wizerunek jest jednym z najczęściej powielanych (lub imitowanych) we współczesnej popkulturze. Wpisując w obszar narracji znajome czytelnikom, często ikoniczne dla danego miasta punkty, przestrzeń nabiera trzeciego wymiaru. Otwiera się na poziomie imaginacji, zyskuje fakturę, zapach, dźwięk i atmosferę (znajome z doświadczenia lub utrwalonych społecznie przekonania). Nowy Jork jest miastem, które najczęściej staje się bohaterem lub tłem współczesnych komiksów. Fascynację tą metropolią ujawniają zarówno twórcy komiksów obyczajowych (np. Will Eisner<sup>15</sup>), komiksów fantastycznych (duet Christophe Arleston i Alessandro Barbucci), historii alternatywnej (Brian Wood i Ricardo Burchielli<sup>16</sup>) czy superbohaterskich komiksów wspomnianego wcześniej wydawnictwa Marvel Comics. Bardzo popularny jest również Londyn, Paryż, Tokio, a w komiksie polskim – Warszawa.

Franco Bianchini opisuje dwie kategorie rozumienia miasta. Pierwszą jest kategoria miejskiego pejzażu myślowego (*urban mindscape*) rozumianego jako struktura myślenia o mieście, która: „Wskazuje na coś, co istnieje pomiędzy fizycznie istniejącym krajobrazem miasta i jego wizualną, i kulturową percepcją. Krajobraz myślowy (*mindscape*) może również oznaczać krajobraz umysłu (*landscape of the mind*)”<sup>17</sup>. Zatem miejski krajobraz myślowy może być pojmowany jako miejski „bank obrazów”. Związany będzie z konceptualizacją, rozpoznawaniem i obrazami miasta połączonymi ze stereotypami, zasięgiem medialnym, reprezentacjami funkcjonującymi w sztuce, mitach i opowieściach, w marketingu i działaniu władz miejskich, przewodnikach turystycznych czy w opinii jednostek. Może być kreowany indywidualnie lub kolektywnie. Tymczasem druga kategoria to miejskość wyimaginowana – wyobrażenie miejskie (*urban imaginary*), gdzie na pierwszy plan Bianchini wysuwa „podświadome pragnienia, fantazje

<sup>15</sup> Autor najsłynniejszej trylogii komiksowej o Nowym Jorku.

<sup>16</sup> Twórcy komiksu *DMZ. W strefie*.

<sup>17</sup> F. Bianchini, *European Urban Mindscapes: Concepts, Cultural Representations and Policy Applications. Introduction*, [w:] *Urban Mindscapes od Europe*, eds. G. Weiss-Sussex, F. Bianchini, Amsterdam-New York 2006, s. 13-14.

i wyobrażenia miasta.”<sup>18</sup>. Wyobrażenie miejskie ma wymiar symboliczny i jest zindywidualizowane, ujawniać się w nim będą konstrukty społeczne wpływające na miejską rzeczywistość, ale też może stać się przestrzenią manifestacji poglądów i kontestacji<sup>19</sup>.

W kategorię „banku obrazów” zdecydowanie wpisują się miejskie powieści graficzne Willa Eisnera, który w swojej twórczości skupia się przede wszystkim na przedstawianiu życia codziennego nowojorkczyków. W krótkich scenkach obyczajowych Eisner malowniczo oddaje życie miejskiej ulicy, zagląda mieszkańcom do domów, podgląda ich przez okna, podpatruje obyczaje różnych grup wiekowych, zawodowych i społecznych. Obrazuje życie gospodyń domowych, biznesmenów, pokazuje uliczne zabawy dziecięce i rytuały miłosne nastolatków. Przygląda się zwyczajnemu funkcjonowaniu mieszczan, pozostawiając jednocześnie ocenę tego złożonego świata czytelnikowi<sup>20</sup>.

Bianchini *urban imaginary* traktuje jako coś pogłębionego, czemu fantazja nadaje znaczenie. Technienie, które nadaje miastu kształt. To cały słownik pojęć zbudowany z alegorii i analogii, opowieści, poezji, popularnych piosenek i miejskich legend<sup>21</sup>. W tej kategorii można uplasować twórczość Allana Moore’a, twórcy komiksów znanego z zabaw z konwencją, licznych gier inter- i metatekstowych. W *Prosto z piekła*<sup>22</sup> sięgnął po jedną z najsłynniejszych w historii kryminalistyki sprawę londyńskiego mordercy Kuby Rozpruwacza. Moore zdecydował się wprowadzić czytelnika w Londyn epoki wiktoriańskiej, doskonale ukazując przegląd społeczeństwa oraz samą naturę miasta. Naznacza miejsca istniejące na realnej mapie Londynu magicznymi formułami, oprowadza odbiorcę po zabytkowych punktach, jak Iglica Kleopatry czy kościół Nicholasa Hawksmoora. Z historii zanurzonej w wolnomularskiej mitologii wyłania się doskonały obraz miasta z końca

<sup>18</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 15-19.

<sup>20</sup> Will Eisner jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli obyczajowej powieści graficznej. Takie jego komiksy, jak *Umowa z Bogiem i inne opowieści z czynszówki czy Nowy Jork. Życie w wielkim mieście* uznawane są za kanon komiksu światowego.

<sup>21</sup> F. Bianchini, op. cit., s. 36-37.

<sup>22</sup> A. Moore, E. Campbell [ilustr.], *Prosto z piekła*, tłum. M. Chaciński, M. Cieślak, Warszawa 2008.

XIX wieku, naszkicowany przez Eddiego Campbella. Scenarzysta korzysta również z niezliczonej ilości nawiązań do starożytnych mitów, filozofii różnych epok, astrologii, psychologii, historii świata<sup>23</sup>. Niepokojąca, oniryczna atmosfera komiksu osadzona jest w asynchronicznym świecie, w którym morderca snuje rozważania o naturze boskości. Twórca realizuje tu koncepty związane zarówno ze zindywidualizowanym wyobrażeniem miejskim, jak i z kolektywnymi miejskimi krajobrazami myślowymi. Te pierwsze wyrażone są zwłaszcza w warstwach *concept artu*, opowieści i świata przedstawionego; te drugie realizują się w wykorzystaniu utrwalonych symboli, wskazywaniu *axis mundi*, sfer *sacrum* i *profanum* oraz sięganiu do miejskich mitologii.

Według Mirzoeffa „kultura wizualna nie polega na obrazach, ale na współczesnej skłonności do obrazowania lub wizualizowania istnienia”<sup>24</sup>. W tym szerokim zbiorze utrwalonych wizualnie fragmentów rzeczywistości znajduje się również komiks, który pozwala rejestrować społeczne wyobrażenia na temat otaczającego świata, przyszłości oraz przeszłości. Przedstawia zbiorowe mity za pomocą technologii, która pozwala na wzmocnienia widzenia i wizualne akcentowanie. Dobrą ilustracją tego może być szeroki zbiór dzieł z zakresu komiksu-reportażu. Patrick Chappatte jest reportażystą komiksowym, który pracował m.in. dla „Le Temps”, „Neue Zürcher Zeitung”, „Sunday Edition” oraz „International New York Time”<sup>25</sup>. Przedstawiane przez niego w rysunkowej formie relacje dotyczyły wojny w Strefie Gazy (2009), slumsów w Nairobi (2010) i wojen gangów w Ameryce Środkowej (2012). Chappatte twierdzi, że siła komiksowego reportażu tkwi właśnie w jego formie. Nikt nie spodziewa się bowiem, że obrazkowa historia może opowiedzieć o wstrząsających zjściach. Forma rysunku, *cartoonu*, niesie ze sobą bowiem duży ciężar semantyczny. Chappatte i inni reporterzy komiksowi pokazują w swoich obrazach historie ciężkich zbrodni,

<sup>23</sup> Sześciuset stronicowe dzieło Moora jest pełne nawiązań, począwszy od kultu Księżycy bogini Diany, przez nietzscheańskiego Apollina i Dionizosa, po zapowiedzi narodzin Adolfa Hitlera.

<sup>24</sup> N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London-New York 1998, s. 6.

<sup>25</sup> Zob. M. Sęk, *Nowe dziennikarstwo – comics journalism*, [w:] *Systemy medialne w dobie cyfryzacji: kierunki i skala przemian*, red. Z. Oniszczyk, Katowice 2015, s. 141-152.

ludobójstwo, gwałty, przemoc fizyczną i psychiczną, okrucieństwo wojny. To zderzenie pozornie niewinnego wizualnego medium oraz siły rażenia opowieści reportażu wzmacnia przekaz, czyni go dosadnym i wzruszającym<sup>26</sup>. Dzięki temu zabiegowi komiksy stają się przedłużeniami ludzkiego widzenia. Odkrywają to, czego fotografia lub film pokazać nie mogą bądź nie potrafią<sup>27</sup>, aczkolwiek fotografia jest istotnym elementem warsztatu reporterów komiksowych, którzy wykonując rysunki do swoich utworów, często korzystają ze zdjęć<sup>28</sup>. Fotografowanie zastępuje tutaj pamięć i czas (który byłby niezbędny do wykonania szkicu na poczekaniu). Oczywiście artyści pracują różnymi metodami, bywają i tacy, którzy tworzą szkice na miejscu. Fotografiami posługiwał się m.in. Joe Kubert w *Faxie z Sarajewa*, gdzie przedstawia dzieje swojego przyjaciela, Ervina Rustemagića, który utknął wraz z rodziną w oblężonym Sarajewie; Kubert znał tę historię z relacji Ervina i jego rodziny. W powieści, narysowanej w amerykańskim stylu graficznym, ukazane jest miasto pod okupacją. Pojawiają się mapy, które ułatwiają czytelnikowi orientację w przestrzeni i które zgodne są z prawdziwym planem miasta. W tej zupełnie pochłoniętej konfliktem przestrzeni miejskiej nie ma miejsc bezpiecznych, oswojonych. Bywają tylko takie, które

---

<sup>26</sup> Zob. film *Komiksy idą na wojnę*, reż. M. Daniels, Francja-Włochy, 2009.

<sup>27</sup> Jednym z najważniejszych doświadczeń wizualnych rzeczywistości jest współcześnie fotografia cyfrowa, która towarzyszy nam we wszystkich przestrzeniach wirtualnych i faktycznych. Możliwość robienia taniej i szybkiej fotografii, najczęściej za pomocą smartfonów, zaowocowała rozprzestrzenieniem się na masową skalę amatorskich komunikatów wizualnych, świadectw rzeczywistości i codzienności. Fotografia amatorska dawniej najczęściej służyła utrwalaniu chwil wyjątkowych i znaczących. Współcześnie tym dosadniej wybrzmiewa teza Jeana Baudrillarda, przywołana przez Andrzeja Gwoźdźcia, że poprzez aparat fotograficzny zanika spojrzenie: „Biegając z aparatem przez miasto, przestaje się je w istocie widzieć”. Zob. J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwoźdź, Kraków 1994, s. 253.

<sup>28</sup> W dyskusji na temat reżimów widzenia w komiksie wartym wspomnienia jest fakt, że fotografia nie pełni współcześnie swojej dokumentującej roli. Wiarygodność fotografii, a nawet i filmów (*deepfake*), jest kwestionowana przez odbiorców z uwagi na technologiczne możliwości ingerencji. Rysunek zyskuje tutaj zupełnie inną rolę – często refleksyjnej ilustracji, która skłania czytelnika do pochylecia się nad zobrazowanym problemem.

stają się tymczasowym schronieniem. Ze strefy wojny wyłączono jeden budynek, sarajewski hotel Holiday Inn, który był schronieniem dyplomatów i dziennikarzy przebywających w mieście. Budynek formą architektoniczną obcy dla tkanki miejskiej, będący własnością zachodniej sieci hotelarskiej, staje się jeszcze bardziej obcy jako symbol świata leżącego poza terytorium konfliktu – enklawy dla uprzywilejowanych, miejsca przejścia między światami. Do hotelu zwykli obywatele miasta nie mają wstępu, przebywają tam reporterzy z całego świata, którzy mogą w każdej chwili opuścić Sarajewo. Wnętrze budynku pozostaje niewidoczne dla miasta, niedostępne. Kubert stosuje wiele zabiegów mających jak najmocniej zakotwiczyć opowieść w świecie istniejącym, jednym z nich jest zamieszczenie na końcu woluminu krótkiej kroniki fotograficznej rodziny Rustemagića. Fotografia, podobnie jak komiks, ma tutaj znaczenie dowodu: patrzymy w twarz prawdziwym, a nie tylko narysowanym ludziom.

Szkicami, notatkami i zdjęciami posługuje się w swojej pracy Joe Sacco, którego reportażowe powieści graficzne oparte są na materiałach zebranych podczas jego wypraw i wywiadzie dziennikarskim przeprowadzonym na miejscu zdarzeń<sup>29</sup>. Sacco opiera się również na relacjach świadków i snuje ich opowieści, ale w znacznej części powieści sam jest ich bohaterem. Porusza się po obszarach związanych z konfliktami zbrojnymi. Jego powieści graficzne stanowią niezwykle ważny punkt w dziejach historii komiksu reporterskiego. Sam pisząc o swoim warsztacie badawczym, przy okazji zwraca uwagę, że:

Zasadniczo to ja jestem scenografem i reżyserem każdej sceny rozgrywanej się w latach 40. i 50. ubiegłego wieku. Odtwarzając wygląd miasteczek i obozów uchodźców ze Strefy Gazy, polegałem w znacznej mierze na zdjęciach archiwów UNRWA, Agencji Narodów Zjednoczonych ds. Pomocy Uchodźcom, dostępnych w mieście Gaza. Opierałem się także na fizycznych opisach przekazanych mi ustnie przez Palestyńczyków. Mimo wszystko jednak każdemu wyobrażeniu – w tym wypadku rysunkowemu – towarzyszy pewne załamanie świata, którego nie da się uniknąć<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Szerzej o reportażowych komikach wojennych J. Kuberta i J. Sacco pisałam w: M. Sęk-Iwanek, *Obrazy wojny w powieści graficznej*, „Studia Politicae Universitatis Silesiensis” 2017, t. 19, s. 265-283.

<sup>30</sup> J. Sacco, *Strefa Gazy. Przypisy*, tłum. M. Cieślík, Warszawa 2017, s. 4.



Sacco postanowił utrwalić za pomocą komiksowego medium masarkę, która wydarzyła się w 1956 roku w Chan Junis. Komiks miał stać się świadectwem i archiwum tych zdarzeń, odmalowanych wiernie dzięki wykorzystaniu archiwalnych fotografii miasta. Obraz komiksowy wymaga uważnego spojrzenia, wyznaczenia i odnajdowania punktów znaczących, odbudowywania przestrzeni poprzez koncept artystyczny. Sacco przywraca głos i twarz ofiarom, niejednokrotnie odsłania to, co w historii zostało przemilczane, zaniechane. Dominic Davies o ukazywaniu tkanki miejskiej w komiksach reportażowych pisze następująco:

Poprzez wizualną interwencję oraz „zakłócenie” społeczno-przestrzennej konstrukcji przestrzeni miejskiej, narracje graficzne takich artystów, jak Sacco, Harb i Lambert [...], pełnią rolę Architektów Śledczych (*Forensic Architecture*)<sup>31</sup>, prowadząc interpretacyjny i upolityczniony proces wykopalski, mediacji i przeniesienia. Komiksy miejskie rozszyfrowują, poprzez swoją formę, infrastrukturalną produkcję dyskryminujących środowisk miejskich, jednocześnie sugerując alternatywne – i jeśli nieformalne, to często zwykłe – modele miejskiej habitacji i publicznej rekonstrukcji [środowiska miejskiego – przyp. M.S-I.]<sup>32</sup>.

Komiks daje obraz wielokrotnie zapośredniczony. Rysunek, nawet jeśli przedstawia faktycznie istniejący obiekt, przybliży tylko perspektywę autora, zdeformowaną jego sposobem widzenia i postrzegania, umiejętnościami i techniką rysunku. Rysownik może potraktować przedmiot wybiórczo, może go zniekształcić, wpisać w inny kontekst historyczny i przestrzenny. „Przedstawienia te nigdy nie są przezroczystymi oknami na świat – są jego interpretacjami, ukazują go bowiem w bardzo specyficzny sposób. Stąd też wynika czynione czasem rozróżnienie na to, co widziane, i sposób widzenia”<sup>33</sup> – pisze Gillian Rose. Widok zdeterminowany jest możliwościami ludzkiego oka. Wizualność tymczasem wskazuje na czynniki wpływające

<sup>31</sup> Nazwa własna grupy interdyscyplinarno-badawczej powołanej w 2010 roku w ramach Uniwersytetu Goldsmiths w Londynie. Zob. [https://en.wikipedia.org/wiki/Forensic\\_Architecture](https://en.wikipedia.org/wiki/Forensic_Architecture) [dostęp 14.02.2021].

<sup>32</sup> D. Davies, op. cit. s.16.

<sup>33</sup> G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, tłum. E. Klekot, Kraków 2010, s. 20.

na realizację obrazu. Hal Foster obszernie opisuje różnice między *vision* (widokiem) a *visuality* (wizualnością):

Lecz także nie są identyczne: [to – przyp. M.S-I.] różnica między mechanizmem wzroku i jego historycznymi możliwościami, między punktem widzenia a jego dyskursywnymi determinantami – różnica, wiele różnic, pomiędzy tym, w jaki sposób widzimy, jak możemy widzieć, jak nam pozwolono dostrzec lub sprawiono byśmy widzieli, i jak widzimy to widzenie lub niewidzenie. Ze swoją własną retoryką i reprezentacjami, każdy reżim skopiczny stara się wyeliminować te różnice: uczynić z wielu wizualizacji społecznych jedną zasadniczą wizję lub ustawić je w naturalnej hierarchii widzenia<sup>34</sup>.

Nicholas Mirzoeff pisze w swoim eseju, że „w prawie do patrzenia nie chodzi o widzenie”<sup>35</sup>. Patrzeniu przeciwstawia wizualizowanie, będące wynikiem wytwarzania nowych wizualności przez dyktaty władz (zwykle państwowych, ale też kulturowych, dominacji płci itp.). Wizualizowanie związane jest ściśle z kontrolą, podporządkowuje i definiuje rzeczywistość, wprowadza klasyfikacje i podziały. Na podstawie wprowadzonych podziałów tworzy organizację społeczną. Wizualizacja ta staje się właściwa i estetyczna<sup>36</sup>. Stuart Hall zauważa, że każda kultura stara się stworzyć dominujący ład, który będzie zakreślał obszary konotatywne danej społeczności, choć, jak zaznacza, „nie jest on ani niepodważalny, ani bezdyskusyjny”<sup>37</sup>. O posiadaniu władzy, która realizuje się w skonkretyzowanych postaciach wizualności pisze również Donna Haraway, filozofka feministyczna, wskazując gradacje społeczne – hierarchię klasy, rasy, płci itp.: „Koncepcje technologicznej determinacji stanowią jednakże tylko jeden z wielu ideologicznych obszarów otwartych dzięki pojęciowej przemianie maszyn i organizmów w zakodowane teksty, za pomocą których włączamy

<sup>34</sup> H. Foster, *Preface*, [w:] *Vision and visuality*, ed. H. Foster, Seattle 1988, s. IX.

<sup>35</sup> N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 738.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 738-740.

<sup>37</sup> S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i opinie” 1987, 1-2, s. 66.

się w grę opisywania i interpretowania świata<sup>38</sup>. Gillian Rose podkreśla, że Haraway, podobnie jak wielu innych badaczy, nie uważa reżimu skopiecznego za jedyny i niekwestionowany porządek wizualny: „Istnieją różne sposoby widzenia świata, krytyczna analiza ma za zadanie rozróżnić społeczne oddziaływanie tych rozmaitych wizji<sup>39</sup>”. Wymownym przykładem jest twórczość Guya Delisle’a. W powieści graficznej *Pjongjang*<sup>40</sup> porusza kwestie dotyczące nakazów i zakazów patrzenia, widzenia i pokazywania. Jest to komiksowy dziennik podróży z wyprawy autora do stolicy Korei Północnej – najbardziej tajemniczego państwa współczesności. Państwa, którego reżyserowane obrazy ukazywane „na zewnątrz” są zupełnie różne od tych starannie ukrywanych, „wewnętrznych”. Delisle pracuje skromnym, ale bardzo wymownym repertuarem rozwiązań graficznych. Jego uproszczenia przestrzeni mają charakter hiperboli eksponującej cechy miejsca. Często operuje tym, co niewidzialne, pustką, nicością. Rysunek wzmacnia w czytelniku uczucie wyizolowania, zarówno fizycznego, jak i społecznego, z jakim spotkał się Guy podczas podróży. O tym, w jaki sposób widoczne staje się niewidzialnym, doskonale mówi fragment, w którym reporter samodzielnie opuszcza hotel i spaceruje po ulicach stolicy Korei Północnej. Przechodnie ignorują go, nie wchodzą w żadną interakcję. Widok samotnego cudzoziemca w tym mieście jest bardzo rzadki, mimo to nikt nie ma odwagi podejść i porozmawiać, bo mogłoby to zostać źle odebrane przez władze. Waldemar Jan Dziak we wstępie do *Pjongjangu* podkreśla, że za fasadą sloganów ukryty jest precyzyjny mechanizm politycznego panowania i zniewolenia<sup>41</sup>. Zanurzenie się w przestrzeń zaprojektowaną przez Delisle’a wiąże się z koniecznością poddania się narzuconemu reżimowi skopiecznemu, ale również z wyjściem poza narrację kulturową Zachodu.

---

<sup>38</sup> D. Haraway, *Manifest cyborga*, tłum. E. Franus, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17. Dostępny również na: [http://web.archive.org/web/20090413091117/http://dsw.muzeum.koszalin.pl/magazynsztuki/archiwum/post\\_modern/postmodern\\_9.htm](http://web.archive.org/web/20090413091117/http://dsw.muzeum.koszalin.pl/magazynsztuki/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm) [dostęp 10.10.2020].

<sup>39</sup> G. Rose, op. cit., s. 24.

<sup>40</sup> G. Delisle, *Pjongjang*, tłum. K. Szajewska, Warszawa 2013.

<sup>41</sup> W.J. Dziak, *Zamiast wstępu*, [w:] G. Delisle, *Pjongjang*, tłum. K. Szajewska, Warszawa 2013, s. 5

\* \* \*

W schematach immersyjnych, realizowanych w procesie lektury komiksu, odnaleźć można różne projekcje podmiotowości wynikające z różnorodnych reprezentacji rzeczywistości. Immersja w przestrzeniach wyobrażonych służyć będzie uwypukleniu tych fragmentów, które są aktualnie żywe w zbiorowej wyobraźni, i istotnie zajmują jednostkę. Powtórzmy raz jeszcze tezę wyjściową niniejszego artykułu: komiks staje się płaszczyzną wyrażania niewypowiedzianego, miejscem wolnym od ograniczeń, przestrzenią obecną poza polityką i poza konwencją; ujawniać się w nim mogą prawdziwe oblicza przestrzeni zawłaszczonych przez upolitycznione reżimy widzenia. Doświadczenie miasta, które w komiksach jest zapośredniczone i sproblematyzowane, które odbiorcy zostaje przedstawione już jako przestrzeń poddana interpretacji i rewizji, sprzężone jest z codziennymi praktykami czytelnika i jego doświadczeniem. Mamy tutaj do czynienia z demaskowaniem rzeczywistości, z poznawaniem prawdziwego oblicza przestrzeni oraz historii, które będzie determinowane również wyborem strategii odbiorczej. Poznanie to będzie wiązało się z koniecznością zajęcia stanowiska i umieszczeniem „ja” w obszarze ustanawianego od nowa świata. Wraz z wchodzeniem w sygnalizowaną w komiksach przestrzeń, wraz z przyjmowaniem narracji o świecie, jesteśmy skłaniani do ponownego opowiedzenia siebie i refleksji nad własną tożsamością. Nawet z pozoru banalna opowieść może stać się początkiem wewnętrznego dialogu i redefiniowania tożsamości. Zadając sobie pytanie, jakie odmienne stosunki społeczne wytwarzają, reprodukują, jak przetwarzają rozmaite wizualności, należy również zastanowić się, czy odzwierciedlenie tych wizji znajdziemy w komiksie i jak ono będzie się przejawiało. Pytanie to jednak pozostawiam otwarte jako przyczynek do dalszych rozważań na temat relacji wizualności, widzenia i patrzenia w komiksach.

## Bibliografia

- Jörn Ahrens, Arno Meteling, *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, Bloomsbury Publishing, New York 2010.
- Christophe Arleston [scen.], Alessandro Barbucci [ilustr.], Nolwenn Lebreton [ilustr.], *Ekhö. Lustrzany świat. Cesarstwo Paryskie*, tłum. J. Syty, Taurus Media, Piaseczno 2018.

- Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, 2005.
- Roland Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Franco Bianchini, *European Urban Mindscapes: Concepts, Cultural Representations and Policy Applications. Introduction*, [w:] *Urban Mindscapes of Europe*, eds. G. Weiss-Sussex, F. Bianchini, B.V. Rodopi, Amsterdam-New York 2006.
- Jean Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.
- Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błoński, K. Dolatowska i in., PIW, Warszawa 1967.
- Dominic Davies, *Urban Comics. Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*, Routledge, New York 2019.
- Guy Delisle, *Pjongjang*, tłum. K. Szajewska, Kultura Gniewu, Warszawa 2013.
- Waldemar Jan Dziak, *Zamiast wstępu*, [w:] G. Delisle, *Pjongjang*, Kultura Gniewu, Warszawa 2013.
- Zuzanna Dziuban, *Zanurzenie w mieście. Doświadczenie*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, NCK, Warszawa 2014.
- Will Eisner, *Nowy Jork. Życie w wielkim mieście*, tłum. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2008.
- Will Eisner, *Umowa z Bogiem i inne opowieści z czynszówki*, tłum. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2007.
- Hall Foster, *Preface*, [w:] *Vision and Visuality*, ed. H. Foster, Bay Press, Seattle 1988.
- Donna Haraway, *Manifest cyborga*, tłum. E. Franus, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 17.
- Nicolas Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York 1998.
- Allan Moore, Eddie Campbell [ilustr.], *Prosto z piekła*, tłum. M. Chaciński, Timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2008.
- Małgorzata Nieszczerzewska, *Wyobrażenia*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, NCK, Warszawa 2014.
- Gillian Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, tłum. E. Klekot, PWN, Warszawa 2010.
- Joe Satta, *Strefa Gazy. Przypisy*, tłum. M. Cieślik, Timof i cisi wspólnicy, Warszawa 2017.
- Matylda Sęk, *Nowe dziennikarstwo – comics journalism*, [w:] *Systemy medialne w dobie cyfryzacji: kierunki i skala przemian*, red. Z. Oniszczyk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015.
- Matylda Sęk-Iwanek, *Obrazy wojny w powieści graficznej*, „Studia Politicae Universitatis Silesiensis” 2017, t. 19.

Matylda Sęk, *Podróż do Gotham City*, „Zeszyty Komiksowe” 2013, nr 15.  
Hall Stuart, *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipni, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie”  
1987, nr 1-2.

### **Filmografia**

*Komiksy idą na wojnę*, scen. i reż. M. Daniels, Francja-Włochy, 2009.

## **Perspectives of Vision – Denotations of Urban Space in Comics**

The article strives to present select examples of urban observations and imaginaries present in comics. It draws attention to the way the city is perceived and presented in graphic novels, and how imaginary and existing spaces transcend. Furthermore, it touches on mediated sight and visibility. Lastly, it discusses comic reportage and its role in exploring the invisible.

**Keywords:** comic book, city, urban imagination, comics reportage, imaginary space, graphic novel

Data otrzymania tekstu: 30.11.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 8.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 15.03.2021 r.





# PRZESTRZENIE TELEWIZJI – PRZESTRZENIE W TELEWIZJI – PRZESTRZENIE TELEWIZYJNE. SERIALOWE PRAKTYKI UDOMAWIANIA PRZESTRZENI

ALICJA KISIELEWSKA

Instytut Studiów Kulturowych UwB  
Institute of Cultural Studies, University of Białystok  
a.kisievska@uwb.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-8295-0541

Telewizja, w wielorakich swoich formach, tworzy wszechobecne środowisko komunikacyjne, które stało się niejako naturalnym otoczeniem człowieka współczesnego, rodzajem ekosystemu. Możemy więc mówić o telewizyjnej mediatyzacji świata życia codziennego w Polsce. Nick Couldry i Andreas Hepp przekonująco argumentują, że żyjemy w zmediatyzowanym świecie społecznym, który jest bardzo złożony, ponieważ źródłem wielu jego form i wzorców są media i ich infrastruktura. Ich zdaniem, nawet jeśli w różnych działaniach nie korzystamy bezpośrednio z mediów, „horyzontem naszych praktyk” jest świat społeczny, dla którego są one „podstawowymi punktami odniesienia i zasobami”<sup>1</sup>.

Przedmiotem refleksji w niniejszym artykule są telewizyjne praktyki produkcji przestrzeni charakterystyczne dla telewizji naziemnej w Polsce, stanowiącej wciąż najpopularniejsze medium w naszym kraju, postrzegane z antropologicznej perspektywy. Kreowane w telewizji wspólnoty przestrzenne jako „wspólnoty wyobraźni” oparte są na grze przestrzeni, na wyobrażeniach przestrzennych: „tutaj”, „tam”, „nigdzie”, „wszędzie”, „u siebie”, „w domu”<sup>2</sup>. Michael Herzfeld zauważa, że „media [telewizja – przyp. A.K.] tworzą przestrzeń, w której dochodzi do gry wyobraźni i konstruowania

<sup>1</sup> N. Couldry, A. Hepp, *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge 2017, s. 15.

<sup>2</sup> M. Herzfeld, *Antropologia, Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2004, s. 406.

tożsamości”<sup>3</sup>. Na wstępie postaram się zdefiniować, jak rozumiem charakterystyczne dla telewizji praktyki produkcji przestrzeni, takie jak przestrzenie telewizji – przestrzenie w telewizji – przestrzenie telewizyjne, stanowiące podstawę telewizyjnych wspólnot wyobraźni. *Przestrzenie telewizji* są to różne praktyki przestrzenne organizowane przez telewizję, takie jak obecność programów telewizyjnych w domach odbiorców, ale też związane z kontekstem digitalnym i przemieszczającą się telewizją, np. noszenie obrazu ze sobą w postaci urządzeń mobilnych, wchodzenie obrazu w przestrzeń świata fizycznego – telewizje systemu 3, 4, 5D, a także wykorzystywanie przestrzeni Internetu w praktykach telewizyjnych<sup>4</sup>. Z kolei *przestrzenie w telewizji* stanowią obecne na ekranach przestrzenie i miejsca fizyczne, realne, przedstawiane w telewizji. Przez pojęcie *przestrzenie telewizyjne* rozumiem kreowane poprzez telewizyjne narracje przestrzenie wyobrażone stanowiące symboliczny system wyrażania rzeczywistości. Tworzą one symboliczne środowiska modelowane przez telewizję.

Przestrzenne ramy przedstawień medialnych, powstałych dzięki opisanym powyżej praktykom organizowanym przez telewizję, to nie tylko szczególny wymiar fizyczno-medialnej rzeczywistości, ale też rodzaj relacji międzyludzkich zapośredniczonych przez technikę telewizyjną. Wyobrażenia kreowane przez telewizję naziemną trafiają jednocześnie do milionów widzów w Polsce, a dzięki serialnej powtarzalności znaczenia, jakie one niosą, stają się niejako „naturalnymi kodami” wykorzystywanymi w praktyce przez odbiorców, tym samym przyczyniając się do mediatyzacji ich doświadczeń<sup>5</sup>. A zatem tworząc „wspólnoty wyobraźni”, telewizja kształtuje świadomość zbiorową polskiego społeczeństwa. Przedmiotem szczególnej uwagi w niniejszym artykule są telewizyjne praktyki produkcji przestrzeni w najpopularniejszych polskich obyczajowych serialach telewizyjnych produkowanych od 1997 roku przez cztery główne stacje telewizyjne:

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 417.

<sup>4</sup> Zob. K. Banaszekiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media, narracja, człowiek*, Warszawa 2011, s. 18.

<sup>5</sup> T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 181.

TVP1, TVP2, Polsat, TVN<sup>6</sup>. Skoncentruję się na serialach, których zrealizowano minimum dwie serie, niebędących międzynarodowymi formatami ani serialami środowiskowymi. W związku z tym, że przedmiotem refleksji są praktyki medialne i kulturowe pozwalające przyjrzeć się serialowym przestrzeniom i miejscom identyfikacyjnym Polaków w perspektywie kulturowego długiego trwania, od czasu przeobrażeń społeczno-politycznych, materiał badawczy stanowią różne odmiany gatunkowe seriali. Istotną grupą seriali poddanych analizie są polskie telesagi rodzinne, takie jak: *Klan*, *M jak miłość*, *Złotopolscy*, stanowiące charakterystyczny dla telewizji publicznej gatunek skoncentrowany na historii życia serialowych rodzin<sup>7</sup>. W innych badanych serialach reguły gatunkowe nie są tak czytelne. Zdaniem Wiesława Godzica mamy do czynienia z kryzysem pojęcia gatunku jako jednoznacznie sformułowanego wzoru, rodzaju recepty czy przepisu, który widz może wykorzystać do wyprodukowania znaczenia danego tekstu telewizyjnego<sup>8</sup>. W Polsce seriale posiadające cechy oper mydlanych określane są jako seriale obyczajowe lub telenowele. Przy czym należy zaznaczyć, że gatunki są coraz bardziej efemeryczne i nieczyste, więc wspomniane

<sup>6</sup> TVP: *Klan* (od 1997, 20 serii), TVP1; *Złotopolscy* (1997-2010, 14 serii), TVP2; *M jak miłość* (od 2000, 18 serii), TVP1; *Plebania* (2000-2012, 12 serii), TVP1; *Ranczo* (2006-2016, 10 serii), TVP1; *Barwy szczęścia* (od 2007, 11 serii), TVP2; *Londyńczycy* (2008-2009, 2 serie), TVP1; *Blondynka* (od 2010, 5 serii), TVP1; *Dziewczyny ze Lwowa* (2015, 2017; 2 serie), TVP1; *Leśniczówka* (od 2018, 3 serie) TVP1; *Za marzenia* (od 2018, 2 serie), TVP2. Polsat: *Samo życie* (2002-2010, 9 serii); *Pierwsza miłość* (od 2004, 23 serie); *Hotel 52* (2010-2013, 7 serii); *Przyjaciółki* (od 2012, 9 serii). TVN: *Magda M.* (2005-2007, 4 serie); *Przepis na życie* (2011-2013, 5 serii); *Druga szansa* (2016-2018, 5 serii).

<sup>7</sup> Teorię gatunku polskiej telesagi rodzinnej przedstawiłam w książce: *Polskie telesagi – mitologie rodzinności*, Kraków 2009. Wykazałam w niej, że pewne cechy formalne telesagi są zapożyczone z opery mydlanej czy telenoweli. Zgodnie z przyjętym modelem kulturowej analizy gatunkowej polska telesaga rodzinna stanowi system porozumiewania się służący tworzeniu wspólnoty interpretacyjnej, której formuła ustawicznie weryfikuje się w ekranowym trwaniu; zob. J. Mittel, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, [w:] *The Television Studies Reader*, eds. R.C. Allen, A. Hill, London-New York 2004, s. 173. Stosuję w niniejszym tekście pisownię łączną w słowie telesaga, ponieważ weszło ono już w powszechny obieg.

<sup>8</sup> W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 260.

kategorii zazwyczaj nakładają się na siebie<sup>9</sup>. W związku z tym, że materiał analityczny jest ogromny, z konieczności w poszukiwaniu prawidłowości muszą posłużyć się pewnymi uogólnieniami, zapewne zacierającymi wiele różnicowań i charakterystycznych dla danych seriali elementów.

Zakładam, że dzięki telewizyjnym praktykom kreowania przestrzeni następuje udomawianie przestrzeni realnych-wyobrażonych widzów, zaprzeczające idei powszechnej w kulturze ponowoczesnej delokalizacji. Pytanie o sposoby organizowania przestrzeni w serialach pozwoli mi zastanowić się nad praktykami zakotwiczenia odbiorców w przestrzeniach i miejscach, zarówno realnych, jak i wyobrażonych, a tym samym kształtowania polskiego zmediatyzowanego krajobrazu kulturowego. Tworzone w telewizji przestrzenie dzięki pracy wyobraźni widzów mogą być źródłem konstruowanych przez nich tożsamości, sposobem praktykowania siebie<sup>10</sup>. Spróbuję zastanowić się, w jaki sposób publiczność podróżuje przez serialowe krajobrazy w poszukiwaniu bliskich sobie przestrzeni i miejsc<sup>11</sup>. Przyjrzę się nadawaniu statusu domu przestrzeniom i miejscom pokazywanym w polskich serialach. Przy czym pojmuję dom bardzo szeroko – jako ojczyznę ideologiczną, która stanowi obraz terytorium kraju internalizowany przez Polaków w procesie socjalizacji. Wiąże się ona z tożsamością zbiorową polskiego społeczeństwa, która ma charakter unifikujący, w pewnym sensie oficjalny i może być uważana za obiektywną<sup>12</sup>. Udomawianie przestrzeni w polskich serialach telewizyjnych dokonuje się poprzez nieustanny proces przekształcania przestrzeni w miejsca i miejsc w przestrzenie, przy czym terminologiczny podział na miejsce i przestrzeń jest nieostry. Przyjmuję za Michelelem de Certeau, że „miejscem jest porządek (jakikolwiek) decydu-

---

<sup>9</sup> O problemach genologicznych związanych z przenikaniem się kategorii gatunkowych: serial tradycyjny, telenowela, opera mydlana pisali m.in.: J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004, s. 68-71; M. Niemojewski, *Wizerunek rodziny w polskich telenowelach*, [w:] *Polskie seriale telewizyjne 2005*, red. J. Uszyński, Warszawa 2005, s. 34-35; P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006, s. 41.

<sup>10</sup> M. Herzfeld, op. cit., s. 417.

<sup>11</sup> A. Hill, *Media Experiences. Engaging with Drama and Reality Television*, Routledge, New York 2019, s. 191.

<sup>12</sup> S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, „Myśl Współczesna” 2006, nr 2, s. 162.

jący o rozmieszczeniu elementów w stosunkach współlistnienia<sup>13</sup>. Miejsce, zdaniem autora, charakteryzuje się stabilnością, natomiast „przestrzenią jest skutek wytworzony przez działania nadające jej kierunek, szczególnie ją opisujące, wprowadzające w wymiar czasowy oraz pozwalające jej zaistnieć jako wielofunkcyjnej jedności sprzecznych programów albo umownych więzi”. Mówiąc inaczej, „przestrzeń jest praktykowanym miejscem<sup>14</sup>. W omawianych serialach wspólnoty przestrzenne są definiowane przez przedmioty, które określają miejsca i poprzez działania, codzienne praktyki, które określają „przestrzenie” za pomocą czynności bohaterów. Ruch jest warunkiem wytwarzania przestrzeni i łączy ją z historią<sup>15</sup>.

Seriale pojmuję tutaj jako opowieści przestrzenne tworzone zarówno przez praktyki przestrzenne samej telewizji, jak i przestrzenie i miejsca obecne na ekranie oraz przestrzenie wyobrażone, wykreowane w serialowych narracjach. Przedmiotem refleksji będą telewizyjne strategie przestrzenno-obrazowe.

## UMIEJSCAWIANIE PRZESTRZENI

Praktyka produkcji przestrzeni w polskich serialach obyczajowych XXI wieku, jaką jest umiejscawianie przestrzeni realnych poprzez wybór określonych miejsc w nich pokazywanych i sposób ich przedstawiania, związana jest z konwencjami gatunkowymi. Krajobraz w omawianych serialach, zarówno naturalny, jak i kulturowy, podobnie jak w wielu filmach i serialach produkowanych w innych krajach, występuje w dwóch wariantach: miejskim i wiejskim; jednak wyraźnie dominują w nich przestrzenie miejskie, a właściwie wielkomiejskie. Serialowy krajobraz tworzony jest przede wszystkim przez jedno miasto: Warszawę, gdzie rozgrywa się akcja większości seriali, zarówno produkcji TVP (*Klan*, *Złotopolscy*, *M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Dziewczyny ze Lwowa*), jak i Polsatu (*Samo Życie*, *Hotel 52*, *Przyjaciółki*) oraz TVN (*Magda M*, *Przepis na życie*, *Druga szansa*). W tych

<sup>13</sup> „Miejsce jest więc tymczasową konfiguracją położeń. Implikuje wskazywanie stabilności”. Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117.

<sup>14</sup> „W odróżnieniu od miejsca, przestrzeń jest pozbawiona jednoznaczności oraz stabilności »własnego«”. Zob. M. de Certeau, op. cit., s. 117.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 118.

ostatnich Polska prowincjonalna nie istnieje. Inne znaczące przestrzenie miejskie występują w serialach sporadycznie. Przykładem może być serial *Dziewczyny ze Lwowa*, którego akcja częściowo rozgrywa się we Lwowie, przy czym sceny te kręcone były w Przemyślu. Wyjątki stanowią: serial Polsatu *Pierwsza miłość*, którego akcja rozgrywa się we Wrocławiu, oraz serial TVP *Londyńczycy*, realizowany w Londynie, Katowicach i Łodzi.

Przedstawiany w serialach krajobraz Warszawy tworzą znane, wręcz emblematyczne dla stolicy obiekty i miejsca, takie jak: Pałac Kultury i Nauki, Zamek Królewski, Krakowskie Przedmieście, ale też nowoczesna architektura, którą symbolizują zbudowane ze stali i szkła drapacze chmur. Warszawa kreowana w serialach ma wielkomiejski, kosmopolityczny charakter, jest miastem, którego architektura odpowiada dynamice życia bohaterów. Serialowy polski wielkomiejski – czytaj najczęściej warszawski – krajobraz ma się kojarzyć z cywilizacyjną modernizacją związaną z procesami globalizacyjnymi. Występuje on najczęściej w serialach obyczajowych, takich jak: *Dziewczyny ze Lwowa*, *Przyjaciółki*, *Magda M.*, *Przepis na życie* służąc zlokalizowaniu przez widzów miejsca akcji. Akcja telesag zwykle toczy się w przestrzeniach zamkniętych – najczęściej jest to dom lub miejsca funkcjonujące jak dom. Jednak obraz Warszawy w serialach tworzą nie tylko miejsca realne, identyfikacyjne dla wszystkich Polaków, ale także – a może przede wszystkim – wykreowane serialowe miejsca znaczące, np.: dom na ulicy Deszczowej, w którym mieszkają Kinga i Piotr Zduńscy, bohaterowie *M jak miłość*, willa na Sadybie w serialu *Klan*, kamienica na starej Pradze, w której znajduje się mieszkanie wynajmowane przez bohaterki serialu *Dziewczyny ze Lwowa*, osiedle Pod Sosnami na ulicy Zacisznej w *Barwach szczęścia*, salon fryzjerski jednej z bohaterek *Przyjaciółek* czy kancelaria adwokacka, w której pracuje Magda M. Coraz częściej udomowionymi miejscami znaczącymi w życiu bohaterów omawianych seriali stają się ich miejsca pracy znajdujące się w publicznej przestrzeni wielkomiejskiej. Przykładem może być pokazywana jako miejsce przyjazne, wręcz rodzinne, restauracja „Przepis”, której właścicielką jest Anka, główna bohaterka serialu *Przepis na życie*. Podkreśla to scenografia restauracyjnej kuchni, która przypomina kuchnię w mieszkaniu bohaterki. Dotyczy to ciepłego koloru ścian, sposobu pokazania kuchennych akcesoriów, m.in. stojących na półkach słoików i butelek z kolorowymi płynami. Wystrój kuchni dopełniają kwiaty i leżące na stołach warzywa. W sali restauracyjnej znajdują się duże

stoły przykryte obrusami w czerwono-białą kratkę i białe krzesła tworzące rodzinny klimat, a przed wejściem do restauracji ustawione są małe stoliki i kolorowe leżaki. Podobnie wyjątkowe, rodzinne serialowe miejsce stanowi prowadzone przez Kingę Zduńską „Bistro za rogiem” przypominające z zewnątrz letniskowy domek, wokół którego znajduje się dużo kwiatów. Wystrój bistro jest wręcz domowy, ponieważ w środku widzimy dużo ocieplających przestrzeń elementów, takich jak: regały z książkami, wiszące na ścianach obrazy, lampki nocne – wszystko w żywych, ciepłych barwach. Bistro może kojarzyć się widzom *M jak miłość* z domem Mostowiaków w Grabinie, który dla pokolenia zadomowionych w nim przez lata nadawania serialu odbiorców był ich drugim, wyobrażonym domem<sup>16</sup>. Owo udomawianie miejsc w omawianych serialach za pomocą elementów scenograficznych polega na stosowaniu znanego kodu filmowego służącego charakteryzowaniu miejsca akcji<sup>17</sup>. Natomiast zjawisko serialowego udomawiania miejsc, jakimi są np. restauracje, wynika z mody na „domowość”, jaką obserwujemy w wystroju wielu kawiarni i restauracji w naszym kraju. Być może stanowi ona wyraz kulturowej potrzeby tworzenia w przestrzeni publicznej miejsc charakteryzujących się rodzinno-domową atmosferą.

Opozycją wobec kosmopolitycznych wielkomiejskich klimatów Warszawy w polskich serialach jest prowincjonalność małych miasteczek, na ogół fikcyjnych, takich jak Gródek (*M jak miłość*), Hrubielów (*Plebania*), lub wsi, również fikcyjnych: Grabina (*M jak miłość*), Tulczyn (*Plebania*), Majaki (*Blondynka*), Wadlewo (*Pierwsza miłość*). Polskie prowincjonalne krajobrazy, które występują niemal wyłącznie w produkcjach TVP, z jednym wyjątkiem polsatowskiej *Pierwszej miłości*, stanowią swojskie terytoria przeciwstawione obcemu, nieznanemu światu – przestrzeń, która zapewnia bohaterom, ale też widzom, poczucie bezpieczeństwa. Obraz prowincji przedstawiany jest w serialach w konwencji lekko wykpiwanej sielanki, polegającej na osobliwym kulcie prowincjonalności związanym z terytorialnym zakorzeniem. Jej pochwała łączy się najczęściej z wiejskim, swojskim krajobrazem:

<sup>16</sup> Średnia oglądalność *M jak miłość* w sezonie 2018/2019 wyniosła 5,32 mln widzów; cyt. za: <https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/ogladalnosc-m-jak-milosc-serial-tvp-2-znokautowala-konkurencje> [dostęp 1.02.2020].

<sup>17</sup> M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 50-51.



mazowieckimi polami, lasami, łąkami (Złotopolice, Grabina) lub podlaską malowniczą szachownicą pól i doliną rzeki (Wilkowyje, Majaki). Oparta na tradycji miejsca kultura chłopska, której podstawę powinien stanowić emocjonalny związek bohaterów z lokalną wspólnotą doświadczeń, w nich nie istnieje<sup>18</sup>. W omawianych serialach, nawet jeśli ich akcja dzieje się na wsi, bohaterowie nie pracują na roli. Natomiast postaci wywodzące się ze środowiska wiejskiego, takie jak: listonosz Józef, kelnerka Marcysia, Pereszczako ze *Złotopolskich* czy Bazyli Dalmata, Auguścikowa, babka zielarka z *Rancza*, są traktowane z ciepłą ironią. Wykreowane w serialach udomawiane miejsca znaczące w przestrzeni prowincjonalnej, w których usytuowani są bohaterowie, stanowią najczęściej idealne ich wyobrażenia widziane z perspektywy producentów, ponieważ niewiele mają one wspólnego z realiami ludzi w nich żyjących. Zwrócę uwagę jedynie na kilka egzemplarycznych przestrzeni. Wyjątkowym miejscem występującym we wszystkich serialach, których akcja dzieje się na prowincji (*Złotopolscy*, *Plebania*, *Ranczo*, *Blondynka*, *Leśniczówka*), jest budynek katolickiego kościoła, zazwyczaj stary, często drewniany. Pokazywany jest on jako miejsce kultu religijnego, ale przede wszystkim jako centrum wiejskiej wspólnoty, ponieważ częściej odbywają się w nim rozmowy parafian z księdzem niż liturgia. Podobne wspólnotowe funkcje pełni w serialach katolicka plebania (*Ranczo*, *Plebania*), w której – często przy stole w otoczeniu wiszących na ścianach krzyży i zdjęć Jana Pawła II – koncentruje się życie parafii. Na jej lokalne zakorzenienie i trwanie wiejskiej tradycji wskazują przedmioty codziennego użytku, np. w kuchni na plebanii w Tulczynie (*Plebania*) możemy zobaczyć tradycyjną płytę kuchenną i wiejskie makatki. Charakterystycznym punktem na serialowej mapie prowincji jest także wiejski sklep, którego stereotypowo pokazywane wyposażenie kojarzy się z czasami PRL (*Złotopolscy*, *Ranczo*).

Miejscem identyfikacyjno-tożsamościowym, które najpełniej wyraża ideę polskiego krajobrazu, zarówno w wydaniu wielkomiejskim, jak i prowincjonalnym, w omawianych serialach, w sensie architektury i ideału kulturowego, jest dom. Wersje „polskiego domu”, przedstawione w serialach, są przeróżne, ale najczęściej występuje on w formie nawiązującej do szlacheckiego dworku uchodzącego za jego tradycyjny kulturowy ideał.

---

<sup>18</sup> Zob. W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa 2003.

W epoce rozbiorów dwór ziemiański, jego forma i charakter stanowiły rodzaj manifestacji polskości i rodzimości. W pierwszej połowie XIX wieku ukształtował się wzorec polskiego dworku także jako forma oporu wobec kosmopolitycznych trendów w architekturze – parterowy, zbudowany symetrycznie wokół osi, w stylu klasycystycznym<sup>19</sup>. Dom polski w serialach najczęściej stanowią uwspółcześnione wersje dworku. Najpełniej w ten wzór wpisuje się tradycyjny dworek w Złotopolicach w serialu *Złotopolscy*, ale w stylu „dworkowym”, będącym wyrazem architektonicznej mody na dworki w ostatnich dziesięcioleciach w Polsce, mieszczą się też: willa na warszawskiej Sadybie w *Klanie*, dom z obowiązkowym przy dworku sadem w Grabinie w *M jak miłość*, dworek Amerykanki Lucy w Wilkowyjach w *Ranczu*, dom profesora muzyki w Warszawie w *Dziewczynach ze Lwowa*, w salonie którego, zgodnie z dworkowym stylem, znajdują się stare meble, kominek, obrazy na ścianach, biblioteczka z książkami. Podobny wystrój ma zatopiony w zieleni rodzinny dom Marysi z *Pierwszej miłości* w Wadlewie.

Stosunkowo nowym serialowym wzorem, jeśli chodzi o ideę „domu polskiego”, może być mieszczańskie mieszkanie pani Nowakowej w Warszawie w serialu *Dziewczyny ze Lwowa*, pełne starych, stylowych mebli, kryształów, bibelotów i obrazów na ścianach. Wzór ten w serialach, jak się wydaje, zastąpił eksponowany w czasach PRL ideał „inteligentckiego” mieszkania w bloku. W serialu *Samo życie* mieszkanie, w którym charakterystycznymi elementami są biblioteka, biurko, komputer, ma dziennikarka Elżbieta i jej mąż, dyrektor liceum. Na koniec jedna wątpliwość: czy mieszkanie bohaterki *Drugiej szansy* w apartamentowcu o zimnej technicyzowanej nowoczesnej architekturze, w której dominuje stal i szkło, może być uznane za „dom polski”?

W analizowanych serialach wyjątkowym przedmiotem w serialowej fabule, kreującym tradycyjne wyobrażenie domu jako specyficznego miejsca, jest okrągły stół. W XIX wieku na ziemiach polskich stoły jadalne nazywano stołami rodzinnymi<sup>20</sup>. W okresie zaborów okrągły stół zyskiwał szczególne znaczenie, nie tylko ceremonialno-biesiadne, ale też jako symbol tożsamościowy. Okrągły stół występuje w wielu serialowych domach i na

<sup>19</sup> D. Kałwa, *Polska doby rozbiorów i międzywojenna*, [w:] *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, Warszawa 2006, s. 250–251.

<sup>20</sup> I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, PWN, Warszawa 2000, s. 183-184.

ogół symbolizuje wspólnotę rodzinną oznaczającą udomowienie. W polskich telesagach rodzinnych zwykle stoi on w salonie (*Klan*, *M jak miłość*, *Złotopolscy*), gdzie spotykają się domownicy, ale też czasami w kuchni, np. w mieszkaniu Pawła Zduńskiego (*M jak miłość*). Znajduje się on także w serialu *Plebania* w domu księdza Henia i matki Kasi oraz na plebanii, jak również na plebanii w serialu *Ranczo*. Natomiast w *Dziewczynach ze Lwowa* okrągły stół jest charakterystycznym przedmiotem w mieszkaniach, które sprzątają bohaterki, np. w domu profesora muzyki, gdzie zwykle nakrywa się go do obiadu białym obrusem i stawia się na nim porcelanową zastawę. Możemy go zobaczyć również w wynajmowanym przez bohaterki od pana Henryka skromnym mieszkaniu w starej kamienicy na warszawskiej Pradze. Okrągły stół przykryty obrusem wydzierganym na szydełku stoi w wyposażonym w stare meble pokoju głównej bohaterki *Blondynki* we wsi Majaki, a także w salonie domu rodzinnego głównej bohaterki serialu *Pierwsza miłość* w Wadlewie. Nad drzwiami salonu wisi krzyż, poza tym stoi w nim stara szafa gdańska, a na ścianach wiszą fotografie rodzinne. W serialu *Hotel 52*, którego akcja dzieje się w Warszawie, w salonie Igora i jego ojca również został umieszczony okrągły stół. Z przytoczonych przykładów wynika, że okrągły stół jest symbolem trwania, zakorzenienia, udomawiania różnych przestrzeni.

W omawianych serialach pokazywane są także miejsca, z którymi Polacy, jak zakładają twórcy, nie chcieliby się identyfikować, np.: „domy polskie” wykpiwane, jak nowobogacka willa gangstera w Warszawie w *Dziewczynach ze Lwowa*, podobny w stylu dom należący do miejscowego kamieniarza, fana Arnolda Schwarzeneggera, w Majakach w *Blondynce*, ogromny kiczowaty dom wójta w Wilkowyjach w serialu *Ranczo*. Należą do nich także te, do których Polacy nie chcieliby się przyznawać, np. domy ubogich mieszkańców Wilkowyj w *Ranczu*. Z tych samych powodów bardzo rzadko pokazywane są w serialach charakterystyczne dla polskich miast przestrzenie blokowisk, w których żyją miliony Polaków. Jednym z wyjątków może być koszmarne rzeczywistość blokowiska w Katowicach, do którego wraca Andrzej, jeden z bohaterów *Londyńczyków*. Perspektywa życia w szarym, odrapanym bloku z wielkiej płyty, w ciasnym i zagraconym mieszkaniu zajmowanym przez matkę, siostrę w ciąży i jej partnera, powoduje, że bardzo szybko wraca on do Londynu.

## PRZEKSZTAŁCANIE MIEJSC W PRZESTRZENIE

Serialowa praktyka udomawiania dotycząca kreacji „domu polskiego” jako symbolicznej rodzinno-domowej wspólnoty wyobrażonej, do której twórcy seriali zapraszają widzów, następuje poprzez działania bohaterów. W analizowanych serialach dom rozumiany jako wspólnota nie jest statyczny, ulega ciąglemu reprodukowaniu poprzez prace domowe oraz działania społeczne i kulturowe tworzące narodowe konstrukcje „my” – „oni”, poprzez włączanie lub wykluczanie<sup>21</sup>. Dotyczy to serialowych przestrzeni wielkomiejskich, ale przede wszystkim przestrzeni prowincjonalnych. W sercu często pokazywanego tradycyjnego „domu polskiego” w serialach sytuuje się kuchnia, która nie jest jedynie miejscem spożywania posiłków, lecz stanowi centrum życia rodzinnego. Jeśli szukalibyśmy szerszego odniesienia w perspektywie historyczno-kulturowej, to warto zaznaczyć, że w XIX wieku funkcję miejsca wspólnego rodziny, a zarazem reprezentacyjnego, w bogatych domach, dworach i pałacach pełniły salon i jadalnia. Natomiast najważniejszym pomieszczeniem w domu chłopskim, gdzie toczyło się życie rodziny, była izba kuchenna<sup>22</sup>. Polski sposób bycia w kuchni w serialach to m.in. domowe praktyki gotowania i rozmowy przy posiłkach. Ten typ domowej rodzinności występuje przede wszystkim w serialach TVP: *Klanie*, *M jak miłość*, *Złotopolskich*, *Plebani*, *Ranczu*, *Londyńczykach*, *Dziewczynach ze Lwowa*, ale też w serialu Polsatu *Barwy szczęścia*. W kuchni domu w Grabinie, w najpopularniejszym polskim serialu *M jak miłość*, toczy się życie rodzinne i towarzyskie, którego charakterystyczną cechą, zgodnie z konwencją tele-sagi, są rozmowy przy stole, ale przyjmuje się tam również gości, zarówno tych zaproszonych, jak i niespodziewanych, którzy zgodnie z tradycyjną polską normą gościnności są częstowani jedzeniem<sup>23</sup>. Podobne funkcje pełni kuchnia w mieszkaniu pani Janiny w serialu *Samo życie* znajdującym się

<sup>21</sup> T. Edensor, op. cit., s. 84-85.

<sup>22</sup> D. Kałwa, op. cit., s. 256-258.

<sup>23</sup> Podobne sceny przedstawiające domowe praktyki gotowania i rozmowy przy stole w czasie wspólnie spożywanych posiłków przez wielopokoleniowe rodziny występują też w niemieckich czy austriackich serialach rodzinnych. Niedawno w telewizji polskiej można było oglądać takie seriale, jak *Doktor z alpejskiej wioski* czy *Doktor Kleist*. Sytuują się one w tradycji niemieckich, austriackich i szwajcarskich Heimatfilmów, a także seriali.

w warszawskiej kamienicy. Najczęściej w kuchni toczą się również rozmowy w nowocześnie, dizajnersko urządzonej i dobrze wyposażonej mieszkaniach w blokach na jednej z warszawskich ulic w *Barwach szczęścia*, ponieważ jest to charakterystyczne dla polskiej praktyki kulturowej, po części wynikającej z architektury polskich domów i mieszkań. Bohaterka *Przepisu na życie* wprawdzie gotuje rodzinie, ponieważ lubi to robić, a gotowanie stanowi jej pasję i zawód, ale kuchnia nie stanowi w jej domu centrum życia rodzinnego. W dużej mierze zostało ono przeniesione do restauracji pełniacej pewne funkcje domu, ponieważ pracujące w niej osoby tworzą rodzaj wspólnoty przypominającej rodzinę. Idea tradycyjnego „domu polskiego” jako przestrzeni wyobrażonej określającej rodzaj wspólnoty w serialach TVN nie występuje.

Inną wersją „domu polskiego” pokazywanego w serialach, którego idea pomimo procesów migracyjnych wciąż trwa, może być „dom polski” na obczyźnie – rodzaj miejsca własnego powstałego poprzez osvajanie obcej przestrzeni społecznej. Przykładem może być „dom polski” Pani Niny w Londynie w polskiej dzielnicy Ealing w serialu *Londyńczycy*. To jednak nie architektura (w tym przypadku wiktoriańska) ani wyposażenie domu (np. stojące w kuchni na regałach naczynia z Włocławka czy stare eleganckie meble w salonie) są tutaj znaczące. Przestrzeń jest tu bowiem systemem symbolicznym, umożliwiającym porządkowanie świata w kategoriach swojskości i obcości<sup>24</sup>. Bohaterowie serialu, młodzi polscy emigranci, znajdują w domu Pani Niny schronienie, a odtwarzanie przez nich „małej ojczyzny” na emigracji ma wymiar przede wszystkim rodzinny. W *Londyńczykach* budowanie „domu polskiego” oparte jest na ciągłych wyborach: swój – obcy, inkluzja – ekskluzja. Pewnym wyznacznikiem dokonującego się procesu udomawiania w sytuacji pluralizmu kulturowego Londynu są goście, których, zgodnie z polską normą, zaprasza się do domu. W serialu, oprócz Polaków, są nimi Brazylijczycy i Anglicy. W *Londyńczykach* możemy też zobaczyć, że tożsamość narodowa i poczucie domu mogą być jednocześnie zakorzenione i mobilne. Para bohaterów, Paweł i Maria, to Europejczycy, którzy przede wszystkim czują się Polakami i pomimo sukcesów zawodowych i ekonomicznych w Londynie wracają do kraju, aby tutaj żyć i pracować.

<sup>24</sup> Zob. E. Nowicka, *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka i in., Warszawa 1990, s. 5-53.

Przyjeżdżają do rodzinnego miasta Pawła – Łodzi, której nowoczesna architektura pokazana w serialu jest podobnie atrakcyjna, jak ta w Londynie. Problem domu jednak istnieje. Po ich powrocie matka Pawła mówi do Marii, że „każdy powinien wiedzieć, kim jest i gdzie jest jego miejsce”<sup>25</sup>.

\* \* \*

Przedstawiłam w tym artykule jedynie najbardziej charakterystyczne telewizyjne praktyki udomawiania przestrzeni w serialach. Wykreowane w nich wspólnoty oparte są na wyobrażeniach przestrzennych: „tutaj”, „u siebie”, „w domu” i mają charakter raczej lokalny – polski niż globalny<sup>26</sup>. Dotyczy to zarówno polskich telesag rodzinnych, co wydaje się dosyć oczywiste, ale też innych seriali. Przy czym są to nowego rodzaju przestrzenne wspólnoty lokalne czy raczej translokalne stanowiące rodzaj wyobrażonej lokalności zmediatyzowanej<sup>27</sup>. Możemy mówić o stapianiu się w nich przestrzeni realnych, fizycznych i medialnych, charakterystycznym dla zmediatyzowanej kultury, w jakiej żyjemy i w której coraz częściej nie sposób dokonać czytelnego podziału na „kulturę” i „kulturę mediów”<sup>28</sup>. W kreowaniu znaczenia serialowych opowieści przestrzennych istotne są także przestrzenie telewizji, czyli praktyki przestrzenne telewizji naziemnej w Polsce. Wielokranowość i wieloformatowość telewizji w dobie *post-broadcast* nie spowodowały radykalnej zmiany, jeśli chodzi o zakres jej oddziaływania w naszym kraju. Dla większości naszych rodaków telewizja naziemna wciąż pozostaje medium domowo-rodzinnym oglądanym najczęściej za pomocą telewizora<sup>29</sup>. A poza tym łączy ona centrum z peryferiami i wciąż posiada zdolność tworzenia

<sup>25</sup> Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej serialu *Londyńczycy*, seria 2, odcinek 12.

<sup>26</sup> Zob. A.C. Pertierra, G. Turner, *Locating Television: Zones of Consumption*, Routledge, London-New York 2013, s. 6.

<sup>27</sup> N. Couldry, A. Hepp, op. cit., s. 87.

<sup>28</sup> W Supraślu, gdzie realizowane są zdjęcia do serialu *Blondynka*, funkcjonuje, będący elementem serialowej fabuły, salon fryzjersko-kosmetyczny „U Elwirki”, w którym można sobie przystryc włosy.

<sup>29</sup> W 2018 roku 80% Polaków oglądało telewizję „na żywo”, czyli w czasie jej nadawania, 16% telewizję przesuniętą w czasie, 56% online wideo; 6% odpowiedziało: „Nie oglądam tv”. Cyt. za: [www.wirtualnemedi.pl/artukul/ogladalnosc-telewizji-2018-rok-atv-top-kanaly-programy-reklama](http://www.wirtualnemedi.pl/artukul/ogladalnosc-telewizji-2018-rok-atv-top-kanaly-programy-reklama), [dostęp 1.02.2020].

sensów wspólnoty wynikających z poczucia współobecności i współuczestnictwa odbiorców<sup>30</sup>. Istotnym narzędziem wspólnotowości budowanej przez telewizję naziemną w Polsce są popularne seriale, a w sposób szczególnie praktyki udomawiania przestrzeni służące tworzeniu identyfikacyjnych wspólnot wyobraźni. W związku z tym udomawiane w niej przestrzenie stanowią element społecznego imaginarium<sup>31</sup>. Na podstawie przeprowadzonych analiz dochodzę do wniosku, że najbardziej charakterystyczna forma udomawiania przestrzeni w omawianych serialach, jaką stanowi tradycyjne wyobrażenie „domu polskiego” przedstawiane w serialach TVP i Polsatu, powoli odchodzi w przeszłość i jest zastępowana przez inne identyfikacyjne wspólnoty przestrzenne, np. związane z miejscami pracy. Istotne jest przy tym, aby zmediatyzowane, wyidealizowane, sztuczne przestrzenie były przyjazne i bliskie emocjonalnie odbiorcom, aby mogły się stać elementem negocjowanych przez nich za pomocą serialowych narracji ponowoczesnych tożsamości. Poza tym seriale są źródłem przyjemności widzów, więc dzięki powszechnej mediatyzacji doświadczeń każdy z nich może się poczuć jak w domu w nowej telewizyjnej lokalności.

## Bibliografia

- Karina Banaszekiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media, narracja, człowiek*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Nick Couldry, Andreas Hepp, *The Mediated Construction of Reality*, Polity Press, Cambridge 2017.
- Michel De Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Tim Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004.
- Wiesław Godzic, *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004.
- Izydor Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, PWN, Warszawa 2000.
- Michael Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2004.

---

<sup>30</sup> G. Turner, *Essays in Media and Cultural Studies. In Transition*, London-New York 2020, s. 24.

<sup>31</sup> Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 37.



- Annette Hill, *Media Experiences. Engaging with Drama and Reality Television*, Routledge, New York 2019.
- Dorota Kałwa, *Polska doby rozbiorów i międzywojenna*, [w:] *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych*, red. A. Chwalba, PWN, Warszawa 2006.
- Alicja Kisielewska, *Polskie telesagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.
- Jason Mittel, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, [w:] *The Television Studies Reader*, red. R.C. Allen, A. Hill, Routledge, London-New York 2004.
- Wiesław Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2003.
- Marcin Niemojewski, *Wizerunek rodziny w polskich telenowelach*, [w:] *Polskie seriale telewizyjne 2005*, red. J. Uszyński, Telewizja Polska S.A., Warszawa 2005.
- Ewa Nowicka, *Swoi i obcy*, Instytut Socjologii UW, Warszawa 1990.
- Paweł Nowicki, *Co to jest telenowela*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2006.
- Stanisław Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, „Myśl Współczesna” 2006, nr 2.
- Anna Cristina Pertierra, Graeme Turner, *Locating Television: Zones of Consumption*, Routledge, London-New York 2013.
- Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.
- Charles Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, K. Szymaniak, Znak, Kraków 2010.
- Graeme Turner, *Essays in Media and Cultural Studies. In Transition*, Routledge, London-New York 2020.
- Jerzy Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Telewizja Polska S.A., Warszawa 2004.

## **Television Spaces – Spaces on TV – TV Spaces. Serial Space Domestication Practices**

The subject of reflection in this article are television space production practices, such as: television spaces – spaces on TV – TV spaces in the most popular Polish drama series produced since 1997 by major broadcasting television stations. I focus on the ‘communities of imagination’ as spatial communities created in TV series perceived as spatial stories. I assume that thanks to the television practices of creating real-imagined space, space is being domesticated, contradicting the idea of relocation common in postmodern culture. In this article, I propose an analysis of television spatial and image strategies that are rooted in Polish culture. The spaces created on television thanks to the work of the viewers’ imagination can be the source of the identities they construct, a way of practicing oneself with the participation of traditional television.

**Keywords:** TV spaces, Polish drama series, broadcasting television, domestication

Data otrzymania tekstu: 30.11.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.04.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 27.04.2021 r.

## PORTRET NOWEGO DZIENNIKARSTWA W REPORTAŻACH HUNTERA S. THOMPSONA

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ  
Faculty of Management and Social Communication  
Jagiellonian University  
edyta.zyrek@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-7276-1736

Nowe Dziennikarstwo (ang. *New Journalism*), rozwijające się w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, zapisało się na kartach historii mediów jako wywrotowy, reformatorski nurt, który istotnie wpłynął na zmianę poetyki tekstów dziennikarskich, ewolucję warsztatu reporterów i sposób funkcjonowania amerykańskiej prasy. Przypadające na wspomniany tu okres przemiany społeczne, będące pokłosiem m.in. ogarniających Zachód protestów studenckich, antywojennych manifestacji, rozwoju kontrkultury czy rewolucji seksualnej<sup>1</sup>, domagały się od mediów zastosowania nowych technik opowiadania o świecie. Konieczne stało się więc wypracowanie przez dziennikarzy takiej narracji, która byłaby w stanie adekwatnie uchwycić postmodernistyczną rewoltę, a jednocześnie przyciągnąć uwagę odbiorców, coraz silniej afektowaną przez dyskurs mediów elektronicznych.

Jako że w pracach badaczy fenomen Nowego Dziennikarstwa doczekał się już obszernego omówienia<sup>2</sup>, warto – jak sądzę – rozszerzyć naukową perspektywę o uwagi, jakie na temat prezentowanego tu nurtu sformułował Hunter S. Thompson (1937-2005) – amerykański reporter znajdujący się ówczesnie w samym centrum kulturowej rewolty. W niniejszym szkicu

---

<sup>1</sup> Zob. A.M. Karczevska, *New Journalism as a Window onto the 1960s Counterculture*, Białystok 2017.

<sup>2</sup> Zob. E.E. Dennis, W.L. Rivers, *Other Voices. The New Journalism in America*, New Brunswick, London 2011; J. Hollowell, *Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill 1977.

omówione zostaną trzy reportaże tego autora, w których wnikliwa analiza dziennikarskiego *status quo* łączy się z precyzyjnie udokumentowanym zarysem nowego modelu funkcjonowania prasy. Reportaże, takie jak: *Hell's Angels. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocyklistach*, *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky* oraz *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”* wzbogacone zostały przez Thompsona o obszerną profesjograficzną refleksję, z jednej strony wskazującą pożądany kierunek rozwoju rodzimego dziennikarstwa, z drugiej – bezlitośnie piętnującą słabości i wypaczenia starego paradygmatu. Przywołane wyżej teksty posiadają liczne passusy o charakterze metatekstowym i autotematycznym; jako dzieła silnie skorelowane z rewolucją postmodernistyczną inicjują wyraźnie odmienny od modernistycznego sposób lektury, właściwy dziennikarstwu coraz mocniej borykającemu się z kryzysem referencjalności. Autotematyzm w pracach Thompsona jest – jak można sądzić – próbą ukonstytuowania nowego modelu żurnalistyki oraz świadectwem ponowoczesnej gry z czytelnikiem: oto dziennikarz publikuje tekst, ujawniając przed odbiorcą szwy i kulisy reporterskiego warsztatu; stara się opisać rzeczywistość, tworząc przy tym palimpsestową strukturę, której obszerne fragmenty dają się czytać jako reportaż o powstawaniu reportażu.

Wybór Thompsona jako portrecisty amerykańskiego dziennikarstwa lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku motywowany jest kilkoma względami. Po pierwsze, autor ten – choć zaliczany bywa do publicystów spod znaku *New Journalism* – konsekwentnie sytuował się raczej na obrzeżach tego nurtu. Zdecydowanie wolał, aby tytułowano go mianem „dziekana dziennikarstwa gonzo” (reporterskiego stylu, którego mianował się jedynym przedstawicielem<sup>3</sup>). Po drugie, Thompson właściwie do końca życia, przerwane go zapowiadającym przez lata samobójstwem, był człowiekiem żywo zainteresowanym kondycją amerykańskiego dziennikarstwa, czego potwierdzeniem jest wydana w 2003 roku głośna autobiografia pisarza *Królestwo lęku*<sup>4</sup>. Po trzecie w końcu, na kartach publikowanych gonzo reportaży Thompson bardzo dosadnie eksponował swój udział w opisywanych

<sup>3</sup> Zob. *Ancient Gonzo Wisdom. Interviews with Hunter S. Thompson*, ed. by A. Thompson, London 2010, s. 179-180.

<sup>4</sup> Zob. H.S. Thompson, *Królestwo lęku. Odrażające sekrety nieszczęsnego dziecka w ostatnich dniach amerykańskiego stulecia*, tłum. i wstęp D. Barłowski, b.m.w. 2019.

zdarzeniach. Jego prace dają się więc czytać nie tylko jako przepelniony „łękiem i odrzą” portret degradującej się idei „amerykańskiego snu”, ale także jako czerpiący obficie z tradycji literatury *non-fiction* „autoportret reportera”.

## LATA SZEŚCZDZIESIĄTE XX WIEKU, CZYLI (KOLEJNY JUŻ) TRIUMF NOWEGO DZIENNIKARSTWA

Pojęcie „Nowe Dziennikarstwo” nie pojawiło się wraz z narodzinami amerykańskiej kontrkultury, lecz – jako pewna uniwersalna, reformatorska idea – narodziło się kilkadziesiąt lat wcześniej. W roku 1887 w szkicu pod tytułem *Up to Easter*, zamieszczonym na szpaltach „The Nineteenth Century”, po raz pierwszy terminem tym posłużył się brytyjski poeta Matthew Arnold<sup>5</sup>, określając w ten sposób nowe, krytycznie wówczas oceniane, tendencje w prasie drukowanej. Ich uosobieniem stał się redaktor „Pall Mall Gazette” – William Thomas Stead<sup>6</sup>, autor m.in. głośnego reportażu o dziecięcej prostytutce *Maiden Tribute of Modern Babylon*. Nowe Dziennikarstwo było wówczas lokowane w sferze rewolucyjnych przekształceń związanych z rozwojem sensacyjnej prasy masowej. Utożsamiano je z aktem demokratyzacji mediów i z radykalnym zerwaniem z dążącym do pozornego obiektywizmu modelem żurnalistyki. Pojawienie się *New Journalism* uznano za przełomowy moment w dziejach mediów, w którym utrzymana w akademickim tonie krytyka literacka i teatralna ustępuje miejsca sensacyjnym, emocjonalnym treściom, obfitującym w krzykliwe nagłówki i obszerne ilustracje.

Można zatem sądzić, że gdy w latach sześćdziesiątych XX wieku grupa amerykańskich dziennikarzy, wśród których znaleźli się m.in. Tom Wolfe, Gay Talese, Joan Didion, Norman Mailer, George Plimpton i Truman Capote<sup>7</sup>, sięgnęła po XIX-wieczne pojęcie, dokonała de facto z jednej strony gestu zerwania z modernistyczną tradycją redagowania tekstów prasowych, z drugiej w ponowoczesnym duchu nawiązała do XIX-wiecznej idei pchnię-

<sup>5</sup> Zob. A. Griffiths, *The New Journalism, the New Imperialism and the Fiction of Empire, 1870-1900*, Basingstoke 2015.

<sup>6</sup> Zob. *New Journalism*, [w:] *Dictionary of Nineteenth-century Journalism in Great Britain and Ireland*, ed. by L. Brake, M. Demoor, London 2009, s. 443.

<sup>7</sup> Zob. A. Kaliszewski, E. Żyrek-Horodyska, *Fakty i artefakty. Formy paraarty-styczne w mediach*, Kraków 2018, s. 78-95.

cia rodzimych mediów na nowe tory. Jak wspominał Wolfe w opublikowanym w grudniu 1972 roku na szpaltach magazynu „Esquire” artykule, geneza terminu „New Journalism” nie była reporterom znana:

Nie mam pojęcia, kto ukuł termin „Nowe Dziennikarstwo” ani kiedy on został ukuty. [...] O ile sobie przypominam, pod koniec roku 1966 można było po raz pierwszy usłyszeć, jak ludzie mówią o „Nowym Dziennikarstwie”. Nie jestem pewien... Szczerze mówiąc, nigdy nie podobało mi się to określenie. Każdy ruch, grupa, partia, program, filozofia czy teoria, w nazwie której pojawia się „Nowy”, sama prosi się o kłopoty. [...] Jednakże Nowe Dziennikarstwo było pojęciem, które ostatecznie się przyjęło. Wówczas, w połowie lat sześćdziesiątych, jedynie zdano sobie sprawę z tego, że nagle w dziennikarstwie pojawiło się jakieś artystyczne podekscytowanie, które samo w sobie było nowe [tłum. – E.Ż.-H.]<sup>8</sup>.

W opinii Wolfe’a Nowe Dziennikarstwo, rozwijające się pod presją innowacyjności, zakorzenione jest – co ciekawe – w XIX-wiecznej literaturze, tworzonej przez takich wybitnych prozaików jak Honoré de Balzac czy Charles Dickens. Widać zatem wyraźnie, że w latach sześćdziesiątych XX wieku poczucie „wyczerpania” towarzyszyło nie tylko artystom, ale także prasowym publicystom. Poszukując nowych dróg, dziennikarze – paradoksalnie – wracali do istniejących już schematów, tyle że eksplorowanych dotychczas głównie przez twórców dzieł fikcyjnych. Publicyści dążyli do tego, by stosowane przez powieściopisarzy strategie narracyjne przenieść

---

<sup>8</sup> T. Wolfe, *Why They aren't Writing the Great American Novel Anymore*, „Esquire”, <https://www.esquire.com/lifestyle/money/a20703846/tom-wolfe-new-journalism-american-novel-essay/> [dostęp 15.05.2020]. Tekst oryginału: „I have no idea who coined the term »the New Journalism« or even when it was coined. [...] It was late in 1966 when you first started hearing people talk about »the New Journalism« in conversation, as best I can remember. I don't know for sure.... To tell the truth, I've never even liked the term. Any movement, group, party, program, philosophy or theory that goes under a name with »New« in it is just begging for trouble. [...] Nevertheless, the New Journalism was the term that caught on eventually. At the time, the mid-Sixties, one was aware only that all of a sudden there was some sort of artistic excitement in journalism, and that was a new thing in itself”.

na grunt twórczości dziennikarskiej i wzbogacić tym samym warsztat reporterów prasowych<sup>9</sup>.

Nowodziennikarski styl pisania, który Wolfe zaprezentował w opublikowanym w kwietniu 1965 roku artykule *Tiny Mummies! The True Story of the Ruler of 43<sup>rd</sup> Street's Land of The Walking Dead!*, wywołał żarliwy atak ze strony przedstawicieli tzw. „starej prasy” oskarżającej reportera o uprawianie „paradziennikarstwa”<sup>10</sup>. Dawni publicyści, nierzadko bezkrytycznie przywiązani do dogmatycznej wręcz formuły „pięciu W” (ang. *who, what, when, where, why*; pol. ‘kto, co, kiedy, gdzie, dlaczego’)<sup>11</sup>, z oburzeniem reagowali na nowodziennikarskie stylistyczne fluktuacje oraz ponowoczesną hybrydyzację gatunków (której realizacją była m.in. uprawiana przez Capote’a forma określana jako *non-fiction novel*), z niepokojem przyglądając się wprowadzaniu technik literackich do prasowej publicystyki, romansowaniu dziennikarzy z fikcją i postępującej celebrytyzacji reporterów. Krytyce poddawany był ponadto apoteozowany przez nowodziennikarskich twórców monolog wewnętrzny, fikcjonalizowanie dyskursu oraz sprowadzanie informacyjnych tekstów do rangi publikacji nakierowanych w znacznej mierze na dostarczenie odbiorcom rozrywki.

Sam Wolfe dostrzegał awangardowe nastawienie młodej generacji żurnalistów, stąd nowodziennikarskich reporterów określił mianem „lumpenproletariuszy” burzących dawny porządek i otwarcie igrających z wszelkimi wypracowywanymi przez lata zasadami. W opublikowanej w 1973 roku antologii *The New Journalism* dziennikarz zebrał najważniejsze prace młodych twórców, niejako sankcjonując tym samym przełom w amerykańskiej żurnalistyce. Za aksjomaty Nowego Dziennikarstwa uznano: tworzenie tekstów pochłaniających uwagę czytelnika niczym najlepsza powieść; pisanych żywym, intensywnym stylem, wzbogaconych o takie paraartystyczne zabiegi jak monolog wewnętrzny. Dla przedstawicieli nurtu wartością stał się twórczy indywidualizm; stąd wielu z nich pracowało jako freelancerzy i publikowało swe reportaże w dającej autorowi zdecydowanie większą swobodę twórczą książkowej formie. Jak zauważa Anna Maria Karczewska, nowy styl stał się doskonałym narzędziem do przedstawienia czytelnikowi nowych

<sup>9</sup> Zob. A.M. Karczewska, op. cit., s. 69.

<sup>10</sup> T. Wolfe, op. cit.

<sup>11</sup> E.E. Dennis, W.L. Rivers, op. cit., s. 214.



tematów (takich jak psychodeliczne doświadczenia, kultura dzieci-kwiatów, społeczne demonstracje)<sup>12</sup>; pomógł w uchwyceniu meandrów i złożoności formującego się wówczas społecznego porządku. Nowe Dziennikarstwo kreowało także nowych idoli i bohaterów zbiorowej wyobraźni, by przypomnieć tylko takie publikacje, jak *Superman Comes to the Supermarket*<sup>13</sup> oraz *Marilyn. A Biography* Mailera czy *The Marvelous Mouth*<sup>14</sup> Wolfe'a.

Jak wskazują William L. Rivers i Everette E. Dennis, wielość artystycznych strategii stosowanych przez ówczesnych reporterów, mnogość conceptów, stylów i tematyki, przyczyniła się – paradoksalnie – do rozmycia formalnych ram Nowego Dziennikarstwa. Jego celem stało się – mówiąc najprościej – przeniecowywanie tradycyjnych konwencji uprawiania dziennikarskiego rzemiosła:

nowe dziennikarstwo jest skomplikowane, jest burzliwą mieszanką stylów, form i celów, które wymykają się prostym definicjom do tego stopnia, że można je podsumować tylko w najbardziej ogólny sposób; jako niezadowolenie z istniejących standardów i wartości [tłum. – E.Ż.-H.]<sup>15</sup>.

Niemożliwe jest precyzyjne skatalogowanie cech poetyki tekstów dziennikarskich, które byłyby wspólne wszystkim przedstawicielom omawianego tu nurtu. Retoryka, jaką posługiwał się Wolfe, nie była bowiem powielana ani przez Capote'a, ani przez Mailera; każdy z tych autorów wypracował własne, w pełni oryginalne sposoby mówienia o rzeczywistości. Tym, co łączyło wspomnianych tu twórców, była chęć wyrażenia sprzeciwu wobec tendencyjności i schematyczności dawnej prasy oraz częste stosowanie w swych pracach narracji afektywnej i paraliterackich technik. W dziennikarstwie redagowanym na „dawną modę” i hołdującym anachronicznej koncepcji reportera jako transparentnego medium pozbawionego osobowości,

<sup>12</sup> Zob. A.M. Karczevska, op. cit., s. 66.

<sup>13</sup> Bohaterem tekstu Mailera jest John F. Kennedy.

<sup>14</sup> Bohaterem tekstu Wolfe'a jest Muhammad Ali.

<sup>15</sup> E.E. Dennis, W.L. Rivers, op. cit., s. 1. Tekst oryginału: „the new journalism is complicated, a wild mixture of styles, forms, and purposes that defies simple definitions so completely that it can be summarized only in the most general way; dissatisfaction with existing standards and values”.

autorytet twórcy był niemal niepodważalny<sup>16</sup>. To tradycyjne podejście nie mogło podobać się ówczesnej, zbuntowanej młodzieży, poszukującej w nowodziennikarskich przekazach alternatywy dla utrzymanych w autorytatywnym tonie, oficjalnych, zdystansowanych komunikatów prasowych<sup>17</sup>.

## **HELL'S ANGELS, CZYLI BURZLIWE ROZRACHUNKI Z AMERYKAŃSKIM DZIENNIKARSTWEM LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH**

Opublikowany przez Thompsona w 1967 roku kilkusetstronicowy tom *Hell's Angels* jest pokłosiem sukcesu, jaki przyniósł dziennikarzowi reportaż *The Motorcycle Gangs: Losers and Outsiders* przygotowany dwa lata wcześniej na zlecenie czasopisma „The Nation”. Zainteresowanie „wyjętymi spod prawa”<sup>18</sup> motocyklistami początkowo – jak otwarcie wspominał Thompson – motywowane było wyłącznie chęcią zarobienia pieniędzy i de facto niewiele miało wspólnego z realizacją dziennikarskiej misji:

Otrzymałem list od Careya McWilliamsa, redaktora „The Nation”, w którym pisał: „Czy możesz przygotować dla nas artykuł o Hell's Angels za sto dolarów?”. To była równowartość czynszu i byłem już gotowy, aby wrócić do dziennikarstwa, więc odpowiedziałem: „Oczywiście. Zrobię wszystko za sto dolarów” [tłum. – E.Ż-H.]<sup>19</sup>.

Szkie *The Motorcycle Gangs* przyniósł Thompsonowi ogromną popularność, potwierdzeniem której były liczne prośby od wydawców domagających się rozwinięcia krótkiego, publicystycznego tekstu w reportaż książkowy<sup>20</sup>. Thompson zdecydował się zatem towarzyszyć Aniołom Piekła jeszcze przez rok, tym razem stawiając przed sobą już zdecydowanie bardziej ambitny

<sup>16</sup> Zob. E.E. Dennis, W.L. Rivers, op. cit., s. 8.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Za pomocą właśnie tego określenia Thompson wielokrotnie charakteryzuje bohaterów swojego tomu.

<sup>19</sup> *Ancient Gonzo Wisdom...*, s. 36. Tekst oryginału: „I got a letter from Carey McWilliams, the editor of »The Nation«, and it said, »Can you do an article on the Hell's Angels for us for \$100?« That was the rent and I was about ready to get back into journalism, so I said »Of course. I will do anything for \$100«”.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 37.

cel. „Do tego momentu – tłumaczył reporter – wszystkie historie Hell’s Angels pochodziły od gliniarzy”<sup>21</sup>. Wyraźnie widać zatem, że Thompson kreuje się tu na swoistego reportera-wywrotowca, który w końcu dopuści do głosu tych, o których wcześniej czytelnicy dowiadywali się wyłącznie z oficjalnych komunikatów władz. Przed ukazaniem się książki *Hell’s Angels* głównym źródłem informacji o Aniołach był opublikowany w 1965 roku tzw. *Lynch Report* – piętnastostronicowy tekst dokumentujący kryminalną przeszłość motocyklistów i kształtujący w tym duchu ich społeczny wizerunek. Thompson z dziennikarską dociekliwością zapragnął zatem zweryfikować prawdziwość tak niezwykle krytycznych opinii. Pomóc mu w tym miała głęboka immersja w opisywane środowisko i przyjęcie perspektywy kogoś, kto nie tylko obserwuje, ale też staje częścią tworzonej opowieści.

Wraz z publikacją książki popularność Thompsona radykalnie wzrosła. Napisany przez niego dokumentarny tom, choć nie wpisuje się jeszcze w ideę dziennikarstwa gonzo, jest niewątpliwie jej czytelną zapowiedzią. „Gdyby nie Hell’s Angels – tłumaczył swego czasu Thompson – nigdy nie mógłbym napisać *Lęku i odrazy w Las Vegas*”<sup>22</sup>. Podczas pracy nad tekstem dziennikarz zastosował wiele nowatorskich, jak na ówczesne czasy, rozwiązań. Dążąc do werystycznego opisanie historii, po raz pierwszy zaczął wykorzystywać w swojej pracy dyktafon (motocykliści nie wiedzieli, że ich nagrywał)<sup>23</sup>. Wysoko cenił bowiem autentyczność zbieranych głosów; żywy język, daleki od oficjalnych, raportowych komunikatów. Kluczowe okazało się także przeniknięcie do naturalnego środowiska swoich bohaterów. Tego – co wielokrotnie podkreślał Thompson – nie dokonał wcześniej żaden dziennikarz: „Byłem pierwszym pisarzem, który zjawił się na ich własnym podwórku, żeby się z nimi spotkać i porozmawiać”<sup>24</sup>.

Na kartach *Hell’s Angels* Thompson – niejako obok głównego toku narracji – poddaje surowemu osądowi działalność amerykańskich mediów

<sup>21</sup> „Until then all the Hell’s Angels stories had come from the cops” [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Zob. ibidem.

<sup>22</sup> „If Hell’s Angels hadn’t happened I never could have been able to write *Fear and Loathing in Las Vegas*”. [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Ibidem, s. 262.

<sup>23</sup> Zob. ibidem, s. 135.

<sup>24</sup> „I was the first writer who’d ever come out to see them and talk to them on their own turf” [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Ibidem, s. 37.

i jednocześnie tworzy podwaliny pod funkcjonowanie nowego modelu amerykańskiej prasy. Decydując się towarzyszyć motocyklistom, wybiera dziennikarstwo zaangażowane, nie sięga jednak po reportaż wcieleniowy, lecz po długotrwałą obserwację uczestniczącą. Dzięki temu staje się częścią opisywanej historii, ale ciągle jeszcze zachowuje zawodowy dystans, pozwalając na zdecydowanie szerszy ogląd wydarzeń:

Przykładowo, kiedy z nimi jeździłem, nie byłem ubrany jak Anioł. Nosilem levisy i buty, zawsze trochę inne niż oni; brązową skórzaną kurtkę zamiast czarnej, takie drobiazgi. Od razu im powiedziałem, że jestem pisarzem, przygotowuję książkę i to wszystko. Gdybym się do nich przyłączył, nie byłbym w stanie rzetelnie o nich pisać [tłum. – E.Ż-H.]<sup>25</sup>.

Thompson otwarcie mówi o relacji, jaką w trakcie kolejnych miesięcy nawiązywał z członkami motocyklowego gangu. Wspomina też o momencie, w którym została ona w zasadniczy sposób nadszarpnięta. Przyczyną tego stało się dotkliwe pobicie reportera (stanowiące – co warto podkreślić – ważny, sensacyjny komponent książki). Próżno jednak – co znamienne – w wypowiedziach Thompsona szukać li tylko racjonalnego uzasadnienia zakończenia przez niego motocyklowej przygody. Po raz kolejny bowiem nad zawodowym profesjonalizmem w nowodziennikarskiej publicystyce górę wzięły emocje, będące wyrazem nowej estetyki faktu:

W tym mniej więcej czasie moja długotrwała bliskość z Aniołami zaczęła słabnąć i zanikać. Cały humor uszedł z tej zabawy niczym powietrze z balonu, kiedy zaczęli wierzyć w wycinki z gazet na swój temat i picie z nimi przestało sprawiać mi przyjemność<sup>26</sup>.

Uważny czytelnik w wypowiedzi Thompsona doszuka się pewnej niekonsekwencji: oto deklarujący początkowo chęć pozostania nieco „na uboczu”

<sup>25</sup> „Like when I went on runs with them, I didn't go dressed as an Angel. I'd wear Levis and boots but always a little different from theirs; a tan leather jacket instead of a black one, little things like that. I told them right away I was a writer, I was doing a book and that was it. If I'd joined, I wouldn't have been able to write about them honestly”. Ibidem, s. 38.

<sup>26</sup> H.S. Thompson, *Hell's Angels. Anioły Piekieł. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocyklistach*, tłum. J. Pypno, R. Pisula, b.m.w. 2016, s. 351.

reporter przyczynę zakończenia motocyklowego projektu tłumaczy tym, że wspólne przebywanie z Aniołami straciło w pewnym momencie sens. Składane czytelnikowi – rzecz można nawet nieco patetyczne – deklaracje o chęci dopuszczenia bohaterów do głosu zniknęły zatem w obliczu personalnych utarek i animozji.

Przyjęta przez Thompsona perspektywa bliskiego obserwatora w *Hell's Angels* wielokrotnie konfrontowana bywa z metodami pracy stosowanymi przez inne redakcje i pracowników, których oskarża reporter o stronniczość, powierzchowność sądów, instrumentalne podejście do bohaterów oraz powielanie oficjalnych komunikatów. Temat ten powraca w książce wielokrotnie i realizowany jest na kilka sposobów przyczyniających się do komplikacji ram gatunkowych całego tekstu. Po pierwsze, dziennikarz w intertekstualnym geście włącza do reportażu liczne przedruki artykułów prasowych, pochodzących m.in. z takich czasopism, jak: „Newsweek”, „The Man's Magazine” czy „Transaction”. Fragmenty te zostają graficznie wyodrębnione i stanowią niejako dodatkowy, „zewnątrzny” głos, pozostający najczęściej w opozycji do wypowiedzi autora. To „cudze słowo” nie doczeka się komentarza, lecz okraszone zostaje wyłącznie lakoniczną informacją o miejscu i czasie publikacji. Warto przywołać choć jeden charakterystyczny przykład:

Mianują się Aniołami Piekieł. Jeżdżą, gwałcą i napadają niczym kawaleria łupieżców – i jeszcze przechwalają się, że policja nie ma takiej mocy, która pozwoliłaby jej przełamać to ich gangsterskie motocyklowe przymierze.  
– True, „The Man's Magazine” (wrzesień 1965)<sup>27</sup>.

Po drugie, w metatekstowych passusach tekstu, Thompson prezentuje się przed odbiorcą jako uważny i krytyczny czytelnik amerykańskiej prasy, śledzący na jej łamach wszelkie doniesienia poświęcone Aniołom Piekieł. Bez trudu przychodzi mu znalezienie licznych przykładów dziennikarskiej nierzetelności, którą z humorem i nie bez ironii demaskuje, rozprawiając się przy tym ostatecznie ze złudzeniami obiektywizmu w amerykańskiej prasie:

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 10.

osiem różnych artykułów na temat Laconii podawało inne wersje ostatecznej liczby aresztowanych. Oto lista, jaką utworzyłem w tydzień po rozrobie:  
 „The New York Times”: „około pięćdziesięciu”,  
 „Associated Press”: „przynajmniej siedemdziesięciu pięciu”,  
 „San Fransisco Examiner” (za UPI): „przynajmniej stu, wliczając pięciu Aniołów Piekieł”,  
 „New York Herald”: „dwudziestu dziewięciu”,  
 „Life”: „trzydziestu czterech”<sup>28</sup>.

Thompson zarzuca prasie drukowanej nierzetelność, ale też ujawnia podejmovane przez nią praktyki manipulacyjne. Precyzyjnie punktuje w ten sposób przyczyny kryzysu zaufania wobec mediów. W tym celu bacznie przygląda się wykorzystywanemu przez dziennikarzy słownictwu i wskazuje na leksemy, których użycie obnaża oparcie danego tekstu na nieprawdziwych bądź niezweryfikowanych źródłach informacji:

Słowo „rzekomy” jest kluczem tego artyzmu. Inne zwroty to: „jak powiedziano” (lub „stwierdzono”), „doniesienia wskazują” i „powołując się na”. W czternastu krótkich prasowych akapitach historia z „Timesa” zawiera dziewięć takich formułek<sup>29</sup>.

Po trzecie w końcu, Thompson utyskuje na fakt, że amerykańska prasa – kreując obraz motocyklistów – opiera się wyłącznie na informacjach z drugiej ręki. „Żadne rodzinne piśmidło – ironizuje reporter – nie uznało za stosowne, by zacytować wersję wydarzeń któregoś z Aniołów”<sup>30</sup>. W tym miejscu piszący dostrzega przestrzeń dla nowego sposobu uprawiania dziennikarskiego rzemiosła, radykalnie odrzucającego stosowany przez wiele redakcji *churnalism*<sup>31</sup> i wymagającego głębokiej immersji reportera w świat bohaterów.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>31</sup> Określenie to wykorzystywane jest na nazwanie negatywnie ocenianych praktyk redakcyjnych, polegających na tym, że dziennikarz kopiuje do własnego tekstu materiały za depeşami agencyjnymi czy innymi publikacjami, nie weryfikując przy tym źródła powielanych informacji. Zob. J. Johnston, S. Forde, *Churnalism*, „Digital Journalism” 2017, No. 5:8, s. 943-946.

Często poruszaną przez Thompsona kwestią jest proces kreowania przez prasę medialnego wizerunku Aniołów. Na zagadnienie to reporter spogląda z dwóch perspektyw. Z jednej strony wskazuje, że amerykańscy dziennikarze celowo ubarwiali i mitologizowali wizerunek motocykwistów, wpisując ich w ramy wyjętych spod prawa rebeliantów, zbuntowanych outsiderów, siejących postrach w wielu miastach Ameryki. Warto przytoczyć choć dwa spośród licznych fragmentów *Hell's Angels*, w których Thompson odnosi się do zagadnienia mediatyzacji wizerunku Aniołów i wykazuje przy tym wyraźne tendencje demaskatorskie:

Relacja „Newsweeka” i Lyncha z wydarzeń w Porteville była mglista w detalach, ale brutalnie jednoznaczna i konsekwentna w kreowaniu obrazu Aniołów Piekieł grasujących po miasteczku i siejących spustoszenie wśród opętanych strachem mieszkańców. Dla porównania: relacja naocznego świadka była mało kolorowa i niemrawa...<sup>32</sup>.

Już wkrótce cały kontynent miał uświadomić sobie istnienie Aniołów Piekieł i zatrzęść się ze strachu. Ich przesiąknięty krwią, spermą i alkoholem wizerunek poznają czytelnicy „New York Timesa”, „Newsweeka”, „The Nation”, „Time’a”, „True”, „Esquire’a” oraz „Saturday Evening Post”. Przez sześć miesięcy małe miasteczka od wybrzeża do wybrzeża będą uzbrajać się po zęby, gdy usłyszą najmniejszą choćby plotkę o potencjalnej „inwazji” Hell’s Angels<sup>33</sup>.

Z drugiej strony Thompson pokazuje, jak dalece mitotwórcza działalność mediów wpłynęła na Anioły, o których reporter pisze, że „stanowią logiczny wytwór kultury”<sup>34</sup>. Sytuujący się początkowo całkowicie poza systemem motocykwistów w pewnym momencie uwierzyli w wykreowaną przez media „markę”; zaczęli organizować konferencje prasowe i dążyć do świadomej autokreacji wizerunku w narzuconym przez media duchu: „W końcu znaleźli się na okładce »Saturday Evening Post« – w kolorze i obok

<sup>32</sup> H.S. Thompson, op. cit., s. 48.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 358.



Księżniczki Małgorzaty. Zostali prawdziwymi celebrytami, czemu nikt nie mógł zaprzeczyć<sup>35</sup>.

Negatywna ocena funkcjonowania amerykańskiej prasy jest dla Thompsona także okazją dla zaprezentowania własnego, alternatywnego modelu dziennikarstwa. Jego filarem staje się samotny, niezależny reporter, który nie służy redakcyjnym interesom, lecz zgłębia temat niejako na własną rękę. W licznych metanarracjach koduje swe stany emocyjne, ujawnia okoliczności powstania tekstu, immersyjnie wchodzi w świat, celowo mącąc przy tym poetologiczne ramy. Nie stroni od subiektywnych opinii, towarzyszy bohaterom w ich codziennym życiu, całym sobą angażuje się w przygotowanie obszernego, wielowątkowego materiału. Jednocześnie prezentuje przy tym postawę krytycznego obserwatora, który potrafi spojrzeć na wydarzenia w szerszym kontekście, dostarczając czytelnikowi nie tylko faktów, ale także – a może przede wszystkim – komentarzy oraz interpretacji.

### **UPADEK I DEMORALIZACJA NA DERBY KENTUCKY, CZYLI TESTOWANIE NOWEGO MODELU**

Reportaż *Upadek i demoralizacja na Derby Kentucky* ukazał się w 1970 roku na szpaltach magazynu „Scanlan’s Monthly” i – na co wielokrotnie zwracał uwagę Thompson – zyskał status tekstu programowego, inicjującego nurt określany mianem dziennikarstwa gonzo. To właśnie po przeczytaniu tego reportażu Bill Cardoso – ówczesny redaktor „The Boston Globe” – zwrócił się do Thompsona słowami: „To było gonzo w czystej postaci<sup>36</sup>, ustanawiając tym samym nazwę dla nowego dziennikarskiego stylu. Thompson, zapytany w jednym wywiadów o okoliczności powstania tej formy wyraźnie powiązał właśnie z dość nietypową i burzliwą genezą *Upadku i demoralizacji*:

To jest coś, co wyrosło z historii o derby w Kentucky dla magazynu „Scanlan’s”. Miałem okropny problem z dotrzymaniem terminów i zabrakło mi czasu. Byłem zdesperowany. Ralph Steadman przygotował ilustracje, okładka została wydrukowana, a w miejscu na wywiady była okropna pustka. Byłem przekonany, że jestem skończony, straciłem głowę, nie mogłem pracować. W końcu zacząłem po prostu wrywać strony z notatnika, numerować

<sup>35</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>36</sup> „It was pure Gonzo” [tłum. na j. pol. – E.Ż.-H.]. Zob. *Ancient Gonzo Wisdom...*, s. 207.

je i drukować. Byłem pewien, że to ostatni artykuł, jaki kiedykolwiek dla kogoś napisałem. Kiedy się ukazał, pojawiło się mnóstwo listów, telefonów, gratulacji, ludzi nazywających to „wielkim przełomem w dziennikarstwie”. I pomyślałem: „Jasna cholera, jeśli mogę tak pisać i uszło mi to na sucho, dlaczego miałbym nadal próbować pisać tak jak »New York Times«?” [tłum. – E.Ż.-H.]<sup>37</sup>.

Przytoczona tu wypowiedź konstryuuje legendę Thompsona jako dziennikarskiego outsidera, reportera niepokornego, którego marka osobista opiera się na skandalizujących zachowaniach, nietypowych metodach pracy, łamaniu przyjętych konwencji oraz igraniu z zasadami etyki zawodowej. Rekonstruując zaskakującą historię powstania *Upadku i demoralizacji*, Thompson polemizuje z mitem twórczego geniuszu, artystycznego natchnienia i dziennikarskiej rzetelności; pokazuje, że jego reporterskie *opus magnum* było tak naprawdę w dużej mierze dziełem przypadku; powstało ze strzępków luźnych notatek wyrwanych z zeszytu i pospiesznie wysłanych do zniecierpliwionej już redakcji. Finalnie *Upadek* okazał się reportażem ważnym i przełomowym; redakcja „Scanlan’s” „wydrukowała go słowo w słowo, nawet z pauzami”<sup>38</sup>, a Wolfe włączył go do antologii *New Journalism*.

Przy powstaniu *Upadku* (jak też – co warto zasygnalizować już teraz – m.in. przy *Lęku i odrazie*) Thompson współpracował z brytyjskim rysownikiem Ralphem Steadmanem, który nie tylko wzbogacił tekst Amerykanina własnymi szkicami, ale także został w nim uwieczniony jako pracowity dokumentalista towarzyszący szalonemu reporterowi w trakcie derbów

---

<sup>37</sup> „It’s something that grew out of a story on the Kentucky Derby for «Scanlan’s» magazine. It was one of those horrible deadline scrambles and I ran out of time. I was desperate. Ralph Steadman had done the illustrations, the cover was printed and there was this horrible hole in the interviews. I was convinced I was finished, I’d blown my mind, couldn’t work. So finally I just started jerking pages out of my notebook and numbering them and sending them to the printer. I was sure it was the last article I was ever going to do for anybody. Then when it came out, there were massive numbers of letters, phone calls, congratulations, people calling it a »great breakthrough in journalism«. And I thought, »Holy shit, if I can write like this and get away with it, why should I keep trying to write like the ‘New York Times’?»”. Ibidem, s. 47.

<sup>38</sup> „printed it word for word, even with the pauses” [tłum. na j. pol. – E.Ż.-H.]. Ibidem, s. 91.

w Kentucky. Pojawiające się w reportażu rysunki psychodelicznych postaci zdają się doskonale korespondować ze stylistyką tekstu Thompsona i – podobnie jak on – biorą w cudzysłów ontologiczny status realności. Co więcej, każą odbiorcy „czytać formę” medialnego komunikatu, a nie tylko konsumować jego treść. Swoją decyzją dziennikarz jeszcze wyraźniej akcentuje fakt, że dawne podziały na *fiction* i *non-fiction* utraciły ważność. Warto zauważyć, że – w opinii Thompsona – decyzja o zastąpieniu fotografa rysownikiem nie wpływa w zasadniczy sposób na osłabienie referencji przygotowywanego materiału, lecz – paradoksalnie – dodatkowo ją umacnia:

W tamtym czasie nauczyłem się nienawidzić fotografów; nadal to robię. Nie znoszę z nimi pracować. Powiedziałem więc, że musimy znaleźć do tego rysownika<sup>39</sup>.

W latach '70, '71, '72 faktycznie miałem ten komfort, by wybrać, czy to Annie Leibovitz czy Ralph Steadman zilustrują moją pracę. [...] Istnieją pewne tarcia między fotografami a słowami. Trudno jest pracować z fotografami i trudno pracuje się z Ralphem, ale on postrzega pracę szerzej niż ja. Pomyślałem więc, że zamiast klócić się z Annie, będę walczył z Ralphem<sup>40</sup>.

Decyzja Thompsona to wyraźna forma sprzeciwu wobec bezkrytycznej ufności w dziennikarski obiektywizm, którego próżno szukać (o czym przekonują Roland Barthes czy Susan Sontag) zarówno w fotografii prasowej, jak i w tekstach reportażowych. Od subiektywnego spojrzenia – sugeruje Thompson – nie pozostaje wolne nawet dziennikarstwo sportowe, które w latach siedemdziesiątych XX wieku zdecydowanie wykracza poza prostą sprawozdawczość.

<sup>39</sup> „By that time I'd learned to hate photographers; I still do. I can't stand to work with them. So I said we've got to get an illustrator for this” [tłum. na j. pol. – E.Ż.-H.]. Ibidem, s. 89.

<sup>40</sup> „That was a time in '70, '71, '72, when I actually had the luxury of choosing whether to have Annie Leibovitz or Ralph Steadman illustrate my work. [...] There are kinds of friction between photographers and words. It's hard to work with photographers and Ralph's hard to work with, but he kind of sees the work farther than I do. So I just figured rather than argue with Annie, I'd fight with Ralph” [tłum. na j. pol. – E.Ż.-H.]. Ibidem, s. 245-246.

Ramą narracyjną *Upadku* jest upodmiotowiona opowieść narratora-reportera, który przybywa do Kentucky, by zrelacjonować przebieg konnej gonitwy, a przy okazji sportretować towarzyszące temu wydarzeniu zamieszki. Thompson w swym gonzo reportażu nie przedstawia się – co ciekawe – jako współpracownik mało znanego pisma „Scanlan’s Monthly”<sup>41</sup>, dla którego w rzeczywistości pracował, lecz buńczucznie zakłada maskę reportera przygotowującego materiał dla popularnego czasopisma „Playboy”. Potwierdzeniem fingowanej tożsamości staje się „bardzo oficjalna przywieszka z napisem »Photog. Mag. Playboy« w plastikowej oprawie”<sup>42</sup>, której nielegalne nabycie piszący w sposób szczegółowy dokumentuje na kartach *Upadku*:

Kupiłem ją od jakiegoś alfonsa w Vail w Kolorado, który powiedział mi, jak z niej korzystać.

– Nigdy nic nie mów o „Playboyu”, zanim twój rozmówca nie zobaczy tego – powiedział. – A potem, gdy już zauważą – czas na uderzenie. Miękną totalnie za każdym razem. Ta przywieszka to czary, mówię ci. Normalnie czary<sup>43</sup>.

Uwaga dziennikarza – zgodnie z wytycznymi reportażu gonzo – zdecydowanie mocniej skupia się na wydarzeniach towarzyszących wyścigowi aniżeli na samym przebiegu gonitwy. Czytelnik sporo dowiaduje się zwłaszcza o laboratorium pracy niestroniącego od używek reportera: o jego formalnym nieprzygotowaniu, zawodowych improwizacjach, nieuczciwych fortelach, a nawet o kreowaniu sytuacji poznawczych. Konsekwencją tak silnego autobiografizowania reportażu jest zepchnięcie wydarzenia sportowego na dalszy plan:

Kolejny dzień był trudny. Do startu zostało tylko trzydzieści godzin, a ja nie miałem akredytacji prasowej i – według redaktora sportowego z „Luisville Courier-Journal” – żadnych szans na jej uzyskanie. A co gorsza, potrzebowałem dwóch: jednej dla siebie, a drugiej dla Ralpha Steadmana, angielskiego rysownika, który przyjeżdżał z Londynu zrobić parę ilustracji z derbów<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> H.S. Thompson, *Upadek i demoralizacja na derby w Kentucky*, tłum. Z. Szczerek, „Ha!art” 2013, nr 1, s. 22-30.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 24.

W przestrzeni zaledwie kilkustronicowego tekstu Thompson wielokrotnie i bardzo dosadnie eksponuje swoją odmienność od pracowników innych redakcji i aktywności przez nich podejmowanych. Kreślone przez autora *Upadku* różnice dotyczą zarówno preferowanych przez niego niekonwencjonalnych metod pracy, jak również samej tematyki przygotowywanego tekstu:

nasze czasowe przepustki prasowe do sekcji rozrywkowej ważne były za każdym razem tylko przez trzydzieści minut. Tylko tyle, by koleisie z gazet zdążyli w biegu porobić zdjęcia i szybkie wywiady, a włączędzy tacy jak Steadman czy ja nie mogli spędzić tam całego dnia, molestując burżujów i kradnąc damskie torebki pozostawione na widowni. [...] W odróżnieniu od innych ludzi z sektora prasowego w dupie mieliśmy to, co się dzieje na torze. My chcieliśmy oglądać prawdziwe bydlęta<sup>45</sup>.

Wiele awanturniczych sytuacji, w jakie bez zastanowienia angażują się Thompson i Steadman, prowadzi finalnie reportera i rysownika do sformułowania dość nietypowej, jak na tekst dziennikarski, konstatacji: „luzujemy się i upijamy”<sup>46</sup>. Autor *Upadku* szczerze i bez ogródek wyznaje w końcu, że skłonność do alkoholu uniemożliwiła mu wywiązanie się z zawodowych obowiązków:

Straciliśmy zupełnie kontrolę nad wszelkimi wydarzeniami i spędziliśmy resztę weekendu [...] w morzu pijackich koszmarów. Moje notatki i wspomnienia z najważniejszego dnia Derby Kentucky są cokolwiek fragmentaryczne<sup>47</sup>.

Reporter bez większego zakłopotania przyznaje, że przeoczył kulminacyjny moment wyścigów. Ich przebieg zrelacjonował zatem w dość lakoniczny sposób: „sam wyścig trwał tylko dwie minuty i nawet z naszych superstatusowych miejsc, przy użyciu dwunastokrotnie powiększających szkieł, nie dało się zobaczyć, co dzieje się z naszymi końmi”<sup>48</sup>. Thompson otwarcie deklaruje, że nie zobaczył też wydarzeń mających miejsce po

<sup>45</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 29.

zakończeniu gonitwy, dlatego – co ciekawe – zdecydował się zaczerpnąć informacji od redaktorów „starej prasy”:

Następnego dnia „Courier” poinformował o zamieszkach na parkingu: ludzie popychali się i tratowali, obrabiano im kieszenie, dzieci się gubiły, rzucono butelkami. Ale tego już nie widzieliśmy, wycofaliśmy się do sektora prasowego, żeby się napić po wyścigu<sup>49</sup>.

Autobiograficzna dominanta *Upadku* pozwala zauważyć, jak dalece tekst ten odróżnia się od dokumentarnego sportowego sprawozdania, ciążąc w kierunku form artystycznych, a nawet literatury dokumentu osobistego. W szkicu dominuje elastyczna struktura narracyjna; dygresje (zazwyczaj w prozie *non-fiction* budujące tło) urastają do rangi pierwszoplanowych informacji, a na realistyczną konwencję narzucony zostaje filtr iście karnawałowych doświadczeń reportera. Z tego względu *Upadek* wpisuje się w kanony Nowego Dziennikarstwa jako tekst, którego autor nie tylko opisuje zstąpienie rzeczywistości, ale także w niej uczestniczy; deklaruje szczerść w stosunku do czytelnika, otwarcie przyznaje się do różnorodnych przeoczeń, igra z tradycyjną etyką dziennikarską. Podkreśla przy tym wagę osobistego doświadczenia stanowiącego filar autentyczności każdego dziennikarskiego tekstu.

## **ŁĘK I ODRAZA W LAS VEGAS. TRIUMF DZIENNIKARSTWA GONZO**

W swych badaniach polscy literaturoznawcy i medioznawcy wielokrotnie poddawali już analizie *Łęk i odrzę*, koncentrując się m.in. na awangardowości tej publikacji, portretowanej przez reportera problematyce zmierzchu idei „amerykańskiego snu”, analizach sylleptycznej figury autora-narratora czy usytuowaniu tego tomu w kontekście głównych założeń dziennikarstwa gonzo<sup>50</sup>. Tymczasem wydaje się, że tekst ten, charakteryzowany przez

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Zob.: Z. Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011; A. Kaliszewski, *Polski reportaż gonzo na tle historii i teorii podgatunku*, [w:] *Literatura polska w świecie. Reportaż w świecie, światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Katowice 2019; E. Żyrek-Horodyska, *Od amerykańskiego*

Thompsona jako „miłe epitafium dla lat sześćdziesiątych”<sup>51</sup>, daje się także czytać jako ważna wypowiedź na temat ówczesnego amerykańskiego dziennikarstwa, jego ewolucji, form i zadań, jakie przed nim stawiano. W książce tej reporter wielokrotnie zderza ze sobą dwa typy dziennikarstwa: to „nowe” (zaangażowane, eksperymentalne, subiektywne) i to „stare” (pozornie obiektywizujące, oparte na zdystansowanym spojrzeniu i skostniałych praktykach dokumentacyjnych).

Opublikowany w 1971 roku tom ma strukturę dwuczęściową: część pierwsza jest zapisem narkotycznej wyprawy Thompsona (występującego w książce jako Raoul Duke) oraz jego towarzysza podróży – Oscara Acosty do Las Vegas, gdzie dziennikarz miał relacjonować dla magazynu „Sports Illustrated” odbywający się w marcu wyścig samochodowy Mint 400. Na kartach *Lęku* reporter w następujący sposób tłumaczy powierzone mu zadanie:

Teraz jechałem do Las Vegas, bo redaktor działu sportowego w jakimś snobistycznym piśmie wysłał mnie tutaj Krwawym Rekinem, chociaż nikt nie rozumiał, dlaczego to zrobił. Wszyscy tylko powtarzali: „Zobacz, o co tam chodzi, a my potem się tym zajmiemy”<sup>52</sup>.

Druga część reportażu ogniskuje się z kolei wokół wyprawy do Las Vegas, której celem było wzięcie udziału w kwietniowej konferencji na temat narkotyków. Oba wydarzenia oddzielał zatem od siebie kilkutygodniowy dystans czasowy, który został jednak przez Thompsona w książce całkowicie przemilczany.

Swe najważniejsze dzieło – określane jako „literacki produkt uboczny”<sup>53</sup> – Thompson napisał niejako „przy okazji”, koncentrując się wówczas przede wszystkim na poważnym materiale poświęconym zabójstwu

---

*snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*, „Konteksty Kultury” 2017, z. 2, s. 217-232.

<sup>51</sup> W oryginale: „a nice epitaph for the ‘60s”; [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Zob. *Ancient Gonzo Wisdom...*, s. 194.

<sup>52</sup> H.S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, tłum. M. Wróbel, M. Potulny, b.m.w. 2013, s. 35.

<sup>53</sup> W oryginale: „literary byproduct” [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Zob. *Ancient Gonzo Wisdom...* s. 197.



dziennikarza Rubena Salazara. To właśnie w tym momencie nawiązała się też wieloletnia przyjaźń reportera z prawnikiem Oscarem Acostą. Wspólna wyprawa do Las Vegas miała być dla obu mężczyzn swoistym intermedium w pracach nad skomplikowaną, polityczną sprawą kryminalną. Finałnie jednak zdecydowanie przyćmiła – jak się później okazało – wszystkie wcześniejsze (ale i powstające w kolejnych latach) publikacje Thompsona:

Pracowałem nad sprawą Salazara, nad paskudną historią o morderstwie. [...] Kiedy utknąłem w Holiday Inn niedaleko toru wyścigowego Santa Anita, niedaleko Pasadeny, miałem tam pracować nad historią morderstwa. To była praca, człowieku, to była krew. [...] Dlatego też pojechałem do Las Vegas i kiedy z Las Vegas wróciłem, nadal pracowałem nad tą historią [tłum. – E.Ż-H.]<sup>54</sup>.

Książkowy gonzo reportaż powstał – podobnie jak *Upadek* – ze zbioru luźnych zapisków, które początkowo nie cieszyły się szczególnym zainteresowaniem sportowego periodyku. Thompson wspominał, że prasa oczekiwała od niego raczej krótkiej notatki aniżeli obszernej, pełnej subiektywnych elementów narracji: „»Sports Illustrated« odrzucił dwa tysiące pięćset słów, które im wysłałem; wszystko, czego potrzebowali, to podpis na dwieście pięćdziesiąt słów. »Nie do przyjęcia w naszym formacie«”<sup>55</sup>.

W listopadzie 1971 roku ukazał się obszerny, bogato ilustrowany przez Steadmana tom, który istotnie zrewolucjonizował myślenie o dziennikarstwie. Jego publikacja była swoistym ukłonem w stronę reportażu książkowego. Jak zauważa w posłowie do *Lęku i odrazy* Jakub Żulczyk:

pobyt w Las Vegas stał się dla Thompsona pretekstem do tego, aby w końcu zrealizować swój literacki projekt – dziennikarstwo oparte na skrajnie subiektywnych opisach rzeczywistości, w których natychmiastowe reakcje

<sup>54</sup> „I was working on Salazar, an ugly murder story. [...] And when I got stuck out in that Holiday Inn near the Santa Anita racetrack, outside Pasadena, I was there to work on this murder story. That was work, boy, that was blood. [...] That’s why I went to Las Vegas and when I came back from Las Vegas, I was still writing that story”. Ibidem, s. 208.

<sup>55</sup> „»Sports Illustrated« rejected the 2 500 words that I sent them; all they wanted was 250 for a caption. „Not acceptable for our format” [tłum. na j. pol. – E.Ż-H.]. Ibidem, s. 210.

narratora/reportera na kolejne wydarzenia są równie istotne jak sam ich przebieg<sup>56</sup>.

Reporter na kartach książki eksponuje kontrast pomiędzy własnymi metodami pracy a działaniami pozostałych obserwujących rajd dziennikarzy. Podobnie jak w *Upadku*, także i tym razem Thompsonowi nie udaje się zobaczyć wydarzeń, które przecież – zgodnie z redakcyjnym poleceniem – miał zrelacjonować. Jego uwagę całkowicie pochłania za to otoczenie: rozmowy z Doktorem Gonzo, obfitujące w najróżniejsze używki imprezy i permanentny pościg za ideą amerykańskiego marzenia:

Ja nie wiedziałem nawet, kto wygrał ten rajd. Może nikt. Słyszałem, że całą imprezę odwołano z powodu gwałtownych zamieszek – orgii bezsensownej przemocy, rozpętanej przez nawalonych bandziorów, którym nie chciało się przestrzegać reguł.

Postanowiłem przy najbliższej okazji uzupełnić braki w wiedzy – kupić „LA Times” i przejrzeć dział sportowy z relacją o Mint 400. Podłapać szczegóły. Napisać swój tekst<sup>57</sup>.

Wydarzenia, jakie miał relacjonować Thompson-Duke, stanowią zaledwie punkt wyjścia dla opowiedzenia zdecydowanie ważniejszej historii o czasach, które w jednym z wywiadów określił jako „iluzja władzy” (ang. *illusion of power*<sup>58</sup>). Dlatego – paradoksalnie – pomijając tak istotne dla wielu redakcji fakty o rozstrzygnięciu słynnego wyścigu, Thompson zdaje się informować swoich czytelników o sprawach zdecydowanie ważniejszych, chociażby takich jak rozczarowanie dawnymi ideałami, które – wraz z chicagowskimi zamieszkami z roku 1968, gdy protestująca młodzież została brutalnie spacyfikowana przez policję<sup>59</sup> – odchodziły powoli do historii. Na tym tle odrzucenie metod pracy „starej prasy”, tkwiącej w pędzie za jakże pozornym i złudnym obiektywizmem oraz opierającej swe działanie na mocno nadszarpniętym już etosie pracy dziennikarskiej, wydaje się w pełni uzasadnione. Operując hiperbolą, przerysowaniem i groteską,

<sup>56</sup> J. Żulczyk, *W poszukiwaniu „amerykańskiego snu”. Postłowie*, [w:] H.S. Thompson, op. cit., s. 263.

<sup>57</sup> H.S. Thompson, op. cit., s. 108.

<sup>58</sup> *Ancient Gonzo Wisdom...*, s. 199.

<sup>59</sup> Zob. H.S. Thompson, *Królestwo lęku...*, s. 136-145.

Thompson skutecznie obnaża tworzoną przez środki masowego przekazu fasadę. Proponowany przez niego formalny chaos narracji i język, nieustannie balansujący na granicy relacjonowania oraz interpretowania, staje się dla autora narzędziem sprzeciwu wobec spetryfikowanych i zdezaktualizowanych już praktyk dokumentacyjnych.

W trakcie pobytu w Las Vegas Thompson-Duke z nieskrywaną ciekawością podpatruje pracę przedstawicieli „starej prasy”. Na ich tle eksponuje odmienność stosowanych przez siebie metod gromadzenia informacji. Zagadnienie to powraca w licznych (nietypowych skądinąd dla dyskursu dziennikarskiego) monologach wewnętrznych narratora, wpływających na wzmożone upodmiotowienie tekstu. Dzięki metatekstowym i autotematycznym wypowiedziom czytelnik zostaje niejako wciągnięty w tekstowy świat, dzięki czemu dostrzega pewną umowność prezentowanej przez dyskurs medialny rzeczywistości:

Najważniejsze to napisać ten tekst po swojemu; szczegóły zostaw gościom z „Life’a” czy „Look’a” – przynajmniej na razie. Idąc w stronę schodów, zauważyłem kolesia z „Life’a”, który nerwowo podrygiwał w budce telefonicznej. Wyśpiewywał swoje mądrości do ucha jakiegoś nagrzanego cyborga, siedzącego w małym biurze na drugim końcu kontynentu. I co usłyszałem?

– LAS VEGAS O ŚWICIE. Zawodnicy jeszcze śpią. Powietrze nad pustynią na razie jest czyste. W cudownym hotelu „Mint”, należącym do Dela Webba, w samym centrum dzielnicy hazardu pięćdziesiąt tysięcy nagrody czeka w ciemnościach sejfu na zwycięzcę. Napięcie sięga zenitu. Zespół „Life’a” jest na miejscu (jak zwykle z solidną eskortą policji...) <sup>60</sup>.

Warto zauważyć, że Thompson stosuje tu niezwykle interesujący fortel. Przytaczając w mowie bezpośredniej wypowiedzi dziennikarza konkurencyjnego tytułu, jednocześnie przekazuje te informacje swojemu czytelnikowi. Niejako przy okazji demaskuje też miałość i powierzchowność tradycyjnej relacji sportowej, której słabością jest budowanie za wszelką cenę napięcia na bazie posiadających nikłą wartość informacyjną doniesień o śpiących zawodnikach i czystym powietrzu. Nowodziennikarskie

---

<sup>60</sup> H.S. Thompson, op. cit., s. 74.

ujęcie proponowane przez Thompsona zdecydowanie mocniej koncentruje się na kulisach sportowego przedsięwzięcia, ujawniając przy tym „szwy” mediatyzowania wydarzeń sportowych. W miejsce quasi-sensacyjnych doniesień (nierzadko fingowanych bądź kreowanych przez reporterów na modłę trzymającego w napięciu filmowego pościgu) autor *Lęku* proponuje opowieść o kulisach swej pracy:

Wiadomo było, że rajd już trwa. Na własne oczy widziałem rozpoczęcie i tego musiałem się trzymać. Ale co dalej? Wynająć helikopter? Znow wsiąść do choleralnej terenówki? Włączyć się po zasranej pustyni i czekać, aż te głąby zameldują się w punkcie kontrolnym? Jeden na pół godziny...

Do dziesiątej zdążyli rozjechać się po całym torze. To już nie był rajd, tylko próba cierpliwości. Widać było jedynie linię startu i mety, którą co parę minut przekraczał jakiś baran<sup>61</sup>.

Reporter w swym utyskiwaniu na zlecone mu zadanie idzie nawet dalej, konstatając: „Pomyśl, żeby »opisać ten rajd«, chwytając się tradycyjnych dziennikarskich sposobów, był kompletnie poroniony”<sup>62</sup>. Remedium na ten stan okazuje się dziennikarstwo gonzo, charakteryzowane przez Thompsona już na początku tomu jako „pójście w kompletny odpał”<sup>63</sup>. Sięgnięcie po tę formę wiąże się z subwersywnym podejściem do etyki dziennikarskiej, tradycyjnych wyznaczników genologicznych, a nawet samego języka, który – konsekwentnie inkrustowany licznymi wulgaryzmami i eksklamacjami – służy przede wszystkim uwypukleniu narcystycznej osobowości autora.

## PODSUMOWANIE

Dostrzegalne w pracach Thompsona tendencje eksperymentalne miały – jak pokazują przedstawione w niniejszym artykule analizy – charakter ewolucyjny. Pod piórem tego autora reportaż stał się niewątpliwie gatunkiem wyraźnie zniuansowanym, afektującym czytelnika i opartym przede wszystkim na poetyce osobistego doświadczenia. Opublikowany w latach sześćdziesiątych tom *Hell's Angels* był *sui generis* rozrachunkiem z tzw. „starym dziennikarstwem” i tekstem wyraźnie torującym drogę rodzącemu

<sup>61</sup> Ibidem, s. 53-54.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 22.

się nurtowi *New Journalism*. W reportażu tym dziennikarz – za pomocą quasi-literackich technik narracyjnych – skutecznie eksponował słabości dawnego modelu, proponując nowatorskie rozwiązania, nobilitujące zaangażowanie w miejsce zdystansowanego oglądu, analizy, i komentarze zamiast suchej faktografii, literackość obok dokumentaryzmu<sup>64</sup>. W *Upadku i demoralizacji* Thompson idzie jeszcze dalej: reportaż ten to zdecydowany krok w stronę dziennikarstwa gonzo, które otwarcie korzysta ze środków artystycznego obrazowania, opiera się na estetyzacji rzeczywistości, a zatem – rzecz można – skutecznie dekonstruuje tradycyjny reportażowy wzorzec. Z kolei *Lęk i odraza* jest dojrzałą, w pełni wykrystalizowaną już emanacją tej wizji, zasadzającą się na luźnej faktografii, inkorporowaniu do tekstu dziennikarskiego elementów fikcjonalnych i operowaniu figurą „ja” sylleptycznego.

Widać wyraźnie, że w ujęciu Thompsona kształtujące się w USA Nowe Dziennikarstwo jest nie tyle prostą reprezentacją świata, ile obszarem symulacji, przestrzenią intertekstualnej gry zróżnicowanych dyskursów, których waga – zwłaszcza w dobie ponowoczesnych mediów – coraz bardziej zależy od siły ekspresji piszącego. Każdy reportaż z wydarzenia – jak zdaje się sugerować Thompson – to tylko jedna z wielu alternatywnych, fragmentarycznych wizji rzeczywistości. Narracyjność – kształtowana na wzorcach XIX-wiecznej powieści realistycznej – zostaje w Nowym Dziennikarstwie dodatkowo uzupełniona o formy polimorficzne, intertekstualne, w pełni korespondujące z duchem czasów. Niewątpliwie autor *Lęku i odrazy* w każdej z omówionych w niniejszym szkicu prac reprodukuje własny, wysoce subiektywny obraz prezentowanych zdarzeń. Ta typowa dla niego, wręcz proteuszowa zmienność ról jest pokłosiem estetyzacji i autokreacji reporterskiego „ja”, które rości sobie prawo do bycia dla czytelnika przewodnikiem w stale i dynamicznie ewoluującej mediasferze.

Rewolucja Nowego Dziennikarstwa, opierająca się na czterech precyzyjnie określonych przez Wolfe’a filarach (wśród których znalazło się: rekonstruowanie historii scena po scenie, realistyczne dialogi, trzecioosobowa perspektywa dająca odbiorcy możliwość poznania emocji bohaterów,

---

<sup>64</sup> Zob. J. Durczak, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 329.

nastawienie na detal<sup>65</sup>), istotnie przyczyniła się do spopularyzowania dłuższych, hybrydycznych form dziennikarskich i podważyła zaufanie do obiektywizmu medialnych narracji. Warto dodać, że to właśnie ze względu na swój wywrotowy charakter nowodziennikarskie eksperymenty w kolejnych dekadach znajdowały licznych naśladowców i kontynuatorów. Rzucony na podatny, postmodernistyczny grunt postulat Wolfe'a, by uprawiać dziennikarstwo w taki sposób, aby czytało się ono jak powieść<sup>66</sup>, m.in. dzięki staraniom Thompsona, przerodził się w popularną dziś formę książkowego reportażu literackiego. Wypowiadający się w ten sposób reporterzy spod znaku *New New Journalism*<sup>67</sup> – choć (wzorem swych wielkich poprzedników) nadal oddalają się od ścisłej faktografii, sięgają po emotywną narrację i konsekwentnie dążą do silnego spowinowacenia reportażu i autobiografii – czynią to w przekonaniu, że w ten właśnie sposób są w stanie najlepiej opowiedzieć czytelnikowi o wyzwaniach płynnej nowoczesności.

## Bibliografia

- Ancient Gonzo Wisdom. Interviews with Hunter S. Thompson*, ed. by A. Thompson, Da Capo Press, London 2010.
- Zbigniew Bauer, *Dziennikarstwo „gonzo”: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie?*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Poltext, Warszawa 2011.
- Robert Boynton, *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on their Craft*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2005.
- Dictionary of Nineteenth-century Journalism in Great Britain and Ireland*, ed. by L. Brake, M. Demoor, Academia Press and The British Library, London 2009.
- Everette E. Dennis, William L. Rivers, *Other Voices. The New Journalism in America*, Routledge, New Brunswick, London 2011.
- Jerzy Durczak, *Nowe Dziennikarstwo*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Salska, Universitas, Kraków 2003.
- Andrew Griffiths, *The New Journalism, the New Imperialism and the Fiction of Empire, 1870-1900*, Palgrave Macmillan UK, Basingstoke 2015.

<sup>65</sup> Zob. *The New Journalism: With an Anthology*, ed. by T. Wolfe, E.W. Johnson, New York 1973.

<sup>66</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>67</sup> Zob. R. Boynton, *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on their Craft*, New York 2005.

- John Hollowell, *Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1977.
- Jane Johnston, Susan Forde, *Churnalism*, „Digital Journalism” 2017, No. 5:8.
- Andrzej Kaliszewski, Edyta Żyrek-Horodyska, *Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018.
- Andrzej Kaliszewski, *Polski reportaż gonzo na tle historii i teorii podgatunku*, [w:] *Literatura polska w świecie. Reportaż w świecie, światowość reportażu*, red. K. Frukacz, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019.
- Anna Maria Karczewska, *New Journalism as a Window onto the 1960s Counterculture*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2017.
- The New Journalism: With an Anthology*, eds. T. Wolfe, E.W. Johnson, Harper & Row, New York 1973.
- Hunter Stockton Thompson, *Hell's Angels. Anioły Piekieł. Niezwykła i szokująca opowieść o wyjętych spod prawa motocyklistach*, tłum. J. Pypno, R. Pisula, Niebieska studnia, b.m.w. 2016.
- Hunter Stockton Thompson, *Królestwo lęku. Odrażające sekrety nieszczęsnego dziecka w ostatnich dniach amerykańskiego stulecia*, tłum. i wstęp D. Barłowski, Niebieska Studnia, b.m.w. 2019.
- Hunter Stockton Thompson, *Lęk i odrza w Las Vegas. Szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, tłum. M. Wróbel, M. Potulny, Niebieska Studnia, b.m.w. 2013.
- Hunter Stockton Thompson, *Upadek i demoralizacja na derby w Kentucky*, tłum. Z. Szczerek, „Ha!art” 2013, nr 1.
- Edyta Żyrek-Horodyska, *Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo*, „Konteksty Kultury” 2017, z. 2.

### **Źródła internetowe**

- Tom Wolfe, *Why They aren't Writing the Great American Novel Anymore*, „Esquire”, <https://www.esquire.com/lifestyle/money/a20703846/tom-wolfe-new-journalism-american-novel-essay/> [dostęp 15.05.2020].

## **A Portrait of American New Journalism in Hunter S. Thompson's Reportages**

The main purpose of this article is to present the key features of the New Journalism outlined in Hunter S. Thompson's reportages. The research is focused on such texts as *Hell's Angels*, *Fear and Loathing in Las Vegas* and *The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved*. In these reportages the reader can find reflections related to the journalist's profession. The American reporter repeatedly confronts 'the old press' with the ways of working typical for 'the new journalists'. According to



Thompson, the New Journalism is immersive, full of emotional tone, subjective, focused on details. It uses the techniques typical for literary forms.

**Keywords:** New Journalism, Hunter S. Thompson, gonzo journalism, counterculture, reportage

Data otrzymania tekstu: 27.05.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 16.08.2020 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 24.08.2020 r.



# WYKORZYSTANIE BARW W KSZTAŁTOWANIU WIZERUNKU INSTYTUCJI KULTURY

ALICJA BACZYŃSKA-HRYHOROWICZ

Instytut Nauk o Kulturze UMCS  
Institute of Culture Studies  
Maria Curie-Skłodowska University in Lublin  
alicja.baczynska@poczta.umcs.lublin.pl  
ORCID: 0000-0001-7000-7644

## WPROWADZENIE

Jednym z najistotniejszych celów zarządzania jest uzyskanie i utrzymanie korzystnego wizerunku wśród odbiorców. Przekłada się on na sympatię klientów, która jest nieoceniona w procesie realizowania strategii rozwoju. Na wizerunek składa się wiele komponentów – jednym z nich jest aspekt wizualny, którego podstawowym elementem są barwy<sup>1</sup>. Wykorzystanie kolorów w budowaniu wizerunku organizacji jest podstawowym zagadnieniem niniejszego artykułu.

Temat wskazuje na przyjęte założenie badawcze: kolory mogą mieć wpływ na wizerunek organizacji. Tezę tę stawiam, opierając się na przekonaniu, że kolory oddziałują na człowieka zawsze, niezależnie od tego, czy jest tego świadomy i bez względu na kontekst, w jakim występują. Oddziaływać mogą więc również w przestrzeni organizacji i poprzez wysyłane przez nią komunikaty wizualne. Wpływ barw na postrzeganie instytucji ma swoje źródło w mechanizmie percepcyjnym – wrażenie, jakie pozostaje w umyśle człowieka po kontakcie z barwą, zostaje powiązane z sytuacją, w której go doświadczył<sup>2</sup>. W ten sposób następuje ciąg skojarzeń kolor–instytucja.

---

<sup>1</sup> Posługuję się wymiennie określeniami „kolor” i „barwa”, traktując je jako synonimy, tak jak ma to miejsce w języku potocznym. Podobnie traktować będę pojęcia „instytucja” i „organizacja”. Używając ich, mam na myśli podmiot zbiorowy, który jest w stanie świadomie kształtować własny wizerunek.

<sup>2</sup> S. Popek, *Barwy i psychika: percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 2012, s. 81-83.

Wrażenia wywołane kolorem zostają przeniesione na odczucia względem organizacji, a w dalszej kolejności wpływają na jej wizerunek pozostający w umyśle odbiorcy. Zakładając prawdziwość opisanego wyżej związku, stawiam sobie za cel odpowiedź na pytanie, w jaki sposób można wykorzystywać barwy w kreowaniu wizerunku instytucji, szczególnie uwzględniając perspektywę instytucji kultury.

W tekście opisane zostaną pokrótce zagadnienia wizerunku i barwy, a następnie ich powiązania. Analiza tych zależności pozwoli wyodrębnić sposoby użycia koloru w budowaniu wizerunku, metody, jakimi można się w tym celu posłużyć, ograniczenia, jakie się z tym wiążą, oraz efekty, jakie mogą przynieść określone wybory kolorystyczne. Tezy przedstawione w części teoretycznej tekstu zostaną zweryfikowane poprzez badania etnograficzne. Badania prowadzone były w krakowskich instytucjach kultury; bazowały na obserwacji uczestniczącej oraz wywiadach swobodnych z pracownikami<sup>3</sup>. Wyniki badań rzucą światło na to, jak wykorzystywanie koloru w kreowaniu wizerunku instytucji wygląda w praktyce.

## WIZERUNEK INSTYTUCJI

Słownik Języka Polskiego PWN podaje, że wizerunek to „sposób, w jaki dana osoba lub rzecz jest postrzegana i przedstawiana”<sup>4</sup>. Ta zwięzła definicja dotycząca ogólnej istoty wizerunku oddaje też jego sedno w kontekście zarządzania. Wizerunek nie jest bowiem niczym innym jak subiektywnym wyobrażaniem na temat danej instytucji, podzielanym przez jednostki lub grupy. Ewa Musiałowska pisze, że wizerunek można rozumieć jako „obrazy danego przedmiotu, które znajdują się w naszych głowach”<sup>5</sup>. Jest on więc nie tyle rzeczywistością, co zmodyfikowanym odbiciem rzeczywistości, w którym zawiera się szereg spostrzeżeń i wyobrażeń. Wizerunek pojawia

---

<sup>3</sup> Wywiady zostały przeprowadzone w okresie marzec-maj 2016 w ramach przygotowywania pracy magisterskiej w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

<sup>4</sup> <http://sjp.pwn.pl/slowniki/wizerunek.html> [dostęp 14.04.2020].

<sup>5</sup> E. Musiałowska, *Budowanie wizerunku przez symbole*, [w:] *Kształtowanie wizerunku*, red. B. Ociepka, Wrocław 2005, s. 55-56.

się w umyśle odbiorcy przy każdej styczności z firmą, jej produktem lub reklamą i warunkuje zachowanie względem nich<sup>6</sup>.

Do czynników wpływających na wizerunek zaliczyć można: obiektywne cechy instytucji (profil działalności, lokalizacja, kraj pochodzenia), konstrukcję psychiczną jednostki (potrzeby, motywacje, przekonania), oddziaływanie tzw. osób trzecich (rodziny, przyjaciół czy autorytetów w danej dziedzinie)<sup>7</sup>. Przede wszystkim jednak wizerunek jest zależny od rodzaju komunikatów, jakie kreuje, a następnie wysyła odbiorcom organizacja.

Podstawowymi generatorami pozytywnego wizerunku są: widoczność (i związana z nią rozpoznawalność), wyróżnienie (posiadanie skonkretyzowanej marki, którą można łączyć z określonymi atrybutami, takimi jak nazwa, znak graficzny, slogan), autentyczność (czyli zgodność między zasadami deklarowanymi a praktycznie stosowanymi), przejrzystość (transparentny przepływ informacji) oraz spójność (harmonizacja wszystkich działań organizacji)<sup>8</sup>. Analogicznie negatywny wizerunek powodować będą: niewielka widoczność, brak charakterystycznej marki, nieautentyczność, brak klarownych informacji i niespójność w podejmowanych działaniach.

Pozytywny wizerunek organizacji ma niezaprzeczalny wpływ na zainteresowanie odbiorców. Przychylnie nastawieni klienci chętniej korzystają z oferty instytucji, są skłonni więcej zapłacić za jej produkty, interesują się możliwością pracy w niej, życzliwie wypowiadają się na jej temat w swoim środowisku. W związku z tym, dbanie o wizerunek ma dla instytucji znaczenie strategiczne i może być traktowane jako źródło przewagi konkurencyjnej oraz jeden z kluczowych czynników sukcesu<sup>9</sup>. Pozytywny wizerunek

<sup>6</sup> K. Huber, *Image, czyli jak być gwiazdą na rynku*, tłum. J. Sukiennicki, Warszawa 1994, ss. 26-27, 35.

<sup>7</sup> J. Szocki, *Wizerunek firmy w mediach*, Poznań-Wrocław 2008, s. 34.

<sup>8</sup> T. Dąbrowski, *Reputacja przedsiębiorstwa: tworzenie kapitału zaufania*, Kraków 2010, s. 86-138.

<sup>9</sup> Badania realizowane w 2003 r. pod kierunkiem Jolanty Zrałek dowiodły, że blisko 80% konsumentów dokonując zakupu, bierze pod uwagę „powszechną opinię o producencie danego towaru”; 88% respondentów zgodziło się ze zdaniem: „pozytywna opinia o firmie budzi zaufanie do produktu”, a 54% ze sformułowaniem: „zakup produktu firmy o złej reputacji można uznać za zachowanie nieracjonalne” (zob.

zapewnia zarówno efektywne działanie, jak i harmonijny rozwój<sup>10</sup>. Dlatego: „nie można funkcjonować w przestrzeni publicznej, ignorując aspekty wizerunkowe i konsekwencje ich istnienia”<sup>11</sup>.

Wymóg kształtowania własnego wizerunku nie omija instytucji kultury. Liczba podmiotów tego sektora wciąż się powiększa – branża kultury jest jedną z najdynamiczniej rozwijających się gałęzi gospodarki<sup>12</sup>. W związku z wielością organizacji zajmujących się szeroko pojętą działalnością kulturalną (domy kultury, muzea, teatry, kina, filharmonie, biblioteki itp.) pojawia się konkurencja między poszczególnymi placówkami. Jest ona tym większa, że współczesne społeczeństwo ma do dyspozycji szereg różnorodnych rozrywek, często tańszych, mniej wymagających intelektualnie czy szerzej dostępnych niż produkty i usługi, które oferują instytucje kultury. Dlatego przedsiębiorstwa działające w tym sektorze muszą nie tylko konkurować ze sobą nawzajem, ale też zabiegać o zainteresowanie odbiorców. Ponadto większość z nich (szczególnie instytucje publiczne) boryka się z problemami finansowymi, więc zwiększenie sprzedaży własnych usług jest często niezbędne dla zbilansowania budżetu. W obliczu takiej sytuacji przyjęcie przez instytucje kultury zasad marketingu, *public relations* i kształtowania wizerunku wydaje się koniecznością.

Przy planowaniu wyżej wymienionych działań konieczne jest przeanalizowanie specyficznych uwarunkowań właściwych tylko branży kulturalnej, jak np. grupy interesariuszy<sup>13</sup>. Prócz uniwersalnych dla wszystkich typów instytucji (media, lokalne władze, instytucje finansowe) są i szczególne: kuratorzy, mecenasi, artyści. Unikalny będzie również profil klienta instytucji kultury. Do korzystania z oferty skłania go najczęściej motywacja

---

J. Zrałek, *Znaczenie wizerunku przedsiębiorstwa w wyborach konsumentów (w świetle racjonalności)*, Katowice 2005).

<sup>10</sup> A. Żbikowska, *Public relations*, Warszawa 2005, s. 43-44.

<sup>11</sup> I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska, *Wizerunek, opis świata, konstrukcja komunikacji*, [w]: *Kształtowanie wizerunku jako narzędzie public relations*, red. I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska, Wrocław 2011, s. 12.

<sup>12</sup> A. Niemczyk, *Marketing w sferze kultury*, Kraków 2007, s. 8.

<sup>13</sup> Pod pojęciem interesariuszy (ang. *stakeholder*) rozumie się grupy lub osoby zainteresowane działalnością organizacji, które pozostają pod jej wpływem i mogą oddziaływać na realizację jej celów.

pozytywna, to znaczy wynikająca np. z poszukiwania intelektualnej stymulacji lub estetycznej przyjemności, a nie z chęci usunięcia problemu lub zlikwidowania niedogodności. Dodatkowo jest on silnie zaangażowany emocjonalnie w proces nabycia produktu, a ocena i interpretacja tegoż produktu ma wymiar silnie subiektywny<sup>14</sup>. Również sam „produkt kultury” jest specyficzny. Ma on bowiem najczęściej charakter usługi, która jest niematerialna, nietrwała i niepowtarzalna<sup>15</sup>.

Generalne założenia kształtowania wizerunku pozostają jednak niezmiennie, bez względu na to, jakiej branży dotyczą. Zarządzający wizerunkiem instytucji kultury mogą zatem swobodnie korzystać z rozwiązań wypracowanych przez praktyków zarządzania w biznesie. Nie mogą jednak zapominać o osobliwości swojej branży. Każde wdrożone działanie powinno zostać dostosowane do specyfiki sektora kultury.

## BARWY A KSZTAŁTOWANIE WIZERUNKU

Wśród licznych czynników składających się na wizerunek instytucji, najbardziej interesują mnie te mające wymiar estetyczny. Istotność estetyki we współczesnym świecie nieustannie rośnie, a specjaliści zarządzania przyznają, że ma ona kluczowe znaczenie w osiągnięciu rynkowego sukcesu: „W świecie, w którym większość podstawowych potrzeb konsumentów jest już zaspokojona, wyższe wartości najłatwiej przekazać za pomocą spełniania sprawdzalnych empirycznie potrzeb estetycznych”<sup>16</sup>.

Proces zarządzania estetyką koncentruje się wokół tożsamości wizualnej organizacji (*corporate design*), która kształtowana jest przez system identyfikacji wizualnej, czyli zbiór opracowanych graficznie elementów, za pomocą których odbiorcy identyfikują organizację i obszar jej działań<sup>17</sup>. Na system identyfikacji wizualnej składają się elementy z dwóch grup: stałej

<sup>14</sup> J. Woźniczka, *Uniwersalność koncepcji marketingowej a specyfika rynku kultury i sztuki*, [w:] *Kultura w gospodarce rynkowej. Problemy adaptacji marketingu*, red. K. Mazurek-Łopacińska, Warszawa-Wrocław 1997, s. 130.

<sup>15</sup> A. Niemczyk, op. cit., s. 42-43.

<sup>16</sup> B. Schmitt, A. Simonson, *Estetyka w marketingu*, tłum. M. Bernacki, Kraków 1999, s. 24-25.

<sup>17</sup> M. Snarska, *Corporade design – wizualizacja tożsamości*, [w:] *Kształtowanie wizerunku*, red. B. Ociepka, Wrocław 2005 s. 165.



i wtórnej. Do pierwszej należą: logo, kolorystyka i typografia – są one prymarne w kształtowaniu wizualnej tożsamości i uniwersalne dla każdego typu organizacji. Na ich podstawie powstają elementy wtórne: druki (wizytówki, ulotki, katalogi), strony internetowe, forma opakowania produktów, oznakowanie budynków, aranżacja wnętrza, stroje pracowników<sup>18</sup>.

Nadrzędnym zadaniem *corporate design* jest stworzenie „użytecznego oraz czytelnego dla odbiorców wizualnego systemu uprzednio zwerbalizowanej tożsamości”<sup>19</sup>. Oznacza to, że o komunikatach wizualnych nie można myśleć w oderwaniu od innych elementów strategii budowania wizerunku i zarządzania organizacją. Identyfikacja wizualna powinna zachować spójność z całym systemem komunikacji. Jednocześnie system ten powinien odznaczać się oryginalnością, wysoką zauważalnością oraz być łatwy w percepcji i zapamiętywaniu<sup>20</sup>. „Obraz firmy winien przekazywać i utrwalać informacje podkreślające główną cechę produktu. Ponadto musi swój przekaz uczynić na tyle oryginalnym, aby nie pokrywał się z przekazem konkurencji, ale jednocześnie na tyle wyrazistym, aby wpływać zarówno na sferę rozumowania logicznego, jak i emocje danej grupy klientów” – twierdzi Zbigniew Bentyń<sup>21</sup>.

Uniwersalnym elementem spajającym i przenikającym wszystkie składniki wizualnej tożsamości jest kolor, który oddziałuje na odbiorcę na wielu poziomach. „W zakresie emocjonalnym efekt koloru jest pozytywny: barwne bardziej się podoba, bardziej zaciekawia, wzbudza większe zainteresowanie, stwarza wrażenie nowoczesności, młodości i przygody, wytwarza uczucia, nastroje, iluzje”<sup>22</sup> – dowodzi Eleonora Grimm. Małgorzata Snarska uważa, że kolor nadaje komunikowaniu nowy wymiar: „ożywia symbol, podnosi jego jakość, ułatwia odbiór, przyciąga uwagę i wywołuje reakcję”<sup>23</sup>. Anna Benicewicz-Miazga twierdzi, że człowiek odbierając komunikat marketingowy, w pierwszej kolejności zwraca uwagę na barwę, dopiero potem na

<sup>18</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> A. Benicewicz-Miazga, *Grafika w biznesie. Logotypy, wizytówki, papier firmowy. Projektowanie elementów tożsamości wizualnej*, Gliwice 2005, s. 10.

<sup>21</sup> Z. Bentyń, *Identyfikacja wizualna przedsiębiorstwa*, Poznań 2011, s. 23.

<sup>22</sup> E. Grimm, *Kolor w środkach masowego przekazu*, tłum. b.d., Kraków 1971, s. 71.

<sup>23</sup> M. Snarska, op. cit., s. 171.

formę, nazwę i liczbę<sup>24</sup>. Kurt Huber wymienia zaś kolor jako najważniejszy aspekt oceny produktu przez klienta, obok ceny, formy i prestiżu<sup>25</sup>. O kluczowej roli koloru w procesie identyfikacji marki świadczy fakt, że barwa może być chroniona prawnie jak znak towarowy, jeśli ma „zdolność odróżniającą”, czyli identyfikuje towary lub usługi z podmiotem, od którego pochodzą. W Polsce status znaku towarowego ma chociażby kolor fioletowy dla oznaczenia wyrobów czekoladowych marki Milka, czy pomarańczowy dla telefonii komórkowej Orange<sup>26</sup>.

„Posiadając wiedzę na temat znaczenia i właściwości kolorów, można wykorzystać pojedynczą barwę lub całą paletę w celu wyrażenia tych cech wizerunku, z którymi pragnie utożsamić się firma” – twierdzi Ewa Stopa-Pielesz<sup>27</sup>. To właśnie podstawowe założenie wykorzystania barw w kształtowaniu wizerunku – wykorzystać ich cechy tak, by podkreślić znaczenia, jakie chce się nadać promowanej organizacji. Właściwości barw podzielić można na psychofizyczne i symboliczne.

Właściwości psychofizyczne wynikają z faktu, że kolory są niczym innym jak zjawiskiem fizycznym, czyli falą świetlną o określonej długości i częstotliwości drgań. W licznych eksperymentach udowodniono ich wpływ na ludzki organizm<sup>28</sup>. Barwy ciepłe (żółta, czerwona, pomarańczowa i pokrewne) mają działanie pobudzające, przyspieszają oddech i tętno, wywołują ożywienie, dodają energii. Barwy zimne (zielona, niebieska, fioletowa) odwrotnie – hamują i uspokajają system nerwowy, sprzyjają więc skupieniu i koncentracji<sup>29</sup>. Ponieważ barwy odbieramy za pomocą narządu wzroku, ich percepcja często zależna jest od mechanizmów jego funkcjonowania. Najlepszym tego przykładem jest zdolność barw do pozornego zmieniania

<sup>24</sup> A. Benicewicz-Miazga, op. cit., s. 7.

<sup>25</sup> K. Huber, op. cit, s. 137.

<sup>26</sup> D. Popiel, *Ochrona prawna marki*, [w:] *Instrumenty kształtowania wizerunku marki*, red. A. Grzegorzczak, Warszawa 2005, s. 59-61.

<sup>27</sup> E. Stopa-Pielesz, *Corporate design: czyli jak sprawić, by estetyka pracowała na sukces firmy*, Kraków 2002, s. 49.

<sup>28</sup> Zob. S. Popek, op. cit., s. 84-92.

<sup>29</sup> G. Zaugner, *Barwa i człowiek*, tłum. J. Rogaczewski, Warszawa 1965, s. 127.

kształtu i objętości pomieszczenia – jasne kolory optycznie rozszerzają i powiększają, a ciemne zawężają i zmniejszają<sup>30</sup>.

Nie mniej istotne są symboliczne właściwości koloru. We współczesnej kulturze każdej barwie podstawowej przypisane są określone skojarzenia i wartości. Fakt ten powoduje, że w poszczególnych kontekstach używane są niemal wyłącznie konkretne odcienie. Czerwień pojawia się tam, gdzie poruszany jest temat miłości, zieleń – gdy mowa o przyrodzie i naturze. Symbolika kolorów sprawia, że za ich pomocą można komunikować różnorodne informacje. Czarny ubiór na pogrzebie w wielu kulturach wyraża smutek, a biel, w którą odziane są w tradycji katolickiej idące do Pierwszej Komunii Świętej dziewczęta – ich czystość i niewinność<sup>31</sup>. Symbolika barw często podtrzymywana i uwydatniana jest poprzez język, co widać w licznych związkach frazeologicznych („mieć zielono w głowie”, „patrzyć przez różowe okulary”, „być czarną owcą w rodzinie” itp.)<sup>32</sup>.

Kolory mogą być jednak pozbawione zarówno psychofizycznego oddziaływania, jak i symbolicznej podbudowy, służąc jako znaki informacyjne o arbitralnie przypisanych znaczeniach (np. sygnalizacja świetlna, znaki drogowe, mapy). Mogą też być używane wyłącznie jako forma artystycznego przekazu, zależna od indywidualnych preferencji estetycznych.

Instytucje chcące wykorzystać kolor w kształtowaniu własnego wizerunku muszą brać pod uwagę wszystkie wspomniane powyżej właściwości barw. Kolory, będąc składową nie tylko świata zmysłów, ale też myśli i uczuć, są bardzo mocno zakorzenione w ludzkiej świadomości. Ich właściwe dobranie jest zadaniem niełatwym, ale z pewnością wartym wysiłku, gdyż tak jak silne jest oddziaływanie kolorów w codziennym życiu, tak silne będzie jako element wspomagający pożądaną obraz instytucji w umysłach odbiorców. Choć każda organizacja indywidualnie podejmuje decyzje o kolorach

<sup>30</sup> G. Watermann, *Kolor w mieszkaniu: barwy, kształty, oświetlenie, materiały*, tłum. A. Konopacka, Warszawa 1994, s. 104.

<sup>31</sup> Szerzej o symbolice barw w kulturze zob.: R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1990; G. Evans, *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2019.

<sup>32</sup> Szerzej na temat znaczenia barw we współczesnym języku polskim zob. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004.

zbieżnych z jej tożsamością, praktycy zarządzania wskazują ogólne zasady ich stosowania.

Kolory ciepłe i jasne pobudzają, mają przyjazny charakter i mocno rzucają się w oczy, dlatego powinny być stosowane przez organizacje chcące pokazać się jako otwarte i dynamiczne, np. związane z rynkiem spożywczym lub odzieżowym. Barwy ciepłe, ale w ciemnym odcieniu, kojarzą się z klasyką i elegancją. Najlepiej nadają się zatem dla organizacji, które chcą wykreować wizerunek stylowych i tradycyjnych, np. instytucji finansowych, architektonicznych, prawniczych. Barwy zimne i jasne kojarzą się z nowoczesnością i świeżością, stąd często stosuje się je w produktach adresowanych do ludzi młodych i aktywnych, z branży sportowej, rozrywkowej i kosmetycznej. Ciemne i zimne kolory dają poczucie spokoju, powagi i stabilizacji. Nie wyróżniają się, dzięki czemu dobrze uwydatniają treść. Praktycy *corporate design* sugerują, by używać ich w przypadku instytucji rządowych, medycznych i naukowych<sup>33</sup>. Bez względu na to, jaki odcień zostanie użyty, jeśli będzie on intensywny i jaskrawy, wywoła wrażenie dominacji, gwałtowności, niekiedy wręcz agresji. Delikatne i stonowane odcienie dadzą natomiast efekt spokoju i równowagi, choć w skrajnych przypadkach także nudy i monotonii<sup>34</sup>. Niekiedy użycie określonego koloru wymusza bezpośrednio branża, w której działa organizacja. Przedsiębiorstwa związane z ekologią czy rolnictwem najpewniej wybiorą kolor zielony kojarzący się z naturą, zaś firmy świadczące usługi pogrzebowe muszą legitymować się barwami ciemnymi i stonowanymi.

Bodaj najważniejszą składową systemu identyfikacji wizualnej jest logotyp, który umieszcza się na większości wytworów instytucji. Dobrze opracowany wskazuje na swojego właściciela, nawet kiedy występuje w oderwaniu od innych identyfikatorów. Zazwyczaj nawiązuje do archetypicznych ikon i znaków, dzięki czemu sugestywnie trafia do ludzkiej świadomości. Wybierając kolory, które znajdują się w logotypie, instytucja uwzględnić powinna przede wszystkim ich symbolikę (nie zawsze jednakową w zależności od kręgu kulturowego), ale również zjawiska i złudzenia optyczne (np.

<sup>33</sup> A. Benicewicz-Miazga, op. cit., s. 91-94.

<sup>34</sup> K. Wojcik, *Public relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*, Warszawa 2009, s. 80.

subiektywną zmianę dostrzeganych odcieni zależną od barw sąsiadujących albo odległości patrzenia).

Barwy pojawiają się także w przestrzeni organizacji – to również element identyfikacji wizualnej, ale rządzący się specyficznymi regułami. Duże płaszczyzny barwne (ściany, meble) oddziałują wizualnie znacznie bardziej intensywnie niż małe (ulotki, gadżety)<sup>35</sup>, więc intensywna czerwień, która sprawdzi się w logotypie, może nie znaleźć zastosowania w wystroju wnętrza. Dodatkowo kolor w przestrzeni warunkowany jest takimi aspektami, jak: światło, cień, faktury, wzory i powierzchnie materiałów<sup>36</sup>. Większe znaczenie ma też estetyka – wnętrza muszą wyglądać harmonijne, by przebywające w nich osoby czuły się komfortowo<sup>37</sup>. Choć możliwość kolorystycznej kreacji przestrzeni często jest ograniczona, barwy w budynku powinny być spójne z ogólnym kodem kolorystycznym organizacji.

Jerzy Altkorn twierdzi, że system identyfikacji wizualnej jest szczególnie istotny w przypadku organizacji oferujących usługi niematerialne. W przeciwieństwie do przedsiębiorstw sprzedających produkty, usług nie można przed kupnem obejrzeć ani dotknąć. Brak ten firmy usługowe powinny wypełnić właśnie za pomocą wyrazistych i charakterystycznych komunikatów wizualnych<sup>38</sup>. W takiej właśnie sytuacji są instytucje kultury, które oferują odbiorcom usługi niematerialne. Istotną metodą komunikacji z otoczeniem powinna być dla nich zatem spójna i niebanalna tożsamość wizualna.

Organizacje kultury mają praktycznie nieograniczone możliwości wyboru swoich przewodnich barw. Branża, w której działają, nie posiada bowiem tradycyjnie przyporządkowanych symboli. W zależności od profilu działalności i grupy docelowej mogą decydować się na niemal dowolny typ barwnej palety. Kolory ciepłe, czyste i nasycone mogą być użyte w instytucjach, które skupiają się na działalności dla dzieci i młodzieży, np. w domach kultury. Instytucje, które chcą stworzyć wrażenie eleganckich i elitarnych (teatry, filharmonie), mogą postawić na ciemne tonacje z dodatkiem złota lub srebra. Kolory pastelowe powinny być idealne dla miejsc, które pragną

---

<sup>35</sup> E. Stopa-Pielesz, op. cit., s. 98.

<sup>36</sup> D. Hornung, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, tłum. M. Brand, Kraków 2009, s. 38.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>38</sup> J. Altkorn, *Wizualizacja firmy*, Kraków 1999, s. 12.

zaistnieć w świadomości odbiorców jako przyjazne i atrakcyjne dla całej rodziny, np. w muzeach. Ciekawym przykładem jest Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie, która używa jako kolorów przewodnich granatowego i pomarańczowego (pojawiają się w logotypie i w projekcie strony internetowej<sup>39</sup>). Granat to kolor spokojny i poważny, pomarańcz – żywy i radosny. Kontrast występuje tu zarówno na poziomie symbolicznym, jak i optycznym (tzw. kolory dopełniające się), jednocześnie jednak wydaje się, że dobrze odzwierciedla tożsamość, jaką chce kreować instytucja – klasyczną formę działania i nowoczesny sposób jej realizacji.

Dla instytucji kultury barwy mogą być przydatne również przy podkreślanu różnorodności oferty, np. intensywne odcienie żółci oznaczające warsztaty dla dzieci, a stonowane odcienie żółci podobną ofertę kierowaną do seniorów. Przykładem wykorzystywania barw do podkreślenia złożonej działalności organizacji są największe krakowskie muzea: Muzeum Narodowe i Muzeum Krakowa (dawniej: Historyczne). Instytucje te składają się z kilkunastu oddziałów, z których każdy „oznaczony” jest odrębną barwą, co widoczne jest na stronie internetowej<sup>40</sup> i na ulotkach reklamowych. Zabieg ten pomaga wyodrębnić w świadomości odbiorcy poszczególne oddziały i nadać im indywidualny charakter.

## WYKORZYSTANIE BARW – BADANIA INSTYTUCJI KULTURY

Specyfika działalności instytucji kultury z pewnością stawia przed nimi szczególne wyzwania. W przypadku identyfikacji wizualnej sektor kultury zdaje się jednak mieć przewagę nad pozostałymi branżami. Nie ograniczają go utarte kolorystyczne skojarzenia, może swobodnie dobierać barwy przewodnie i uwzględniać ich wszystkie właściwości. Czy wykorzystuje ten fakt? W tej części artykułu przedstawię przykłady trzech instytucji, które odpowiadają na to pytanie twierdząco. Wstępna analiza pozwala stwierdzić, że mają one zdefiniowane kolory przewodnie, z których korzystają konsekwentnie, świadomie i w sposób czytelny dla odbiorcy. Są to: Filharmonia Krakowska, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR oraz Opera Krakowska.

<sup>39</sup> Zob. <https://www.rajska.info/> [dostęp 16.04.2020].

<sup>40</sup> Zob. <https://mnk.pl/oddzialy>, <https://www.muzeumkrakowa.pl/oddzialy> [dostęp 16.04.2020].

## FILHARMONIA KRAKOWSKA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Filharmonia Krakowska ma stabilną i ugruntowaną pozycję na kulturalnej scenie Krakowa. W 2020 roku obchodziła swoje 75-lecie, na stałe zagościła już więc w świadomości odbiorców. Jest najważniejszą muzyczną instytucją w Małopolsce, dlatego nie musi obawiać się konkurencji i nie grozi jej brak zainteresowania ze strony interesariuszy. Przy tak komfortowej sytuacji wizerunkowej wykorzystywanie komunikatów wizualnych nie wydaje się być pilną koniecznością. Filharmonia ma jednak swoje barwy firmowe – biel i złoto. To harmonijne i wymowne połączenie. Złoto implikuje zamożność i dostatek, dając wrażenie prestiżu. Biel kojarzy się w tym kontekście z elegancją i wdziękiem. Znaczenia te bardzo dobrze korespondują z typem działalności instytucji, która uważana jest za wyrafinowaną rozrywkę dla wykształconej publiczności. Wspomniane barwy widoczne są w przestrzeniach budynku, w którym mieści się instytucja oraz w jej logotypie.

Budynek Filharmonii, monumentalny gmach na rogu ulic Straszewskiego i Zwierzynieckiej, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz utrzymany jest w biało-kremowo-złotej tonacji (il. 1). Kolorystykę tę budynek otrzymał już w momencie powstania (w latach trzydziestych XX wieku) i nie zmieniła się ona praktycznie do dzisiaj. Z powodu zajmowania budynku, którego użytkowanie jest związane z ograniczeniami prawnymi (status zabytku) i własnościowymi (budynek należy do krakowskiej kurii), władze Filharmonii nie mogą wykorzystać pełni możliwości kreacji przestrzeni. Zarządzający wybrnęli jednak z tego problemu dostosowując się do narzuconej formy wizualnej. Zamiast starać się ją modyfikować, podkreślają jej charakter. Korytarze i sale koncertowe toną w złamanych bielach, jasnych brązach i obfitych złoceniach (il. 2).

Logotyp Filharmonii (il. 3) składa się ze złotego znaku oraz umieszczonego pod nim czarnego napisu. Znak przedstawia uproszczoną formę organów – pionowe linie o różnej długości i szerokości, skupione po trzy w pięciu grupach. Napis ułożony jest w trzech wersach i zawiera nazwę: Filharmonia im. Karola Szymanowskiego w Krakowie. Użycie w logo motywu organów uzasadnione jest nie tylko jednoznacznym skojarzeniem z muzyką. W Filharmonii Krakowskiej organy zajmują centralne miejsce sceny w głównej sali koncertowej, będąc dominantą wnętrza. Złoty kolor znaku w logotypie nawiązuje do faktycznego wyglądu instrumentu. Obecna wersja logotypu stworzona została na sezon artystyczny 2014/2015, kiedy to





Il. 1



Il. 2

Filharmonia obchodziła swoje 70-lecie. Marcin Bańdo, kierownik działu promocji, w rozmowie ze mną przyznał, że zamierzeniem autora projektu było podkreślenie rangi i renomy krakowskiej Filharmonii: „Filharmonia jest czymś więcej niż kino, jest nawet może czymś więcej niż teatr... To jest tak zwana kultura z wyższej półki, wyższego rzędu, więc musi się kojarzyć prestiżowo. [...] Skojarzenie koloru [złotego – przyp. A.B.-H.] jest też z czymś bogatym. Bogata oferta, bogaty świat muzyki i tak dalej”<sup>41</sup>.



**FILHARMONIA**  
im. Karola Szymanowskiego  
W KRAKOWIE

Il. 3

<sup>41</sup> Fragment rozmowy z 4.04.2016 r. przeprowadzonej z kierownikiem Działu Promocji Marcinem Bańdo.



Biało-złote barwy przewodnie nie sprawdzają się jednak we wszystkich sytuacjach. Na 70-lecie istnienia Filharmonia projektowała szereg gadżetów reklamowych, takich jak: torby, długopisy, kubki. Początkowy projekt ze złotymi piktogramami na czarnym tle nie zyskał jednak aprobaty osób odpowiedzialnych za zarządzanie wizerunkiem instytucji. Zdecydowano się na proste i uniwersalne zestawienie czerni i bieli, które było bardziej wyraziste. Przykład ten pokazuje elastyczność w korzystaniu z barwnych palet.

Marcin Bańdo przyznał, że aspekty wizualne, a wśród nich także kolorystyka, są ważną, choć nie kluczową częścią kształtowania wizerunku instytucji. Określił je jako „wartość dodaną” do oferty muzycznej. Sam wizerunek nazwał „najważniejszą rzeczą na świecie poza ofertą programową”, twierdząc: „Ludziom instytucja kultury musi kojarzyć się pozytywnie, ludzie muszą wiedzieć, że tutaj znajdą dobrą rozrywkę, miło spędzą czas, wyniosą stąd pozytywne wrażenia, o których będą dyskutować. I to wszystko powoduje wizerunek. Dzięki temu wizerunkowi ludzie tu przychodzą”.

#### MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE MOCAK

Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK to instytucja działająca w przestrzeni Krakowa od 2011 roku. Od samego początku kreuje spójny, konsekwentny i wyrazisty wizerunek, w którym niebagatelne znaczenie odgrywa kolor. Barwy firmowe to czerń, biel oraz tony pośrednie, czyli szarości. Widać je w bryle budynku muzeum, logotypie, na stronie internetowej oraz w gadżetach promocyjnych. Inspiracją dla wyboru właśnie takich barw był budynek muzeum (il. 4). Białe to szkło, szary – beton, a czarny – płyty na elewacji. To architektura budynku zdefiniowała system identyfikacji wizualnej MOCAK-u<sup>42</sup>.

Architektoniczna forma muzeum jest dziełem włoskich architektów Claudia Nardiego i Leonarda Marii Proliego, których projekt został wybrany w roku 2007 na zasadach konkursu<sup>43</sup>. Całość nawiązuje do industrialnych początków miejsca (muzeum mieści się na terenie kompleksu dawnej Fabryki Oskara Schindlera) poprzez użycie metalu i betonu, które równoważone zostały przeszkleniami. Wnętrze jest minimalistyczne i surowe,

<sup>42</sup> Rozmowa z 25.03.2016 r. przeprowadzona z kierownikiem Działu Promocji Ewelina Czechowicz oraz grafikiem Muzeum MOCAK Rafałem Sosinem.

<sup>43</sup> Zob. <https://www.mocak.pl/historia> [dostęp 16.04.2020].



Il. 4

dominuje w nim biel i jasne szarości (il. 5). Także przestrzenie towarzyszące – kawiarnia, księgarnia, biblioteka – mają jednolity wyraz estetyczny. Cały kompleks wywołuje wrażenie oszczędnej prostoty – efekt ten wzmacniają achromatyczne tony barwne. Prócz nawiązania do wyglądu siedziby, czerń, biel i szarość mają też znaczenie praktyczne na ekspozycji: nie przyćmiewają dzieł sztuki. Są maksymalnie neutralne, dzięki czemu pozwalają zaistnieć kolorom użytym w pracach artystycznych.

Do kolorów przewodnich (oraz do architektury budynku) nawiązuje logotyp muzeum (il. 6), zaprojektowany przez Adama Szyszkę w ramach konkursu zorganizowanego w 2010 roku na Akademii Sztuk Pięknych<sup>44</sup>. Sygnetem jest gruba czarna linia ułożona w kształt charakterystycznych dla budynku, szedowych dachów. Po prawej stronie znaku znajduje się pisana czarnym prostym fontem nazwa muzeum. Całość umieszczona jest na białym tle, co tworzy maksymalny kontrast i podkreśla minimalizm projektu.

W bieli, czerni i szarościach utrzymana jest też strona internetowa<sup>45</sup>. Kolor pojawia się na niej w nagłówkach podstron zawartych w menu głównym. Każdy z obszarów działalności muzeum (kolekcja, edukacja, biblioteka itd.) ma swoją odrębną barwę. Te same kolory rozróżniające typ działalności pojawiają się też w materiałach promocyjnych, takich jak broszury i ulotki. Dobór kolorów nie ma tutaj kontekstu symbolicznego, ale stricte informacyjny. Kolor w roli identyfikującej pojawia się także w przypadku

<sup>44</sup> Zob. <https://www.mocak.pl/logo-mocak-u> [dostęp 16.04.2020].

<sup>45</sup> Zob. <https://www.mocak.pl/> [dostęp 16.04.2020].



Il. 5



Il. 6

biletów, które mają różne wersje kolorystyczne w zależności od typu: bilet normalny – ciemna czerwień, ulgowy – róż, rodzinny – pomarańcz itp.

Kolor przewodni mają duże wystawy czasowe, które muzeum organizuje w ramach cyklu wystaw *W sztuce*. Dominująca barwa wybierana jest pod kątem tematu wystawy, bez wątpienia można mówić więc o symbolicznym znaczeniu barw. Przykładowo wystawa o ekonomii posługiwała się kolorem złotym, o zbrodni – czerwonym, o gender – różowym, o naturze – zielonym. Barwy przewodnie poszczególnych projektów pojawiają się na wszelkich materiałach promocyjnych, zwłaszcza plakatach i ulotkach, a także w katalogach wystawy. Nie występują natomiast w samej przestrzeni ekspozycji, aby nie ingerować w artystyczną wizję kuratora i artystów.

Jako największy atut wizerunkowy muzeum wskazuje właśnie unikalny architektonicznie budynek, twierdząc, że wielu odbiorców odwiedza muzeum właśnie ze względu na artystyczne walory jego siedziby. Pozytywny wizerunek instytucja chce budować poprzez zachowanie wizualnej – w tym kolorystycznej – spójności. Kiedy w obrębie muzeum powstawała biblioteka, w konkursie na jej projekt uwzględniono obowiązek zachowania przewodniego kodu kolorystycznego i kryterium to brano pod uwagę podczas wyboru zwycięzcy. „Ludzie mają pewne znaki zakodowane jako symbole, ikony. I zachowanie takiej spójności, systematycznie, przez wiele lat, daje efekty” – mówiła Ewelina Czechowicz, kierownik Działu Promocji.

## OPERA KRAKOWSKA

Opera w Krakowie jednoznacznie legitymuje się kolorem czerwonym, który buduje jej wizerunek nawet wśród postronnych obserwatorów, konsekwentnie pojawiając się w większości elementów identyfikacji wizualnej: w budynku (zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz), logotypie, na stronie internetowej i w materiałach promocyjnych. „Okres czerwony” krakowskiej Opery rozpoczął się w roku 2004 wraz z budową własnej siedziby (projektu Romualda Loeglera), do czego prowadziła długa i niełatwa droga (rozpoczęta już w roku 1954)<sup>46</sup>.

Kompleks Opery składa się z trzech połączonych ze sobą części (il. 7). Jedną z nich to zmodernizowana siedziba Operetki, dawniej służąca za ujeżdżalnię koni. Budynek nakryty został półokrągłym dachem i obity zielonym marmurem. Płynnie przechodzi on w część centralną – wysoką, silnie przeszkloną konstrukcję o intensywnie czerwonym kolorze, w której mieści się główna sala widowiskowa. Styka się z nią jednym z boków bryła części administracyjnej, w której przeszklenia przeplatane są emaliowanymi pasami w odcieniach błękitu i zieleni. W architekturze Opery występuje więc duża różnorodność kształtów, form, materiałów, a także barw. Widać też chęć połączenia współczesności z historią i tradycją.

Mimo wizualnej spójności, estetyka gmachu wzbudziła kontrowersje w potocznym odbiorze mieszkańców Krakowa. Głównym z zarzutów była właśnie jego kolorystyka, której zarzucano „pstrokatost”, „jarmarczność” i budzenie skojarzeń z galerią handlową<sup>47</sup>. Było to spowodowane w znacznej mierze tym, że wnętrza Opery także jest niemal całkowicie czerwone (il. 8). Kolor ten „zatapia” w sobie odbiorcę, otaczając go ze wszystkich stron. Tak o czerwieni Opery pisała Marta Leśniakowska:

<sup>46</sup> Zob. J. Opalski, *50-lecie Opery Krakowskiej. Z dziejów teatru 1954-2004*, red. J. Opalski, Kraków 2004, s. 90-124.

<sup>47</sup> *Tropiciiele Makabryl: Upiorna Opera*, [https://www.bryla.pl/bryla/1,85300,5576000,Tropiciiele\\_Makabryl\\_\\_Upiorna\\_Opera.html](https://www.bryla.pl/bryla/1,85300,5576000,Tropiciiele_Makabryl__Upiorna_Opera.html) [dostęp 16.04.2020].



Il. 7



Il. 8

Przeszkłoną elewację pokrywają bordowe płaszczyzny, a wewnątrz wypełniają płynne „fałdy” ścian w kolorze wiśniowym, tafle wiśniowego szkła ścianek działowych, wiśniowe posadzki, parkiety i schody, ściany i drzwi z czerwonego szkła w toaletach; w sali widowiskowej fotele z buczyny barwionej na czerwono pokrywa wiśniowa tapicerka, szklane panele podwieszane u sufitu wykonane są z wiśniowego szkła, a świecące w podłodze numerki rzędów mają kolor rozgrzanego w piecu hutniczym stopu<sup>48</sup>.

Zdaniem autorki, kolor ten jest nawiązaniem do czerwieni występującej w dawnej, tradycyjnej architekturze operowej, ale nie jako rodzaj hołdu złożonego tradycji, ale prześmiewczego pastiszu. Sam architekt wskazuje jednak na czysto praktyczne zastosowanie tej barwy. W jednym z wywiadów mówił:

<sup>48</sup> M. Leśniakowska, *Opera Krakowska*, <http://www.theatre-architecture.eu/pl/db.html?theatreId=112> [dostęp 16.04.2020].

Ten kolor jest podyktowany moimi studiami nad tym, czego tak naprawdę od klimatu wnętrza oczekują muzycy. W większości teatrów muzycznych wnętrza sal są czerwone, bo czerwień pozytywnie oddziałuje na stan emocjonalny muzyków, lepiej im się gra<sup>49</sup>.

Znaczenie symboliczne ma natomiast kolorystyka dawnej ujeżdżalni (okrytej płytami z zielonkawego marmuru). Jak wyjaśniał Loegler:

Kolor tego kamienia jest symbolem nadziei na to, że ten budynek będzie zwiastował nowy etap w rozwoju historii tego teatru, a przede wszystkim, że spełni moje dwa największe oczekiwania, jakimi są: wysoki poziom artystyczny i kultura użytkowania tego budynku<sup>50</sup>.

Część administracyjna utrzymana jest w dwóch kolorach (zielonym i niebieskim), zastosowanych w kilku odcieniach. Także one nie są przypadkowe. Architekt tłumaczył:

Mieszanka kolorów na elewacji tego budynku ma symbolizować, że spełnia on funkcję użytkową dla dwóch pozostałych [jego części – przyp. A.B-H.]. [...] Projektując ten budynek, myślałem także o mieszkańcach przy ul. Topolowej. Chciałem, aby elewacja tego budynku, która będzie tłem ich codziennego życia, robiła bardziej pozytywne wrażenie niż szare kamienie<sup>51</sup>.

Chłodne kolory części wejściowej i administracyjnej są jednak słabo dostrzegalne w zestawieniu z przytłaczającą czerwonią głównej bryły. To ona nadaje ton całemu projektowi. Wszystko wskazuje na to, że to ona również wyznaczyła kierunek w systemie identyfikacji wizualnej Opery Krakowskiej. Logotyp Opery (il. 9) nawiązuje tematycznie do budynku, ale też powiela jego kolor. Składa się z czerwonego kwadratu, którego dolna krawędź jest delikatnie wklęsła, umieszczonego niżej napisu: Opera Krakowska oraz trzech ciemnoszarych, horyzontalnie ułożonych, lekko zaokrąglonych



Il. 9

<sup>49</sup> A. Malatyńska-Stankiewicz, *Z betonu i szkła*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/63831,druk.html>, [dostęp 16.04.2020].

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem.

linii. Logotyp przywodzi na myśl salę koncertową: czerwony kształt to scena, linie – rzędy widowni. Czerwień pojawia się również na stronie internetowej, będąc przeciwważą dla bazowych szarości.

## PODSUMOWANIE

Celem artykułu było ukazanie sposobów, w jaki instytucje mogą wykorzystywać barwy do kształtowania własnego wizerunku oraz wskazanie funkcji, jakie owe barwy pełnią.

Do sposobów wykorzystania barw zaliczyć można: użycie ich w systemie identyfikacji wizualnej (przede wszystkim logo oraz bazujące na nim materiały promocyjne: ulotki, gadżety, wizytówki, plakaty) oraz zastosowanie ich w przestrzeni budynku. Przykład omówionych instytucji kultury pokazuje, że pierwszy element może być wtórny wobec drugiego. Gdy barwa budynku jest silną dominantą wzrokową, determinuje kolorystyczny wizerunek całej organizacji. Dla zarządzających wizerunkiem racjonalną postawą wydaje się wówczas dopasowanie pozostałych elementów identyfikacyjnych do koloru budynku, a nie tworzenie odrębnych jakości.

Barwy składające się na system identyfikacji wizualnej omówionych instytucji kultury pełnią różnorodne funkcje. Funkcjami praktycznymi są:

- zagwarantowanie efektu estetycznego (każda z opisanych instytucji ma na uwadze ten walor, przykładem jest zmiana kolorystyki gadżetów Filharmonii ze złoto-czarnych na biało-czarne, które lepiej prezentowały się wizualnie);
- wyróżnienie się z otoczenia (budynki Opery, które mają przykuwać uwagę krakowian oraz być atrakcyjnym krajobrazem dla mieszkańców okolicy);
- podkreślenie zróżnicowania oferty (muzeum MOCAK posługujące się odmiennymi kolorami dla różnych obszarów działalności oraz typów biletów);
- oddziaływanie psychofizyczne (czerwień w Operze pobudzająca grających muzyków).

Na funkcje symboliczne składają się:

- odwołanie do uniwersalnej symboliki kulturowej barw (złoto w logotypie Filharmonii oznaczające bogactwo, zielony marmur Opery symbolizujący nadzieję, przewodnie barwy tematycznych wystaw w MOCAK-u);



- nawiązanie do typu instytucji i specyfiki jej działalności (Filharmonia legitymizująca się złotem jako instytucja prestiżowa, czerwień Opery odwołująca się do tradycji teatru);
- nawiązanie do wyglądu budynku, w którym organizacja funkcjonuje (wszystkie instytucje).

Poczyniona w artykule refleksja ukazała, że barwy mogą być przydatne do kształtowania wizerunku instytucji kultury. Sposoby ich użycia (logo, materiały promocyjne, wystrój budynku itp.) stwarzają szerokie możliwości w promocji i komunikacji z odbiorcami. Sądzę, że wykorzystanie kolorów w tego typu działaniach jest dobrą praktyką, z której placówki kulturalne mogą z powodzeniem korzystać. Warto, by zarysowany w tekście proces, który nazwać można „zarządzeniem kolorem”<sup>52</sup>, zyskiwał na popularności wśród funkcjonujących w Polsce organizacji, również tych związanych z branżą kulturalną.

## Bibliografia

- Jerzy Altkorn, *Wizualizacja firmy*, Instytut Marketingu, Kraków 1999.
- Anna Benicewicz-Miazga, *Grafika w biznesie. Logotypy, wizytówki, papier firmowy: projektowanie elementów tożsamości wizualnej*, Helion, Gliwice 2005.
- Zbigniew Bentyń, *Identyfikacja wizualna przedsiębiorstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWSB, Poznań 2011.
- Igor Borkowski, Karina Stasiuk-Krajewska, *Wizerunek, opis świata, konstrukcja komunikacji*, [w:] *Kształtowanie wizerunku jako narzędzie public relations*, red. I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska, Wydawnictwo UW, Wrocław 2011.
- Tomasz Dąbrowski, *Reputacja przedsiębiorstwa: tworzenie kapitału zaufania*, Wolters Kluwer Polska, Kraków 2010.
- Gavin Evans, *Historia kolorów. Tajemniczy świat barw*, tłum. W. Jeżewski, Bellona, Warszawa 2019.
- Eleonora Grimm, *Kolor w środkach masowego przekazu*, tłum. b.d., Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa”, Kraków 1971.
- Rudolf Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, WAI-F, Warszawa 1990.
- David Hornung, *Kolor. Kurs dla artystów i projektantów*, tłum. M. Brand, Universitas, Kraków 2009.
- Kurt Huber, *Image, czyli jak być gwiazdą na rynku*, tłum. J. Sukiennicki, Business Press, Warszawa 1994.

<sup>52</sup> Ibidem.



- Ewa Musiałowska, *Budowanie wizerunku przez symbole*, [w:] *Kształtowanie wizerunku*, red. B. Ociepka, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Agata Niemczyk, *Marketing w sferze kultury*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Krakowie, Kraków 2007.
- Stanisław Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Dominika Popiel, *Ochrona prawna marki*, [w:] *Instrumenty kształtowania wizerunku marki*, red. A. Grzegorzczak, Wyższa Szkoła Promocji w Warszawie, Warszawa 2005.
- Bernd Schmitt, Alex Simonson, *Estetyka w marketingu*, tłum. M. Bernacki, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1999.
- Małgorzata Snarska, *Corporade design – wizualizacja tożsamości*, [w:] *Kształtowanie wizerunku*, red. B. Ociepka, Wydawnictwo UWr Wrocław 2005.
- Ewa Stopa-Pieleś, *Corporate design: czyli jak sprawić, by estetyka pracowała na sukces firmy*, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 2002.
- Józef Szocki, *Wizerunek firmy w mediach*, Wydawnictwo Forum Naukowe, Poznań-Wrocław 2008.
- Ryszard Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Gisela Watermann, *Kolor w mieszkaniu: barwy, kształty, oświetlenie, materiały*, tłum. A. Konopacka, Kalliope, Warszawa 1994.
- Krystyna Wojcik, *Public relations. Wiarygodny dialog z otoczeniem*, Placet, Warszawa 2009.
- Jarosław Woźniczka, *Uniwersalność koncepcji marketingowej a specyfika rynku kultury i sztuki*, [w:] *Kultura w gospodarce rynkowej. Problemy adaptacji marketingu*, red. K. Mazurek-Łopacińska, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu, Warszawa-Wrocław 1997.
- Gerhard Zeugner, *Barwa i człowiek*, tłum. J. Rogaczewski, Arkady, Warszawa 1965.
- Jolanta Zrałek, *Znaczenie wizerunku przedsiębiorstwa w wyborach konsumentów (w świetle racjonalności)*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Katowicach, Katowice 2005.
- Agnieszka Żbikowska, *Public relations*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2005.
- 50-lecie Opery Krakowskiej. Z dziejów teatru 1954-2004*, red. J. Opalski, Opera Krakowska, Kraków 2004.

### **Źródła internetowe**

- M. Leśniakowska, *Opera Krakowska*, <http://www.theatre-architecture.eu/pl/db.html?theatreId=112> [dostęp 16.04.2020].
- A. Malatyńska-Stankiewicz, *Z betonu i szkła*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/63831,druk.html>, [dostęp 16.04.2020].

- Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK – Historia, <https://www.mocak.pl/historia> [dostęp 16.04.2020]
- Oddziały – Muzeum Krakowa, <https://www.muzeumkrakowa.pl/oddzialy> [dostęp 16.04.2020].
- Oddziały – Muzeum Narodowe w Krakowie, <https://mnk.pl/oddzialy> [dostęp 16.04.2020].
- Tropieciele Makabrył: Upiorna Opera*, [https://www.bryla.pl/bryla/1,85300,5576000,Tropieciele\\_Makabryl\\_\\_Upiorna\\_Opera.html](https://www.bryla.pl/bryla/1,85300,5576000,Tropieciele_Makabryl__Upiorna_Opera.html) [dostęp 16.04.2020].
- Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie, <https://www.rajska.info/> [dostęp 16.04.2020].

### Źródła ilustracji

- Il. 1. Budynek Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, [https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pozar-poddasza-w-filharmonii-krakowskiej\\_34121.html](https://lovekrakow.pl/aktualnosci/pozar-poddasza-w-filharmonii-krakowskiej_34121.html) [dostęp 8.04.2021].
- Il. 2. Wnętrze sali koncertowej w Filharmonii Krakowskiej (fot. Klaudyna Schubert). Dzięki uprzejmości Filharmonii Krakowskiej.
- Il. 3. Logotyp Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie. Dzięki uprzejmości Filharmonii Krakowskiej.
- Il. 4. Budynek Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, <https://www.mocak.pl/kontakt> [dostęp 8.04.2021].
- Il. 5. Wnętrze Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, <https://aasarchitecture.com/2013/04/mocak-by-claudio-nardi-architects.html/mocak-by-claudio-nardi-architects-08/> [dostęp 8.04.2021].
- Il. 6. Logotyp Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, <https://www.mocak.pl/logo-mocak-u> [dostęp 8.04.2021].
- Il. 7. Budynek Opery Krakowskiej, <http://krakow.fotopolska.eu/554801,foto.html> [dostęp 8.04.2021].
- Il. 8. Wnętrze sali koncertowej w Operze Krakowskiej, <https://ltt.com.pl/realizacja/opera-krakowska> [dostęp 8.04.2021].
- Il. 9. Logotyp Opery Krakowskiej, <https://opera.krakow.pl/pakiety-logotypow> [dostęp 8.04.2021].

## The Use of Colors in Shaping the Image of Cultural Institutions

Colors are the basic element of the visual identity system, which is important in shaping the image of an organization among target groups. Deliberate use of colors can help consolidate its positive image among the recipients, which will translate into achieving its strategic goals. The article attempts to answer the question of how institutions can use colors to shape their image. In the first part of the work, the

issue of image is discussed. The second section presents the general characteristics of colors, their psychophysical and symbolic properties, and then the possibilities to use colors in the visual identification system (logotype, promotional prints, website, building space). In the third part, theoretical principles are confronted with practice. The ways of using colors in shaping the image of three cultural institutions in Kraków (Opera, Philharmonic, MOCAK Museum of Contemporary Art in Krakow) are described, based on ethnographic research (participant observation, interviews with employees). Data analysis allowed to distinguish ways of using colors and functions they perform (practical and symbolic).

**Keywords:** Colors, visual identity system, image, cultural institutions in Kraków

Data otrzymania tekstu: 3.05.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 20.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 29.03.2021 r.

# KULTUROWE CZY POLITYCZNE WOJNY DOMOWE? MIT I REWOLUCJA W PRAWICOWEJ POEZJI DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

PAWEŁ KUCIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities  
Cardinal Stefan Wyszyński University  
in Warsaw  
p.kucinski@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1525-1887

## I

Relacje zachodzące między dwoma porządkami: literackim i politycznym, z których pierwszy, wedle klasycznej definicji, tworzy światy prawdopodobne, drugi zaś organizuje świat realny, jednostkowy i społeczny – są jednymi z najbardziej newralgicznych, które podejmuje lub powinien podejmować krytyczny dyskurs kulturowy. Nie tylko dlatego, że polityka – niezależnie od czasu, w którym jest uprawiana i dystansu czasowego, z którego podejmuje opis – istnieje jako dyskurs „wiecznej terażniejszości”. Jest swoistym – pragmatycznym – uogólnieniem antropologicznych relacji społecznych. Odzwierciedleniem dynamiki kulturowej. Wówczas – wraz z zapisem literackim rejestrującym zmiany: od jednostkowych po społeczne, zachodzące w grupach i strukturach formalnych (władza) lub nieformalnych (kategorie większości i mniejszości, które można przełożyć na obcość i inność, ideologie stricte polityczne, na opis skomplikowanych stylów życia) – stanowić może dające się zweryfikować i opisać źródło historyczne. Dodatkowo spójna struktura wydarzeń politycznych oraz konieczna pragmatyka działania politycznego, rzadko ujawniającego swoje głębokie, jak w literaturze, znaczenia, mogą być ważnym punktem wyjścia dla odkrycia relacji społecznych mniej skomplikowanych, a jednocześnie – w porządku literackiej ekspresji niemal wstydliwie, bo przecież tylko rzekomo – zasłaniających wieloaspektowość i problematyczność – głębię – ich kulturowego uwikłania. Sprzeciw

polityczny stanowi wówczas jedynie nikłą część oporu kulturowego, polityczna rozgrywka – nieledwie skromny element walki światopoglądów, które wychodzą poza ciasne ramy ideologii<sup>1</sup>. Może też zapewne zdarzyć się i tak, że polityka pomieszczona w tekstach kultury, w wierszach – wydających się na pierwszy rzut oka jedynie nie dość estetyczną gadaniną, rymowaną publicystyką potracającą o kicz – stanie się elementarnym zapisem skomplikowanych relacji, które przekraczają nie tylko polityczny i historyczny czas, ale też stanowią antycypację czasu kultury.

Z tych powodów warto, jak sądzę, analizować pojęcia polityczne i ideologiczne jako budujące ahistoryczne całości kulturowe: wzory zachowań społecznych, które rozpoczynają spór stricte polityczny oraz sposoby dynamicznej społecznej odpowiedzi na zastane (instytucjonalnie i retoryczne) systemy wartości. Polityka nie jest bowiem dyskursem odrębnym od pojęć, którymi żyje antropologia kulturowa. W latach trzydziestych pewien ideologiczny spór, wojna ideowa na wiersze i ułomne metafory, przypomina wojnę kulturową. Ponadto wskazuje na ważne pojęcia, których wieloznaczność, co prawda, każda polityka rujnuje (obcość, wykluczenie, podmiotowość), ale jednocześnie nadaje niektórym z nich inne interpretacje: mit okazuje się pieśnią politycznej przyszłości, rewolucja – ostentacyjną historią i zamkniętą przeszłością; doktryna z kolei – w wierszach politycznych lat trzydziestych – uzależniona zostaje od pola znaczeniowego, w którego centrum znajduje się pojęcie (ówczesnie sanacyjnej lub piłsudczykowskiej) władzy.

A jednak to, jak poeci, przede wszystkim ci związani z prawicą (gdyż twórczość poetów lewicowych i lewicujących ma już swoje ważne i doniosłe opracowania<sup>2</sup>), traktują te kategorie, wskazuje na rolę nieobcego również w kulturze idealizmu: dziś odpolitycznionej refleksji, która nie powinna ulegać ideowym siłom. Temu wyjaśnieniu natomiast sprzyja nieco paradoksalna antypolityczność, z jaką przyjmujemy literaturę, czy też postulat prak-

---

<sup>1</sup> Zob. np. J. Grad, *Wzory kultury a kształtowanie standardów obywatelskiego myślenia i działania*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 2, s. 11-23.

<sup>2</sup> Na uwagę zasługuje tu wiele pozycji, warto wymienić klasyczne i najwybitniejsze z nich: T. Bujnicki, *Bunt żywiołów i logika dziejów*, Katowice 1984; idem, *Trzy poetyki rewolucyjne*, b.m.w. 1968; H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963; J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965; M. Stępień, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Wrocław 1982.

tycznej koniecznej niezależności kultury od państwa i polityki. Oczywiście mniemania te, jak wtedy, gdy powstawały, tak i teraz są pięknym ideałem, którego nie da się zrealizować w praktyce społecznej. Przedstawione poniżej wiersze polityczne są dość bolesnym przykładem tego stanu rzeczy, choć sugestia, o której mowa, w normalnych warunkach, w których walka polityczna nie jest prowadzona radykalnie, wymaga od twórców swojej „politycznej obojętności”.

Dlatego to właśnie ideologiczny radykalizm – jako źródło historyczne i reprezentatywna podstawa analitycznej części niniejszego tekstu – jest rzeczywistym zagrożeniem nie tylko dla literatury, kultury i estetyki, ale również dla społecznych kanonów i wzorów, dzięki którym one funkcjonują. Literatura jako część kultury i jedna z jej instytucji stanowi bowiem ogniwo pośredniczące między demokratycznymi strukturami, które następują po doświadczeniu jednostkowym, tu: lektury dotyczącej społecznych (politycznych) problemów a historyczną treścią i kontekstem politycznych wierszy. Czytanie i wybór interpretacji decydują wówczas o miejscu idei w życiu jednostki i społeczeństwa. Bunt przeciwko władzy w latach trzydziestych kreujący atmosferę walki, konfliktu ideowego i wojny domowej, może więc zostać przekształcony i zreinterpretowany. Okazuje się, że relacjonuje napięcie inne – konieczne i obecne w każdym społeczeństwie otwartym: między historią, polityką, etyką a reinterpreterującymi je postawami aktorów społecznych, którzy refleksyjnie wążą nie tylko znaczenia (literatury), ale w związku z nimi – sensy współczesnej polityki, odnosząc je do istniejących wzorów kulturowych. Literatura zatem, w tym wypadku odzwierciedlająca strukturę dynamiki relacji społecznych, ze względu na obecność elementu (znaczenia) ukrytego, nie tylko rejestruje polityczną zmianę: jako język pośredniczący ma bowiem wpływ na znaczenia głębokie kultury. W tym troistym układzie, w jakim bierze udział – między antropologią/socjologią z jednej strony a polityką z drugiej – stanowi transmisję, tego co społeczne na to, co polityczne, jednocześnie sugerując coś przeciwnego: odpolitycznienie i uniwersalizację treści politycznych jako stabilnego porządku, który – i na tym polega jej doniosłość – podlega zmianie, a w przypadku totalitaryzmów – co jest niezmiennie groźne może powrócić. Język literatury, korzystając z właściwej dynamiki słowa i znaczenia, uogólnia treści polityczne. Jako takie – mimo radykalizmu zewnętrznego wypowiedzenia – wpisują się (ponieważ literatura „polityczna” otwiera możliwość krytyki metaforycznej

i symbolicznej) w przedpolityczne, czyli w istocie: negocjacyjne w wariacie optymistycznym, zaś naiwne w wariacie pesymistycznym, praktyki między ideami a tym działaniem. Literatura jako jedna z instytucji kultury może wprowadzać wzory kulturowe w życie (polityczne/społeczne) i vice versa: politykę w szeroko rozumianą kulturę, przy czym transfer ten jest bezstratny. W drugim przypadku jest medium, które w nienegocjacyjnej, historycznej i etycznej funkcji opisuje bądź jest terenem prowadzenia wojen kulturowych. W wypadku wewnętrznego konfliktu w społeczeństwie ujawniają one swój „domowy” charakter. Jakkolwiek zatem należy uznać doniosłość definicji Terry’ego Eagletona, że „określenie »wojny kulturowe« kojarzy się z otwartą wojną populistów z elitarystami, powierników kanonu i wyznawców różnicy”<sup>3</sup> (a można do tego dodać: idealizmu z pragmatyzmem, romantyzmu z oświeceniem, marginesu z władzą, mitu z rewolucją), to jedynie polemicznie należy potraktować słowa następane: „Najważniejsze spośród wojen kulturowych dotyczą najzwyczajniej w świecie spraw takich jak czystki etniczne, a nie wartości literackiej dorobku Racine’a czy oper mydlanych”<sup>4</sup>. Dyskusja z powyższym przekonaniem, prócz prezentacji historycznego konfliktu ideowego, pojęć zyskujących nowe znaczenia i de-sygnaty, stanowi drugi cel niniejszego szkicu.

## II

Szczególnie w latach trzydziestych postulat antypolityczności wpisuje się w retorykę odrzuconych, ich estetykę i – jeśli takie piszą – w ich wiersze.

Relacja władza (polityka) – opozycja (idea) jest zatem – niezależnie od istniejących wśród niezadowolonych podziałów ideologicznych – ucieczką od historii świata, który za chwilę ulegnie żywiołowi rewolucji: „Walka partyjna jest zła, bo jej rozgrywki toczą się o rzeczy nieistotne, bo oddala, zamiast przybliżyć najważniejsze rozstrzygnięcia [...]”, natomiast „walka poglądów jest konieczna tam, gdzie jest ich równocześnie wiele”<sup>5</sup>. „Chodzi o to – pisał jeden z nacjonalistycznych publicystów w latach trzydziestych – by

<sup>3</sup> T. Eagleton, *Po co nam kultura?*, tłum. A. Górny, Warszawa 2012, s. 76.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> [Gong], *Dla dobra ojczyzny*, „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 16, s. 5. [Pseudonimy poetów, często efemerycznie drukujących na łamach przedwojennych pism, których nie udało się rozwikłać, zapisuję w nawiasach kwadratowych – P.K.]



nie prowadzić jej kluczem partyjnym, ale kluczem rozumu serca, energii, pomysłowości, inicjatywy, talentu przewidywania, szerokości horyzontów<sup>6</sup>. Taka optyka zmieniała motywację konfliktu między prawicą a lewicą w latach trzydziestych, choć zapewne nie likwidowała wrogości dwóch obozów. Oczywiście, wielość rozwiązań ideologicznych implikuje nie tylko istnienie wroga czy choćby przeciwnika, ale także pozwala uchwycić „moment społeczny” – moment kształtowania się jednolitego dyskursu wymierzonego przeciw polityce i doktrynie jako narzędziom władzy. Oto jeszcze jedna wypowiedź, w tym samym duchu:

Wszelka walka prowadzi z natury rzeczy do pewnego ujednoczenia zagadnień i fałszowania rzeczywistości, nie przestając być jednak konieczną i płodną w następstwa. Rzeczą jest jednak jasną, że artyści patrzący na zagadnienia społeczne przez pryzmat sztuki nie mogą równie serio przejmować się finezją wyróżnień między poszczególnymi ugrupowaniami socjalistycznymi, jak wodzowie czy szeregowcy partii<sup>7</sup>.

Słowa te nie powinny dziwić, a jednak ich autorem jest Jan Nepomucen Miller, który zapoczątkował na łamach „Nowego Pisma” szeroką dyskusję na temat „jednolitego frontu pisarzy” lewicowych, co przy koherentnych intencyjnie głosach nacjonalistów, gdy sprawę uogólnić, wskazuje na podwójne znaczenie rozróżnienia „ideologia – polityka”, niezależnie od pozycji światopoglądowych wypowiadającego.

Antydoktrynalny idealizm młodych radykalnych nacjonalistów można też opisać jako myślenie motywujące, a ideę jako irracjonalną motywację działania, choć racjonalizm polityczny w ogóle wypiera się związku z nieracjonalnym metafizycznym początkiem albo celowo go pomija. Wydaje się, że właśnie świadomość metody i ekstensywność irracjonalizmu, sprawiają, że dla narodowców postawa ta jest bardziej użyteczną metodą polityczną niż racjonalizm, który – zanim zażąda przyjęcia politycznej treści – najpierw oczekuje uznania przez odbiorców swojej „metodologii”. Ale też w grę wchodzi cecha, którą posiada irracjonalizm polityczny. Jest nią transparentność działań podejmowanych w imię woli, uczuciowego napięcia, z którego biorą się działania polityczne, ponieważ:

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> J.N. Miller, *Jednolity front ludowy a literatura*, „Nowe Pismo” 1932, nr 9, s. 3.

Irracjonalista [...] w ścisłym znaczeniu tym się znamionuje, że nie wstydzi się idei swoich konstruować świadomie na podstawie własnego duchowego typu; nie wstydzi się też, jeśli się okaże, że idee te nie są logicznym aliażem. Irracjonalista bynajmniej nie gardzi logizowaniem, nie jest mu obojętne, czy zdoła sobie wytworzyć konstrukcje intelektualnie ekonomiczne, przejrzyste; co więcej, on logizuje intensywnie – ale właśnie on, szczerzy w swoim subiektywizmie uczuciowym, zdolny jest rozbijać wszelakie pseudologizmy, bo jego umysł, sam siebie bezlitośnie obnażając z racjonalizacji błędnych, naciąganych – nie znajduje na dnie tego mułu pustki i otchłani: znajduje swoje istnienie nieprzemienne<sup>8</sup>.

Irracjonalizm, owo „filozoficzne” podglebie idealizmu politycznego, kozyta z racjonalnych narzędzi, by – zdaniem Karola Ludwika Konińskiego – wykluczyć to, co w świecie fałszywe, „naciągane” i tylko pozornie mające jakieś znaczenie i wartość. Skoro „osnowa narodu jest metafizyczna”, to narodowiec-irracjonalista musi być w konflikcie z fizykalnym światem, dopóty dopóki idea tego świata nie przemieni:

Rozum irracjonalisty to nie demoniczny rozum bez czynu i woli – to rozum dojrzałości, która, utraciwszy wiele, staje w końcu pogodnie i pokornie przed siłami przeznaczenia: przed determinizmem swej osobowości, której chwytając się oburącz jak mocnej poręczy, dźwiga się ponad rozpacz [...]. Irracjonalizm w ostatecznym, najintymniejszym ujęciu – to moralność bohaterska – metafizycznego ryzyka<sup>9</sup>.

Zatem „idea narodowa [...] jest to idea bohaterskiego wysiłku wewnętrznego”<sup>10</sup>.

Zanim jednak kompleks i resentyment staną się osią nacjonalistycznego myślenia młodych narodowców – gdy będą mówić o moralnych stratach, jakie kultura i idealizm ponoszą ze strony racjonalnych sił państwa i związanego z władzą, pragmatycznego, cynicznego rozumu – należy zdać sobie

<sup>8</sup> K.L. Koniński, *Racjonalne – irracjonalne*, cz. II, „Myśl Narodowa” 1930, nr 7, s. 101.

<sup>9</sup> Ibidem. Zob. też A. Hertz, *Socjologia Vilfreda Pareto i teoria elit*, [w:] idem, *Ludzie i idee*, Warszawa 1931, s. 16-17.

<sup>10</sup> H. Eysymontt, *Habitus narodowy (dokończenie)*, „Myśl Narodowa” 1936, nr 4, s. 52.

sprawę, że ich racjonalizm ulokowany jest w przyszłości, a używanie go w sprawach doraźnych na nic się nie przyda. „Na to, żeby tylko romantykiem być – pisał zupełnie poważnie Wasilewski – nie trzeba mieć rozumu. Polska jest romantyczna w aspiracjach – jeśli to określenie wystarcza – gdy buduje swoją duszę na przetrwanie wszelkich losów, na najdalszą pełną pracy i ofiar drogę do upragnionego celu, ale jest pozytywistyczną w działaniu, gdy chodzi o wykonywanie zadań wiodących do celu, bo zdołała już zorganizować myśl polityczną”<sup>11</sup>. Tylko pierwszą część wypowiedzi młode pokolenie narodowców mogło zaakceptować. Drugą – racjonalizm jako pragmatyzm – radykalni nacjonaści zdecydowanie odrzucali. Stanisław Piasecki precyzował zatem:

Nowy pogląd na świat [...] różni się [...] wyraźnie od dotychczasowego, podobłocznego światopoglądu idealistycznego. Konkretną rzeczywistością są dla niego zarówno duchowe, jak i materialne potrzeby człowieka. Walcząc o ustrój, w którym by potrzeby duchowe człowieka mogły być zaspokojone, daleki jest od wyniosłej pogardy dla potrzeb materialnych<sup>12</sup>.

Artysta ideowiec, idealista, nowoczesny romantyk, rewolucjonista, jak jego XIX-wieczni poprzednicy, zgadza się na niepełność swoich sądów o polityce, której przeciwstawia pewność i wiarę w słuszność idei, której polityka jest tylko częścią; odróżnia doktrynę od wizji, więcej nawet: ignoruje pragmatyzm i analityczność doktryny na rzecz koniecznego dla ideologicznego wizjonerstwa – irracjonalizmu. Jak romantyk, gotów jest poznanie rozumowe zawiesić na rzecz intuicyjnego:

Jeśli pojawia się możliwość dla artysty, by wypowiedział swoje aktualne zdanie w sprawach politycznych, rzuca on, jak dziecko wprowadzone do nieznanego pokoju, szereg pytań, dla zawodowego polityka mniej lub bardziej naiwnych, niekiedy niezrozumiałych, nieraz śmiesznych<sup>13</sup>.

Zdecydowane wykluczenie obecności doktrynerstwa w literaturze ma doprowadzić, po pierwsze, do powstania pojęć odrealnionych, po drugie: do ich

<sup>11</sup> Z. Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna*, Moskwa 1916, s. 12.

<sup>12</sup> S. Piasecki, *Z pieca na łeb*, [w:] idem, *Prawo do twórczości*, Warszawa 1936, s. 44.

<sup>13</sup> M. Wiśniewicz, *Artysta o polityce*, [w:] *Tworzymy nowy dział* [artykuł redakcyjny], „Ruch Kulturalny” 1937, nr 2, s. 18.

demystyfikacji, jeśli należą do słownika politycznych opozycjonistów. Sami jako podmioty własnych współczesnych ideowych narracji, a dziś również świadomi użytkownicy mitów politycznych, których krytyka jest niezbędna, możemy, jak przed wiekiem, tworzyć je i poddawać refleksji. Różnica polega jednak na tym, że, jak się wydaje, lata trzydzieste tworzyły imponderabilia i hipostazy niejako niepodatne na możliwość racjonalnej oceny. Nie była ona zakładana. Naród, Państwo, Lud, Patriotyzm – a przynajmniej przekonanie o apriorycznej niemożliwości „wiersza politycznego” sensu stricto jako formuły, której jedynym przeznaczeniem jest zadośćuczynienie celom błahym, partykularnym i doraźnym – wspierało się wówczas na węższej, funkcjonalnej interpretacji idealizmu, dla którego antywartością nie jest już racjonalizm, a materializm<sup>14</sup>. Wówczas „idealizm” staje się swego rodzaju intencją narodowej twórczości, a zarazem dookreśla swoje przeciwieństwo – wroga ideologicznego, którym pozostaje dla prawicy bolszewizm i jego „zwyródniała”, jak pisano w prasie pravicowej, filozofia – marksizm. Stanisławowi

---

<sup>14</sup> Tak ujmuje idealizm, związany z przedwojennym nacjonalizmem, przywódca słynnego „marszu na Myślenice”, Adam Doboszyński. Idealizm to w jego ujęciu – zbieżnym zresztą z przedwojennymi eksplikacjami nacjonalistów – „pogląd na świat przyznający pobudkom idealnym, religijnym, etycznym, narodowym, wypływającym z uczuć przywiązania do rodziny, ziemi, ojczyzny itp. czy też związanym z realizacją pewnych oderwanych idei, większy wpływ na dzieje ludzkości i losy poszczególnych jednostek niż względem gospodarczym. Idealizm stanowi przeciwieństwo materializmu” (A. Doboszyński, *Mała encyklopedia pojęć społecznych*, Londyn, b.d.w., s. 24). Antyteza idealizm-materializm miała charakter bardziej ideologiczny od (jak wiemy) nie zawsze neutralnego zestawienia idealizmu z racjonalizmem: idealizm wedle tej kategoryzacji to „po prostu” „wiara w możliwość zrealizowania pewnych ideałów oraz dążenie do ich zastosowania w życiu. Przeciwieństwem idealizmu jest realizm, który zadawała się rzeczywistością i tylko z nią się liczy” (A. Peretiatkowicz, *Współczesna encyklopedia polityczna*, cz. II, Poznań-Warszawa 1926, s. 252). Na ideologiczny charakter rozróżnienia idealizmu i materializmu naprowadza słowo wstępne Doboszyńskiego z cytowanej *Encyklopedii*, która ma być „wolna od balastu osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej myśli, który ciąży na wszystkich dotychczasowych encyklopediach polskich. Dwa wieki »oświecenia« chciały wytepić »przesady« religijne i inne – i w rezultacie nagromadziły taką stertę przesądów, uprzedzeń i pseudo-naukowego doktrynerstwa, że w gąszczu tym zagubiły się zdrowa myśl i prosty rozum” (A. Doboszyński, op. cit., s. 3).

Piaseckiemu przydawało się powyższe instrumentarium teoretyczne, gdy pisał, że: „marksizm jest doktryną. Nacjonalizm nie jest doktryną. [...] Bez tego ani kroku naprzód. Uprzymiśnienie sobie tej zasadniczej prawdy dlatego jeszcze jest niezbędne, że słowa »marksizm« i »nacjonalizm«, z ową jednobrzmiącą końcówką »-izm«, stwarzają zewnętrzny pozór jakiejś jednopłaszczyznowości pojęciowej”<sup>15</sup>. Autor *Prawa do twórczości z rozbrajającą szczerością* deklarował więc, że:

chętnie już teraz wyrzeklibyśmy się słowa „nacjonalizm”, aby położyć kres fałszywym asocjacjiom izmowym, gdyby przekora i duma nie kazała nam go podtrzymywać: właśnie dlatego, że jest takie zohydżane, [...] że zrobiono zeń straszaka [...], że na nie napadają<sup>16</sup>.

„Skończmy z »nacjonalizmem«, tak samo jak skończyliśmy z liberalizmem, demokratyzmem i tylu innymi idiotyzmami XIX stulecia”<sup>17</sup> – apelował Tadeusz Gluziński. Wiele wskazuje na to, że „izmy” i ukryta za nimi polityczność mogą być traktowane jako słowne, pojęciowe stereotypy. Właśnie dlatego chodzić może nacjonalistom o negatywną wartość skojarzeń, które polityczne „izmy” wywołują, a zatem – niską wartość propagandową „nazw” i politycznego szufladkowania. Zwracał na to uwagę Aleksander Hertz:

Zwolennik Stronnictwa Narodowego niechętnie sam nazwie się „endekiem” – nazwy tej używają przeważnie przeciwnicy tego kierunku. Najważniejsze jest jednak to, że w [...] tych wypadkach komponentami treści, jakie istnieją w umysłach ludzi, którzy się tymi nazwami posługują, jest ograniczona ilość elementów silnie emocjonalnie zabarwionych<sup>18</sup>.

Chyba także dlatego, że „izmy” źle się kojarzą, Gluziński pisze prowokacyjnie, że „młody polski ruch narodowy nie jest »nacjonalizmem«” i proponuje, by ta „niefortunna nazwa [...] znalazła się w muzeum mało szacownych pamiątek tych lat, w których Polacy żyli w oparach cudzego oddechu”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> S. Piasecki, *Słowo i treść*, [w:] idem, op. cit., s. 103.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> T. Gluziński, *Odrodzenie idealizmu politycznego*, Warszawa 1935, s. 31.

<sup>18</sup> A. Hertz, *Rzeczywistość społeczna i jej obraz*, [w:] idem, *Socjologia współczesna*, Warszawa 1938, s. 99.

<sup>19</sup> Zob. T. Gluziński, op. cit, s.31.

Takie dystansowanie się nacjonalistów od nacjonalizmu stawiałoby polski nacjonalizm w sytuacji paradoksalnej, gdyby nie jedna ważna przesłanka. Piasecki woli ideologię, której treścią jest walka, „warunkowo” godzi się na słowo „nacjonalizm” z całą jego „niefortunną politycznością”, ponieważ: „Uciekanie od słowa, choćby niefortunnego, jest tym samym, czym opuszczenie sztandaru. Nie opuszcza się sztandaru w walce. Można go zamienić i oddać do muzeum w czasie pokoju”<sup>20</sup>. W konflikcie między nacjonalizmem a marksizmem, walce jednoznacznie ideologicznej, a nie politycznej, jako argument rzekomo stojący za idealizmem znów pojawiał się romantyzm. Wystarczyło jedynie skojarzyć historyczny oświeceniowy sceptycyzm i racjonalizm z „komunistycznym” ateizmem i materializmem, rewolucję francuską z bolszewicką, tamten terror z terrorem „czerwonym”<sup>21</sup>, z „czerwonym caratem”, a skojarzeniom tym przeciwstawić „romantyczny chrystusowy nacjonalizm”, jedyną pozytywną odpowiedź w rzekomo zdemoralizowanym świecie wschodniego i zachodniego totalizmu. Przekonanie młodych, że:

Wtłoczeni między krwawiącą swastykę  
i kraj zachlapany krwią,  
między zbrodnię i pogańskie mity,  
spełnimy odwieczne powołanie<sup>22</sup>

było powszechne, toteż najważniejsza z tych, przeprowadzanych doraźnie, acz funkcjonalnych ideowych paralel (o nacjonalistycznym idealizmie i materialistycznym ateizmie, o barbarzyńskiej wschodniości<sup>23</sup> i okcydentalizmie jedynej prawdziwej kultury w świecie bez zasad) głosiła, że: „romantyzm

<sup>20</sup> S. Piasecki, op. cit. s. 105. Tę ucieczkę od „izmów” potwierdzał po latach W. Wasiułyński: „Obóz narodowy sam nie określał się jako »nacjonalistyczny«, wychodząc z założenia, że to określenie zawiera w sobie element doktrynalny i sprostowadza obowiązek narodowy do części jakby tylko społeczeństwa” (W. Wasiułyński, *Nacjonalizm*, [w:] idem, *Słownik polityczny*, Nowy Jork 1980, s. 96).

<sup>21</sup> Zob. M. Zdziechowski, *Czerwony terror*, [w:] idem, *W obliczu końca*, Warszawa 1999.

<sup>22</sup> W. Pomykaj, *Przysięga. Z Poematu o Wielkiej Polsce*, „Orlęta” 1938, nr 6, s. 79.

<sup>23</sup> O azjatyckości, tudzież innych stereotypowych prezentacjach bolszewików w poezji i satyrze lat 1918-1932 zob. E. Pogonowska, *Dzikie biesy. Wizja Rosji Sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1918-1932*, Lublin 2002.

polski jako światopogląd, kierunek społeczny i polityczny był bodaj jedynym w Europie nowoczesnej silnym buntem przeciwko materializmowi”<sup>24</sup>. W ten sposób młodzi manifestowali odrębność ideologiczną. Historyczny racjonalizm zostaje zastąpiony uosobieniem wszelkiego zła, jak najbardziej współczesnym i o wiele groźniejszym od wiary w potęgę rozumu sprzed dwustu lat, a nawet jednoznacznie wrogim, bowiem w programach i ideologiach

zawsze były i będą odcienie oraz jedna głęboka i istotna różnica [...]: między materialistycznym a idealistycznym oglądem na świat, czyli przetłumaczywszy to na współczesny język polityczny: kierunkiem narodowym a kierunkiem komunistycznym<sup>25</sup>.

W tym duchu przemawiają również poeci narodowi. Wiersze ich często apelują do robotnika, ukazując jego uwikłanie w światopogląd materialistyczny, które nacjonalista obnaża. Prezentuje fałsz i proponuje inną drogę, pełną, totalną, gdzie potrzeby i emocje proletariuszy są zaspokojone. Oczywiście w grę wchodzi polityczna agitacja, jednak kategorię „fałsz”, który poeci radykalni wydobywają na podstawie własnej eksplikacji marksizmu, ma sankcję tyleż „partyjną” i ideologiczną, co „moralną”. Wiersz Stanisława Gębała o charakterystycznym tytule *Odpowiedź czerwonemu koledze* prezentuje nacjonalistyczne „ja”, które „wie więcej”, bo jest reprezentantem czystej idei polskiej – miłości do ziemi, jaką może mieć tylko „prawdziwy Polak”:

Więcej krzyczy mój pług,  
Krzyczy głód, przednówek...  
Chcesz, bym pług rzucił  
I szukać szedł pełnego koryta<sup>26</sup>.

Chłopskie „ja” uświadamia „czerwonego kolegę”. Sobowtórzyzacja, wskazująca na podwójną, nienaturalną dla „polskiego” robotnika moralność, przy jednoczesnym, niezbędnym dla polskiego nacjonalizmu uznaniu roli

<sup>24</sup> W. Wasiutyński, *Czucie i szkietko*, [w:] idem, *Z duchem czasu*, Warszawa 1936, s. 13.

<sup>25</sup> S. Piasecki, *Co nas dzieli?*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 37, s. 1.

<sup>26</sup> S. Gębała, *Odpowiedź czerwonemu koledze*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 11, s. 2.

Opatrzności, pozwala mówić o intencji podmiotu: „nawróceniu na idealizm” – misji, jakiej podjął się poeta-narodowiec:

Nie wiesz tylko, że w świecie jest drugi świat,  
 Ten za korytem,  
 Że jesteś ty i w tobie drugi Ty,  
 Co, gdy ty idziesz ziemią, On idzie po niebie,  
 Co, gdy ty patrzysz w słońce, On patrzy na ciebie,  
 A gdy grzebiesz w korycie – w słońce patrzy za ciebie,  
 Ten drugi Ty<sup>27</sup>.

Agitacja polityczna, walka o rząd „robotniczych” dusz, czasem więc przybiera formy (może zanadto) intelektualne. Bardziej właściwe poetom narodowym jest mówienie wprost. W wierszu *Chłopic i robotniku* zjawia się użyty do celów agitacji politycznej stereotyp „żydokomuny”:

Czy myślisz, że Żyd, który nocą  
 rozwiesza portrety Lenina –  
 i drugi – poeta z kawiarni –  
 i trzeci – komisarz Kompartii –  
 po to się tak poświęcają,  
 byś z dziećmi z głodu nie ginął,  
 byś nie gnił w chorobie i nędzy,  
 żebyś o chleb się nie martwił?  
 [...]  
 A co będzie, jak się omylisz –  
 i po wyrznięciu burżuazji  
 piętnastu milionom kułaków  
 przystawią lufy do łbów –  
 jak naród ze Śląska i Łodzi  
 pognają boso do Azji,  
 jak będzie Sowiet żydowski,  
 ich rząd? Co wtedy? Mów!<sup>28</sup>.

Głos poetów narodowców podniesiony za robotnikami, w ich imieniu, pokazywał, że w przeciwieństwie do marksizmu idealizm miał cel, którym

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> T. Dworak, *Chłopic i robotniku!*, „Myśl Narodowa” 1937, nr 10, s. 153.



był naród i tajemnica narodowej tożsamości. Ukazywano hierarchię: „Najpierw jest się Polakiem – potem robotnikiem, chłopem czy rzemieślnikiem. Walka klas dzieląca Naród na wrogie odłamy jest wyrazem fałszywej hierarchii celów, jest wyrazem – zapanowania egoizmu nad altruistyczną miłością do Narodu”<sup>29</sup>.

Właściwie „bycie Polakiem” na pierwszym miejscu rozstrzygało problem języka polityki, także w poezji. Był sztuczny, bo nie miał oparcia w idei wyższej niż doraźna intencja – idei, która zamiast dzielić naród, powinna łączyć. Marksizm usiłuje zniszczyć ideę narodową:

Pamiętaj! Łącz się i walcz! –  
 gdy źle ci, gdy puchniesz z głodu –  
 bo rodzisz się – człowiek do życia,  
 a nie ścierwo do tłuczenia świń –  
 ale nie kładź łba na pień rzezakom  
 od uboju narodów,  
 z powaleniem głowy na ziemię,  
 z babraniem się we krwi!<sup>30</sup>.

W polskim, również poetyckim nacjonalizmie nie da się pominąć tych solidarnościowych pomysłów, które na poziomie społecznym zapewniają poczucie tożsamości i jedności. Propaganda skupienia narodu w jedno, w czym przeszkadza „stanowa” przeszłość Rzeczypospolitej<sup>31</sup>, ale też rozbijający naród „na wrogie klasy” marksizm, jest próbą ustanowienia modelu perswazji totalnej – wobec takich argumentów właściwie nie można wysunąć jakichś kontridei, nie można dyskutować z idealną, ale i historycznie bardziej pierwotną niż klasa i stan ideą narodu, która jako jedyna – w odróżnieniu od podziału klasowego – nie działa na szkodę jedności i wspólnoty. Poniższy wiersz mógłby być niemal socrealistyczny i pochodzić z innej epoki, gdyby nie jego „niekolektywna” wymowa, pełna nie do końca zawołowanej groźby:

<sup>29</sup> W. Zaorski, *Walka światopoglądów*, „Ruch Młodych” 1936, nr 10-11, s. 35.

<sup>30</sup> T. Dworak, op. cit.

<sup>31</sup> Zob. W.J. Grabski, *Poczucie historyczne Polaków*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 2.

Nieznana rzesza cichych pracowników,  
 Bohaterów nieznanymi – dni naszych tak szarych  
 Bez gwaru i hałasu, rozgłosu i krzyku  
 W świat nowy przekuwa – zgnuśniały świat stary.  
 W łoskocie spadających na kowadła młotów  
 W cichej ofiarnej i nieznannej pracy  
 Zespolili się wszyscy prawdziwi Polacy  
 Nad całą Polską głosem potężnego grzmotu  
 Wybrczył się wielki, potężny hymn pracy<sup>32</sup>.

Nie można jednak zapominać o tym, że wspólna tożsamość zależy od „bycia Polakiem” w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu (i tej aktywności, która po latach przejdzie w agresywność powodowaną nienawiścią) Roman Dmowski, jeszcze przed wojną uznawszy łączność dzisiejszych pokoleń z przeszłymi i tymi, które nadejdą po nich<sup>33</sup>. W tym sensie lewica, która wprost artykułowała swój sprzeciw wobec tradycji<sup>34</sup>, widząc jedynie bezkła-sową przyszłość, nie była idealistyczna, a wyłącznie – w negatywnym znaczeniu tego terminu – polityczna, doraźna, funkcjonalna. Z drugiej zaś strony, mimo frontalnych ataków na lewicę, nacjonałści zupełnie gdzie indziej widzieli prawdziwe zniewolenie współczesnego człowieka. Bezkompromisowe postawienie kwestii „wolności” ma kilka ważnych konsekwencji. Pozwala

<sup>32</sup> [De-ka], *Hymn Pracy*, „Orlęta” 1930, nr 8, s. 3.

<sup>33</sup> Zob. R. Dmowski, *Mysli nowoczesnego Polaka*, wyd. XII popr. i uzup., wstęp N. Tomczyk, Poznań 2002, s. 19. Chodzi tu o najbardziej znany chyba fragment książki przywódcy endecji, zaczynający się od słów: „Jestem Polakiem, to należy do narodu polskiego...”. Hasło: „Jestem Polakiem” stało się niemal znakiem rozpoznawczym orędowników idei prawniczej.

<sup>34</sup> Zob. J.N. Miller, *Karol Radek o położeniu literatury światowej*, „Lewy tor” 1935, nr 2: „Wstępujemy w historię jako bunt przeciw tradycji. Przykuci łańcuchem do przeszłości napinamy swe mięśnie i wyteżamy swe siły, aby więzy te zerwać i ruszyć naprzód przed siebie. Staramy się więc zerwać z tą przeszłością jak najgruntowniej. Wytwarza się zasadniczy antytradycjonalizm. Jesteśmy uczuciowo nastawieni na przeciwstawienie się przeszłości. I słusznie. Bez wątplenia, że metoda taka widzenia walki jest generalizowaniem i [...] przesadą. [...] Z punktu widzenia walki jest ona koniecznością [...]. Idziemy przeciw przeszłości – oto hasło. Nie ma tu miejsca na zastanawianie się nad tym, że w owej przeszłości są również czynniki dodatnie” (ten sam cytat podaje A. Górski, zob. idem, *Niepokój naszego czasu*, Warszawa 1938).

krytykować działania władzy na poziomie idealnym i z tej perspektywy eksplorować ów „gnuśny” świat polityki racjonalnej i opresyjnej.

Antywzorzec obywatela, na który zwracają uwagę narodowcy, w publicystyce państwowej funkcjonował jako wymyślony na potrzeby propagandy, wsparty siłą państwa i mitem posłuszeństwa, które już nie tyle legitymizowały instytucję, co najpierw wytwarzały ślełą wiarę niewolonych. I niewiele mogły zdziałać tu argumentacje „państwowców”, że „szary człowiek» nie jest pojęciem współczesnym i żadną miarą nie da się pogodzić z wielkimi prądami społecznymi, nurtującymi współczesną ludzkość”<sup>35</sup>, że:

Szary człowiek to spadek po tych czasach, kiedy między grupą rządzącą a grupą rządzoną, a masą rządzoną istniała przepaść nie do przeżycia. [...] Dziś jednak świat inaczej już wygląda. Bo jeśli nawet weźmiemy pod uwagę państwa, w których panuje *régime* dyktatorski, to zobaczymy, że człowiek z tłumu ani rusz nie zasługuje na nazwę szarego człowieka. Jakkolwiek bowiem jego wolność osobista jest często mocno ograniczona ze względu na interes ogólny i podporządkowania panującej w państwie ideologii, to jednak udział jego w życiu społecznym [...] i stopień ponoszonej odpowiedzialności za wykonywaną pracę – są tak wielkie, że ów wewnętrznie skrępowany człowiek staje się czynnikiem pełnowartościowym, bynajmniej nie bierną istotą, mechanicznie posuwaną na szachownicy<sup>36</sup>.

Coś jednak było na rzeczy, a narodowców zapewne takie argumenty nie przekonywały, gdy to słowa np. Wojciecha Bąka:

Przy maszynach oszalałych wirem  
Chodzisz – robot – ogłuchły i tępy –<sup>37</sup>

wyrażały „najistotniejsze cechy polskiego, młodego, dynamicznego nacjonalizmu, pragnącego wznieść Polskę wyżej i przebudować jej psychikę”<sup>38</sup>, a właśnie uwikłany „w maszynę” Państwa człowiek był symbolem zniewolenia w poezji:

<sup>35</sup> J.E. Skiński, *Mania szarzyzny*, „Pion” 1936, nr 28, s. 1.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> W. Bąk, *Bałwochwalcom XX wieku*, cyt. za: S. Piasecki, *Coraz szerzej...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 50, s. 1.

<sup>38</sup> S. Piasecki, *Coraz szerzej...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 50, s. 1.

Nie! Nie! Niczym jest człowiek! Kółeczkiem w maszynie,  
 Które majster, kiedy chce, i jak chce, nakręci.  
 Duch! Czyż Duch-by możliwy był w podłej łupinie,  
 Pełnej niesfornych myśli i skłóconych chęci?  
 Kapita! Oto jedyna komun totalnych dusza!  
 Pieniądzem historia się wszczyna,  
 Pieniądzem epoka się wzrusza!<sup>39</sup>.

„Człowiek jest niepotrzebny, zbyteczna robota / Zastąpiona została rozumem robota<sup>340</sup> – pisali poeci, dla których „państwo kapitalizmu prywatnego czy publicznego” stało się „państwem niewolnictwa<sup>341</sup>. „Kapitalizm – dochodził do podobnego wniosku Pietrzak – odcina człowieka od prawd bezwzględnych. Zatrzymuje go i więzi w ciasnym kręgu doczesnym. Kultura, w której się urodziliśmy i którą odrzucamy, przyjęła za cel [...] złote wory wiadomości. To była kultura skąpstwa, kultura ślepych<sup>342</sup>.”

W latach trzydziestych te ideały zmieniły się. Gdy już wiadomo było, że państwo nie spełniło pokładanych w tej idei przez lata niewoli nadziei, a krytyczna „radość z odzyskanego śmietnika” przerodziła się w siłę wymagającą od obywatela automatyzmu gestów, spełniania obowiązków za „miskę soczewicy<sup>343</sup>, nacjonalizm walczył o „nowy typ człowieka, który nie byłby niewolnikiem maszyny<sup>344</sup>. Nacjoniści „wstawiają się” za „szarym”

<sup>39</sup> S. Sapiński, *Rapsod krwawiący o całym człowieku*, [w:] idem, *Żagiew pałca*, Kraków 1939, s. 26.

<sup>40</sup> A. Jałta-Pończyński, *Mechaniczny pilot*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 1, s. 1.

<sup>41</sup> W. Wasiutyński, *Praca?*, [w:] idem, *Z duchem...*, s. 135.

<sup>42</sup> W. Pietrzak, *O nowoczesną kulturę narodową*, „Młoda Polska” 1937, nr 2, s. 17.

<sup>43</sup> Zauważali to nie tylko nacjoniści. Mieczysław Szerer pisał: „Propagowanie państwa jest w istocie rzeczy ubliżaniem społeczeństwu, wśród którego się je uprawia albo ubliżaniem państwowości, która je uprawia. Potrzeba takiej propagandy jest bowiem albo dowodem, że umysłowość lub moralność społeczeństwa pozostają na kompromitująco niskim poziomie – na tym, na którym nie ogarnia się elementarnych pojęć cywilizacji; albo dowodem, że państwowość nie spełnia swego zadania” (zob. M. Szerer, *Śmiertelni bogowie. Rzecz o demokracji i dyktaturze*, Warszawa 1939, s. 26). Z drugiej strony dowodził także, że każda „dyktatura nadużywa idei państwa, zupełnie tak samo jak nacjoniści nadużywają idei narodowej. Jedni i drudzy czynią z rzeczy pięknej i godnej największego szacunku rozdzętą karykaturę” (ibidem, s. 23).

<sup>44</sup> S. Piasecki, op. cit., s. 1.

człowiekiem”, ale też podsycają do buntu i prowokują: „Czciście, obywatele, swoje niewolnictwo, bądźcie dumni, że nie tylko jecie i śpicie, ale i pracujecie! [...] Szary człowieku, czy jesteś głupim człowiekiem?”<sup>45</sup> – pytają i właśnie tę „ideologiczną” „szarosc” chcą przełamać:

Mówicie, że szaro wstaje co dnia życie,  
 że szaro patrzą nam oczy,  
 że w fabrykach gniecie nas jazgot, miażdżony błyskami trybów,  
 Wózki w kopalniach węgla czarną powszedniość toczą,  
 a na wsi pług pola rozkłada w jednostajne, żałobne skiby.

Mówicie, że wracamy do domów zgubieni w ulicznych gwarach,  
 by kolacje, mdlejące parą, zawlokły wzrok nasz do łóżka,  
 gdzie sny też szare<sup>46</sup>.

Chcą zachwycić inną „miarą zwyczajności”, z której bierze się prawdziwa twórczość:

Nad widnokretem z radości mruży się biała pogoda,  
 jeśli przechylisz zachwyty, usłyszysz w syrenach świerszcze,  
 a zamiast dźwięków zobaczysz barwy w codziennych słowach<sup>47</sup>.

Pietrkiewicz nie godził się na hipostazę „nowoczesnej” rzeczywistości, apoteozę życia dla niego samego:

Nie mówcie, że ludzie są szarzy, gdy wzrok od życia jest szerszy,  
 świat tylko nie ma swej twarzy!<sup>48</sup>.

I – w końcu – upolitycznionej szarzyźnie przeciwstawił feerię idei. Bowiem tylko

Naród jest kolorowy!<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> W. Wasiutyński, *Praca?*, [w:] idem, *Z duchem...*, s. 135.

<sup>46</sup> J. Pietrkiewicz, *Kolorowi ludzie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 15-16, s. 3.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibidem.

Poezja, która (jedynie rzekomo) nie tworzy politycznych przepisów, ma wyłącznie wspierać tezę, że tylko naród zapewnia bezpieczeństwo i – innymi niż marksizm sposobami – doprowadza do ideału. Jako prawicowa odpowiedź na lewicową bezklasowość w wierszach nacjonalistycznych:

Inżynier,  
Robotnik,  
Chłop,  
Student

– bezklasowy, bo zwarty szereg –  
[...]  
stoją jak zwycięskie, kohorty  
Radosne i karne, zwycięsko ofiarne –  
Słońca są pełne aorty<sup>50</sup>.

Uniwersalizm dążeń i dostępna dla wszystkich Polaków idea narodowa wiodą życie „prostego człowieka” ku celom istotnym, „równym prawom i obowiązkom”, zapewniają także emocjonalne uniesienia; obiecują mu przedsięwzięcia nie tylko egoistyczne i puste, ale podejmowane w imieniu zbiorowości, w których będzie uczestniczył jako pełnoprawny członek narodu:

Jesteśmy idealistami – deklarują nacjonałiści – i stoimy na stanowisku, że nie materia rządzi duchem, a odwrotnie – człowiek nie rządzi się i nie powinien – egoizmem; ofiarność i zdolność do służby dla Narodu – oto cechy prawdziwego człowieka. To tłumaczy, że jesteśmy nie tylko przeciwnikami, lecz wrogami marksizmu; materializm grzeszy bowiem wobec duszy polskiej, a zasadą walki klas – przeciw jedności tych dusz<sup>51</sup>.

Zdarzało się jednak, że nacjonałiści oddawali sprawiedliwość swym ideowym przeciwnikom:

Socjalizm polski tak długo zachowywał charakter ruchu rewolucyjnego, jak długo ożywiały go pobudki idealistyczne. Gdy zaczął czerpać podniety

<sup>50</sup> W. Gołański, *Przewrót*, „Orlęta” 1937, nr 1, s. 8.

<sup>51</sup> W. Zaorski, *Walka światopoglądów*, „Ruch Młodych” 1936, nr 10-11, s. 35.

z podłoża ekonomicznego, jego aktywność bojowa osłabła. Jest to zjawisko zupełnie naturalne i uzasadnione. Człowiek współczesny chce odnaleźć w ruchu ideowym zasadniczy cel i sens swojego istnienia. To co stanowi jedynie warunek utrzymania życia, nie może być ukoronowaniem wszystkich wysiłków i nateżeń. Ginąć za misę soczewicy potrafi tylko człowiek-zwierzę, istota pozbawiona aspiracji wyższych<sup>52</sup>.

Postawa ta mogła stwarzać pozory politycznej dojrzałości, však ortodoksyjna prawica dawała tym gestem do zrozumienia, że potrafi prowadzić „dialog” z „duchami przeszłości”, które uosabiał socjalizm przedrewolucyjny, marksowsko-engelskowski.

Koncepcja walki ideologicznej, którą prowadzić ma ideowa literatura, a w niej, jak w zwierciadle, odbijać ma się naród prowadzi – w myśl idealistycznych założeń – do poezji, która pod hasłami solidarności przedzierzgnie niedawnych wrogów w adherentów, będzie walką o wartości<sup>53</sup>.

Narodowcy szybko dostrzegli, że najpewniejszy skutek przynosiło uderzenie w marksizm oskarżeniami o elementarną niezrozumiałość tej doktryny, o „płytki” oddech ideologii. Właśnie w poezji, która miała kształtować charaktery, nie było miejsca na idealistyczny socjalizm – materializm odczytywany był jako fałsz i propagandowa sztuczka. Nacjonalistycznej dekonspiracji podlegał przede wszystkim język marksistów, a z nim i „ich” rewolucyjna, polityczna poezja.

<sup>52</sup> A. Łaszowski, *Nacjonalistyczny człowiek przełomu*, „Falanga” 1938, cyt. za: A. Łaszowski, *Nacjonalistyczny Człowiek Przełomu*, <https://www.nacjonalista.pl/2018/08/20/alfred-laszowski-nacjonalistyczny-czlowiek-przelomu> [dostęp 11.04.2021].

<sup>53</sup> „Walka klas oczywiście istnieje, nie ulega ona wątpliwości. Ale komuniści chcieliby wszystkie walki społeczne na świecie zredukować do jednej: między komunizmem a faszyzmem, inne walki zaś gotowi uznać za pozorne, fałszywe, komedianckie, dywersanckie itp. Naprawdę zaś rzecz ma się tak, że panuje [...] wojna wszystkich ze wszystkimi, klasy, warstwy i grupy już to walczą na dwa fronty lub kilka frontów, już też wchodzą z sobą we wzajemnie w sojusze, posługują się sobą wzajemnie, »wygrywają się« przeciw sobie wzajemnie, jak im interes każe. Interes! A więc interes materialny? Nie, nie tylko materialny. Jest też interes narodowy, religijny, obyczajowy. Że wspomnę np. antysemityzm” (K. Irzykowski, *O perfidii i szantażu*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 30, s. 1).

Stanisława Sznaper w wierszu *Do poetów społeczników bez ogródek* i wprost demaskowała poezję rewolucyjną:

Ja pierwsza serce sobie dam rozerwać.  
Serce ważne i tchórzliwe, jak każdego z was,  
Egoiści!<sup>54</sup>.

Eksklamacja, bardziej publicystyczna niż poetycka, prosta i mało wyrafinowana, miała jednak swoją ważną funkcję. To jeden z wielu w narodowej poezji „gestów szczerości” – odmiana nacjonalistycznej czy ogólnie ideologicznej, figury poetyckiej, której funkcją jest przekonanie publiczności albo nawet przejęcie tej jej części, którą można nazwać „lewicową”. To walka o ideowego czytelnika wirtualnego, w tym sensie, w jakim potencjalnym jest również ideologiczny elektorat, który Dobrzyński – bardziej po „endecku”<sup>55</sup> niż marksistowsku – zgodnie z priorytetami nacjonalizmu młodych utożsamia z ludem:

Nie damy ludu wodzić po złudnych manowcach  
wśród waszych rui i poróbstwa wzruszeń,  
lecz mu odkryjem naszą polską duszę  
i damy do spożycia jak bochen razowca<sup>56</sup>.

Wiersze jednak dość znacznie różnią się na poziomie poetyki, a ściślej: odmienna jest konstrukcja podmiotów lirycznych, przez co ideologizacja przebiega w każdym z nich nieco inaczej. W wierszu Dobrzyńskiego rządzi

<sup>54</sup> S. Sznaper, *Do poetów społeczników*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 22, s. 2.

<sup>55</sup> Ludowy charakter nacjonalizmu endecckiego to przede wszystkim naturalna, niewymuszona, eugeniczna „polskość” mas nieposiadających: „Człowiek oświecony nieraz tak się wynaturzy, że uczy się z nakazu szkolnego tradycji narodowych i te go się nie mają, a lud je pamięta bez nauki, przechował je we krwi żywej. Romantyzm zeszłego wieku, sięgając po przywileje poetyckie ludu, zrobił na tym tle rewolucję umysłową i wiele »nieczułych lodów« przysnęło. Ale dopiero w sto lat później z dojrzałości własnej doszliśmy do naturalnego z tradycją obcowania. Już się nie widzi przeszłości a la Burger, Walter Scott, Rychter, Shiller, Novalis, czy kto tam, ale po swojemu – chwyta się ją koncepcjami polskiej myśli nowożytnej i stylizuje się ją w sztuce formami swojskimi” (Z. Wasilewski, *Listy dziennikarza w sprawie kultury narodowej*, Lwów 1908, s. 66).

<sup>56</sup> K. Dobrzyński, *Bunt*, [w:] idem, *Czarna poezja*, Poznań 1936, s.118.



wyraźne ideologiczne „my”, podmiot zbiorowy, „polski”, o weryfikowalnym światopoglądzie. „Odkrycie duszy” polskiej, spożycie jej „jak razowca” przenosi gest szczerości nacjonalisty w czwarty wymiar – uruchamia metafizykę, a jednocześnie otwiera słowo narodowe na symbolikę „razowego chleba”, zwykłości, ale też „religijnej tradycyjności”. Przy tym „rozerwane serce” Sznaper jest bardzo przyziemne, choć niemniej „tragiczne” w wymowie. Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że w wierszu tym pojawia się klasyczne „ja” liryczne, to ta „szczerłość” poetki, która „rozrywa serce”, okaże się bardziej wymowna, a w sensie propagandowym może lepiej spełniać funkcję perswazyjną, nie tylko dlatego, że znaczenia wiersza *Do poetów społeczników* są bardziej literalne. Dusza Dobrzyńskiego swoim patetycznym stylem, który implikuje poeta, religijnością, którą ten motyw przywołuje jako kontekst dla rozpowszechnionych w poezji figur i zapewne zachowań proponowanych jako doświadczenia indywidualne własnym czytelnikom, nie równa się prostemu gestowi, który dla każdego osobny wypływa z bezpośredniego doświadczenia poety i rezonuje w bliskim odczuciu zagrożenia – w odbiorcy, pogrążonemu w lekturze wiersza Sznaper.

Dobrzyński przeciwstawia swoje „my” – „im”, wrogom, ale oprócz wskazania na dwie skonfliktowane grupy, mówi niewiele o polityce, więcej zaś o ideologii. U Sznaper zaś obie grupy zostają podzielone również na zasadzie ilościowej, a polityka odgrywa swoją – negatywną – rolę. Słowa: „ja sama...” rozdzielają ideologicznych wrogów na podmiotowe, klasyczne, liryczne „ja” oraz na równie mocno zaakcentowane, ideologicznie obce, zbiorowe „wy”. Poetka chce najpierw pokazać dysproporcje. Można ów przeprowadzony na płaszczyźnie formalnej zabieg określić obrazowo jako „sprawiedliwą samotność” (to świat pierwszoosobowego podmiotu) i świat „tamtych” – lewicowych twórców. Jest ich wielu, ale to właśnie „liryczne” osamotnienie podmiotu, „ja”, w odróżnieniu od zbiorowego „my”, w imieniu którego Dobrzyński deklaruje swoje „Nie damy...”, buduje postawę heroiczną w wierszu, a zarazem przewartościowuje konwencję, zmieniając obowiązującą, klasyczną interpretację konstrukcji podmiotu lirycznego. „Ja” nie mówi w swoim tylko imieniu („Czy się głodnemu jeden obiad zścił od waszych słów?<sup>57</sup>) – przemawia, a raczej ujmuje się za „głodnymi”,

<sup>57</sup> Ibidem.

za proletariatem. Jednocześnie jednak pozostaje klasycznie „liryczne” i samotne w tym agitacyjnym heroizmie. Sznaper rozgrywa klasyczną samotność, ukazuje „szlachetnie osamotnione”, nadaje jednostkowym emocjom znaczenie w walce ideologicznej, co – wobec zbiorowego, jawnie ideologicznego podmiotu wiersza Dobrzyńskiego, który przeciwstawił w Buncie dwie jawnie skonfliktowane grupy – jest pewnym osiągnięciem formalnym, chwytem, jak się wydaje, wzmacniającym przekaz perswazyjny. Sznaper nazywając poetów lewicowych „egoistami”, przenosi konwencjonalny egoizm lirycznego „ja”, z którym publiczność zwykła utożsamiać emocję poetycką, na grupę „wrogów”. To po tamtej, ich, „egoistów”, stronie, zamiast uczuć i emocji „ja”, jest wyłącznie interes i polityka. Poetka „autentyczne” emocje proletariuszy bierze „na siebie”, dzięki czemu głos „ja” czytelnik uzna za szczery i autentyczny, będzie to bowiem głos prosto z – „rozerwanego” dla proletariatu – „narodowego serca”. Obiektywizm, a więc prawdopodobieństwo, które w wierszu ideologicznym często zredukowane zostaje do (obowiązującej, politycznej) prawdy, staje się wyłączną prerogatywą klasycznego „ja”, które może być bardziej emocjonalne od sztamkowego zbiorowego „my”. Monopol na prawdę ma tu samotność i emocja, a buduje ją przede wszystkim klasyczna, tj. liryczna konstrukcja indywidualistycznego (nie zaś zbiorowego) podmiotu. „Czerwone słowa”<sup>58</sup> posiadają obiektywne desygnaty, ale nie mają nic wspólnego z idealizmem, są realne w sposób, w jaki realność rozumie prawica, a nie polityczna lewica: „Nie jesteś mitem czerwieni / ani partyjną larwą [...]”<sup>59</sup> – pisze poeta. Narodowcy wiedzą, że uprzedmiotowione idee niechybnie tracą moc. Dla „poetów społeczników” „idea jest [...] tylko pozorem i maską, służącą dla pokrycia brudnych kombinacji jednostek i grup. W ten sposób unika się wszelkiego patosu i wzniosłości, miejsce kompleksów »liryczno-heroicznych« zajmuje cynizm, świnia tryumfująca u podstaw istnienia”<sup>60</sup>. Nic dziwnego, że właśnie pojęcie „materializmu” jak żadne inne, nadaje się wedle Sznaper do literalnego przewartościowania i na taką „rzeczową” dekonspirację zasługuje. Poetka „po prostu” korzysta z antysłownika, demonstrując, jak słabe podstawy ma

<sup>58</sup> Zob. M. Niżyński, *Czerwień marnotrawna*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 51, s. 5.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> A. Łaszowski, *Literatura tendencyjna*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 4, s. 7.

samo pojęcie materializmu, ergo – cały system, który w takim ironicznym przypadku trudno w ogóle nazwać ideologią:

z uczonych książek  
wybieracie słowa: Rewolucja, Proletariat, Marks, Materializm?!  
[...]  
i zasypiacie,  
i w niebie szukacie,  
i na biurku szukacie,  
i na własnym krawacie,  
Myśląc: żeby było jak najgorsze...,  
żeby to czymś przeplatać:  
nędzę z buntem pragmatycznie związę!

Parę dat, faktów, historyczny zarys...  
No i słowa!<sup>61</sup>.

Dobrzyński nie walczy z ideologami, walczy o rząd dusz zagrożonych „politycznością”. Do tej krytyki doda więc oryginalne argumenty, przesuwa-  
jące propagandowość poezji marksistowskiej z agitatorów na agitowanych:  
wskaże przymus, z jakim „książkowe teorie” są kolportowane oraz zwróci  
uwagę na bezwzględną obcość materialistycznych idei:

Ej, wy, pisarze co nam w gardziel pchacie  
waszą jaźń obcą, chociaż w polskiej szacie –  
od waszej strawy popuchły nam gardła,  
zakipiał mózg.  
Woń waszych przypraw trzewia nam podarła,  
stanęła w krtani jak dławiąca ość [...]!<sup>62</sup>.

Na politykę w wierszu narodowym nie ma miejsca:

ze słowem słabem i cierpliwem,  
z teorią wyczerpaną aż do zera –  
precz!<sup>63</sup>,

<sup>61</sup> S. Sznaper, op. cit.

<sup>62</sup> K. Dobrzyński, op. cit., s. 117.

<sup>63</sup> S. Sznaper, op.cit.

bo, jak podkreślają publicyści oenerowscy:

Być poetą rewolucji narodowej to nie znaczy pisać wiersze koniecznie programowe, tendencyjne, koniecznie wyraźnie manifestowe. Idealistyczna ideologia narodowa ma właśnie tę wyższość nad każdą inną, a przede wszystkim nad marksizmem, że jej twórczość kulturalna nie potrzebuje parać się z ordynarnie pojętą polityką<sup>64</sup>.

Ideologia, własna nacjonalistyczna opcja, jest tu opowiedziana za pomocą „innego” słowa, całkiem odmiennie organizującego zasady „mówienia ideami”. Narodowy poeta nie postuluje aktywności politycznej – owego politycznego sposobu myślenia, który owocuje równie „politycznym słowem”. Wie bowiem, że słowo to bardzo łatwo zdekonspirować i obnażyć jego

---

<sup>64</sup> M. Wiśniewicz, *List do poety*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 4-5, s. 65. W zasadzie postulat antypolityczności, który rzucają młodzi nacjonałiści, jest oryginalny jedynie wówczas, jeśli pozostaje w kontekście walki ideologicznej. Bardzo ciekawa była pod tym względem również polemika toczona przez najwybitniejszych pisarzy polskiej lewicy (kilkadziesiąt wypowiedzi) na łamach przede wszystkim „Nowego Pisma”. (Zob. np.: J.N. Miller, *Jednolity front ludowy a literatura*, „Nowe Pismo” 1932, nr 9; K. Rzykowski, *O jednolity front w literaturze*, „Nowe Pismo” 1932, nr 14; T. Peiper, *Stawiam wnioski*, „Nowe Pismo” 1933, nr 10). Postulowano w nim hasło walki ideologicznej, a nie partyjnej: „Jednolity front jest koniecznością. Trzeba powoli przygotowywać doń opinię literatów, opinię gór partyjnych, bo masom wszystko jedno, czy *Lekką atletykę* napisał Broniewski czy Szymański, ten »socjal-faszysta« [sic!], bo masy potrzebują tych rzeczy, bo w odpowiedzi na gangrenę »Rycerzy Niepokalanej« i »I. K. C.«, na delirium defilad i pielgrzymek, na szal konfiskat procesów i sądów doraźnych musimy odpowiedzieć. Musimy pójść razem, bo tego domaga się od nas sprawa proletariacka” (Zob. E. Szymański, *O jednolity front w literaturze*, „Nowe Pismo” 1932, nr 11). Atmosferę ideologicznego konfliktu oddawała, wypracowana w ramach tej i innych polemik w obozie lewicy pozornie „wspólna” – bo nie podpisali jej krytykowie przez innych dyskutantów Peiper (za zbyt „szerokie” ujęcie socjalizmu) i Rzykowski (za zbyt liberalne, „klerkowskie” ujęcie) – deklaracja *Jednolity front pisarzy* („Lewy Tor” 1935, nr 12, s. 3): „Dziś, kiedy reakcja zmusza pisarza do coraz bardziej zdecydowanej służby, nie wolno łudzić się, że w walce dwu światów można zajmować stanowisko neutralne. Rzekoma »aspoleczność« literatury ułatwia tylko faszystom opanowanie życia artystycznego i kulturalnego przy pomocy powoływanych ad hoc instytucji – ułatwia faszyzację kultury”.

nietrwałość i sztuczność. Wtedy „w dyskusji zasadniczej» bohater zaczyna mówić językiem nieswoim [...], słowom jego brak odpowiedników personalnych, brak po prostu korzenia biologicznego. Są niczyje i puste, choćby nawet mieściły w sobie sens dodatni”<sup>65</sup>. Inaczej ze „słowem ideowym”, które zjawia się jako rezultat twórczego przekształcenia języka i wynik twórczej aktywności podmiotu. W nacjonalizmie mamy do czynienia z językiem wypowiadającym nie tyle idee polityczne, a emocje podmiotu, jakie owe idee budzą, z przełożeniem polityki na ekspresję. U Wiśniewicza ta opozycja wypowiedziana jest za pomocą metafory przestrzennej (jak widać, również literacka publicystyka korzysta z usług języka poetyckiego): „Marksizm dla literatury to zamknięty pokój, nacjonalizm to nieograniczona przestrzeń życiodajnej i krzepiącej atmosfery”<sup>66</sup>.

### III

W ten sposób konflikt stawał się dominantą nacjonalistycznej wizji literatury. Nawet przywoływana przez Łaszowskiego tendencyjność okazywała się marksistowskim wynalazkiem, a irracjonalizm narodowy i rzekomy idealizm mogły, jak się zdaje, usprawiedliwić polityczną grafomanię poetów prawicowych. Tyle tylko, że właśnie pojęcie tendencyjności, wraz ze swoją „idealistyczną” antytezą, w sposób doskonały zanalizowane mniej więcej w tym samym czasie przez Ignacego Fika, kiedy rzeczywiście brane było za element świadomej kultury pisarza i tej estetyki, która nie ucieka od spraw dziejącego się życia – okazywało się niedialektyczną i niemarksylistowską koniecznością. Idea i tendencja umożliwiały nie tylko polityczne rozeznanie, ale też oznaczały społeczną świadomość, w której powtarzalnie tendencyjnie wzory spotykały się w wierszu i prozie z praktycznym (społecznym i kulturowym) urzędaniem rzeczywistości, której dopiero forma utworu nadawała idealistyczny bądź praktyczny wymiar. Literatura pośredniczyła w poznaniu – wedle Fika istotną rolę odgrywała tu właśnie tendencyjność: „Tendencja jest siłą. Wprawia w ruch życie. Ma ambicję kierowania jego przemianami. Ruch przez nią wywołany ma kierunek”<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> A. Łaszowski, *Literatura tendencyjna*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 4, s. 7.

<sup>66</sup> M. Wiśniewicz, op. cit., s. 65.

<sup>67</sup> I. Fik, *Obrona tendencji*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 51.

Na uwagę zasługuje tu pojawiające się między wierszami pojęcie polityczności jako celu, wyboru (jednostki, grupy i społecznego) i literatury jako medium eufemizującego politykę, ale – co szczególnie ważne w kontekście wzorów kulturowych (pojęcie „gestu czytelniczego” odzyskuje tu swoją literalność) – immunizujące (jej) radykalizm. To nie polityczność zakłada bierne poddaństwo literatury; ta zaś salwuje się ucieczką w estetykę. To raczej literatura konstruuje (a konstruktywizm społeczny może być, wedle Fika, pozytywną odpowiedzią na tendencję i idealizm<sup>68</sup>) własną – zbieżną z tym, co wspólnotowe – polityczność. „Idea i tendencja jest [sic!] rzeczywistością. Jest rzeczywistością ludzką”<sup>69</sup> – pisze nieco wcześniej, utwierdzając krytyczny (i apologetyczny niemal) wizerunek literatury jako instytucji konstruującej wzory kulturowe i robiącej to lepiej niż wszelka polityka, niż takie jej pojęcia, jak mit i rewolucja.

Słowo narodowe z wiersza Dobrzyńskiego ma być jednak ideałem, zaś jego robotnik, w imieniu którego przemawia – mitem, idealnym „prawdziwym Polakiem”, któremu poeta narodowy oddaje lub tylko używa swego głosu. W tym sensie, w kontekście opisanych wcześniej polemik i sprzeciwów wobec racjonalizmu politycznego, doktryny i partyjnictwa, wiersz jego nie jest polityczny. Zgodnie z logiką radykalnego nacjonalizmu jest antypolityczny, antydoktrynalny, stanowi bowiem dopiero co rozpoczętą perypetię słowa, które należałoby – za Rolandem Barthesem – nazwać słowem mitycznym, skradzionym i oddanym (a raczej przyznanym sobie) ponownie w celu wytworzenia nowej, narodowej, jego perypetii, czyli znaczenia. Prostota pracy symbolicznej, oderwania konkretnego znaczenia od pojęcia, przekształca słowa polityczne w nieupostaciowane, mogące istnieć tylko w propagandzie lub poezji, pisane z wielkich liter idee. Barthesowski mechanizm odrywania prowadzi do multiplikacji znaczeń mitycznych, ciągłego odradzania się narracji – jak było widać na przykładach – do utrwalania własnego ideologicznego światopoglądu (wraz z jego realną bądź wymyśloną, zmanipulowaną Tradycją), a ponadto zrywania więzów z historyczną – w tym także polityczną – rzeczywistością. Nacjonałści kradną mit robotnika, tym samym wyposażając własną ideologię w nową instancję odbiorczą. Z kolei lewicujący twórcy z lat trzydziestych próbują

<sup>68</sup> Zob. *ibidem*, s. 50.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 51.

wypracować ahistoryczny – choć nie mityczny – model literatury, która nie byłaby jedynie powtórzeniem sowieckich haseł budzącego się do życia realizmu socjalistycznego. Albowiem, jak pisał Barthes, „statystycznie rzecz biorąc, mit znajduje się na prawicy. Tam jest dobrze wykarmiony”<sup>70</sup>, podczas gdy na lewicy – „zupełnie nie istnieje”, lub, jeśli już, to „jest to mit ubogi, ze swej istoty biedny. Nie umie się rozmnażać; wytworzony na zamówienie i czas określony jest źle obmyślony”<sup>71</sup> – jest doktryną.

Choć oba, różne z historycznego i politycznego punktu widzenia projekty poezji politycznej dwudziestolecia<sup>72</sup>, dążące do obdarzenia opieką wykluczonych, grzęzną we wzajemnej walce o mit (lewica dąży do jego pozyskania, prawicy wydaje się, że już go zdobyła, potrzebne jest jej tylko znaczenie zapewniające mitowi ponowną perypetię w nacjonalizmie), to wspólnym wrogiem pozostaje sanacyjna władza. To tu właśnie spotykają się rewolucja i mit. Paradoksalnie oba te pojęcia wyzierają z siebie, prowadząc krucjatę przeciwko doktrynie. Wszystkie teksty ujawniały bowiem rewolucyjność i mityczność rozumianą jako sprzeciw wobec formuły i porządku. A jednak wiersze sprzed niemal wieku mówią też o czymś innym. Porządek nie musi być ideologiczny. Jego kulturowe rozumienie może być niepolityczne. Pragnienie obalenia ustroju i rewolucji nie rodzi się przecież między słowami poezji, a jedynie – w szerszym kontekście – angażuje jej formę. Początkowo jest, gdy rzecz uogólnić, połączeniem idealizmu i buntu z romantyzmem rewolucyjnym, lecz wcześniej czy później skutkuje racjonalną i radykalną sugestią przebudowy świata na polityczną modłę. A jednak, jak zauważał Isaiah Berlin, nie jest to cecha oświeceniowego rozumu, XIX-wiecznego późnego realizmu, pragmatyzmu alienującej nowoczesności, budowy, planu i schematu czy też porządku społecznego, który, nieco paradoksalnie, jako interpretację, oddaje literatura i jej instytucja. „Subiektywistyczna etyka romantyzmu zbyt głęboko przeniknęła do świadomości Europejczyków”<sup>73</sup>, by jedynie poprzedzająca romantyzm, absolutystyczna wizja ancien regime’u mogła

<sup>70</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 284.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 283.

<sup>72</sup> Niemniej jednak przede wszystkim nacjonalistyczny, dla którego drugi – marksizm – jest antytezą, i, oczywiście, na tej zasadzie – podstawą samookreślenia.

<sup>73</sup> I. Berlin, *Rewolucja romantyczna: kryzys w historii myśli współczesnej*, [w:] idem, *Zmysł rzeczywistości*, tłum. M. Filipczuk, red. H. Hardy, Poznań 2002, s. 244.

być odpowiedzialna za wybuch totalistycznych dążeń w wieku XX. Jeśli tak nie jest i rzeczywiście nie możemy wyjść ze schematu wojny kulturowej między rozumem a emocjami, władzą i wolnością, to – po pierwsze – jest to sygnał, że polityczność nadmiernie upomina się o naszą indywidualną i zbiorową uwagę. Po drugie, to również sugestia wyjścia z sytuacji. Możliwością obejścia tragicznej alternatywy, uniknięcia domowej wojny retorycznej, konfrontacyjnej i konfliktującej, jest szeroko rozumiana kultura. Transmisja bezstratna znaczeń nierozmienianych na polityczne intencje (np. dzięki literaturze, która dostarcza nie tylko alternatywy dla znaczeń literalnych, ale też sugeruje możliwość wyboru i może rozbroić narzucającą się i własne cele politykę). Oprócz światów możliwych kultura może tworzyć rzeczywistość mniej chaotyczną niż ta, którą jako pochodną kryzysów chciałaby widzieć polityka. Bowiem:

Autorytet, uzasadnienie, cel – są pojęciami, które pojawiają się w trakcie podejmowania przez jednostki decyzji, by żyć tak lub inaczej; przypisywanie tych decyzji podmiotom zewnętrznym, boskim lub naturalnym, wynika tylko ze słabości, z obawy przed przyznaniem, że my sami jesteśmy odpowiedzialni za to, co robimy w sferze nam przeznaczonyj<sup>74</sup>.

Jeśli Eagleton, krytykujący w swej książce formę literatury jako mniej doniosłą niż uważna refleksja i ocena nieetycznych wojen kulturowych, zawołanych w antagonistycznej polityczności<sup>75</sup>, ostatecznie przyznaje ważne miejsce formie literackiej, która jako jedna z niewielu daje głęboką i pełną możliwość zrozumienia wszelkich tekstów kultury, bo elementarnym procesem literackości jest uniwersalizacja i konsensualne zrozumienie<sup>76</sup>, to tym prawdziwsze (nie tylko w znaczeniu eskapizmu, jakim dysponuje sztuka, a raczej odwrotnie: niegdysiejszego muru, który burzy ona między

<sup>74</sup> Ibidem, s. 243.

<sup>75</sup> O antagonistycznej polityce zob. Ch. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne25-polityka-demokratyczna> [dostęp 11.04.2021].

<sup>76</sup> Zob. T. Eagleton: op. cit., s. 79. „Tym, co uniemożliwia [wyróżnienie – P.K.] spływającą lekturę tekstu kultury, jest forma estetyczna przekształcająca lokalny materiał w coś zrozumiałego dla szerszego grona odbiorców”.



porządkami, uniwersalizując idee, zapoznając te niegodziwe i promując te warte namysłu) pozostają słowa Leona Pomirowskiego z 1928 roku:

Sztuka [...] czerpie z życia tzw. świadome dane rzeczywistości i oddaje mu produkt jego podświadomych możliwości. Drogą najściślejszej indywidualizacji stwarza wizję irracjonalnych sprężyn świadomości – a jednocześnie każdą tajemnicę indywidualności usiłuje wyświecić w kategoriach powszechnej świadomości. W tym sensie jest ręką i pulsem istnienia<sup>77</sup>.

Także literatura może być ekwiwalentem pozytywnie ocenianej idei polityki, jednocześnie nie przestając być (jak tego chcieli postmoderniści) narzędziem krytycznym wobec historycznych ideologii – tym porządkiem, który, wprowadziwszy do refleksji pretensje do „zarządzania społeczeństwem”, jest symultanicznie dekonspirowany w dziele literackim, nadając refleksji historyczno-literackiej charakter uniwersalizującego i ocennego narzędzia, sytuującego się w „bezczasowej historii idei”. By poznać te idee krytycznie, należy odnieść je (niekoniecznie przenieść i zdublować) do współczesności czytelnika i społeczeństwa. Bo droga do obserwowalnych zachowań politycznych, z której często nie zdajemy sobie sprawy, skądś bierze swój początek. Jest nim – warunkowane np. historią i pamięcią zbiorową, szlakami, którymi podążały dyskusje inicjatorów, ale również ich przodków – narastanie znaczeń, semantycznych możliwości: ich wyboru i oceny. W żadnej innej działalności kulturowej poza literaturą takich możliwości – wolnych wyborów, które nie skutkują, jeśli będą złe, dramatycznymi konsekwencjami, ale również nie są bezkrytycznym wypełnieniem utopii – nie znajdziemy. To oczywiście, że nie należy być z tego specjalnie dumnym: takim powodem do dumy nie jest to, że istnieją nacjonalistyczne i socrealistyczne wiersze, które pozostawiły po sobie ideologie promujące takie hasła, jak: ksenofobia, antysemityzm, niechęć do obcości i inności, które dziś można wypisywać bez żadnych konsekwencji w środkach masowego przekazu i z „błogosławieństwem” nieoczytanej polityki.

<sup>77</sup> L. Pomirowski, *Doktryna a twórczość*, Kraków-Warszawa 1928, s. 81.

## Bibliografia

- [De-ka], *Hymn Pracy „Orleńta”*, 1930, nr 8.
- [Gong], *Dla dobra ojczyzny*, „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 16.
- Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Wojciech Bąk, *Bałwochwalcom XX wieku*, [w:] S. Piasecki, *Coraz szerzej...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 50.
- Isaiah Berlin, *Zmysł rzeczywistości*, tłum. M. Filipczuk, red. H. Hardy, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2002.
- Tadeusz Bujnicki, *Bunt żywiołów i logika dziejów*, Śląsk, Katowice 1984.
- Tadeusz Bujnicki, *Trzy poetyki rewolucyjne*, b.m.w., 1968.
- Kazimierz Czachowski, *Z zagadnień osobowości*, „Prosto z Mostu”, nr 21.
- Roman Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, wyd. XII popr. i uzup., wstęp N. Tomczyk, Nortom, Poznań 2002.
- Adam Doboszyński, *Mała encyklopedia pojęć społecznych*, M. Fildner & Sons Publishers, Londyn [1947].
- Konstanty Dobrzyński, *Czarna poezja*, Orędownik, Poznań 1936.
- Tadeusz Dworak, *Chłopie i robotniku!*, „Myśl Narodowa” 1937, nr 10.
- Terry Eagleton, *Po co nam kultura?*, tłum. A. Górny, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2012.
- Henryk Eysymontt, *Habitus narodowy (dokończenie)*, „Myśl Narodowa” 1936, nr 4.
- Ignacy Fik, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp. A. Chruszczyński, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.
- Stanisław Gębała, *Odpowiedź czerwonemu koledze*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 11.
- Tadeusz Gluziński, *Odrodzenie idealizmu politycznego*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1935.
- W. Gołański, *Przewrót*, „Orleńta” 1937, nr 1.
- Artur Górski, *Niepokój naszego czasu*, Warszawa 1938.
- Władysław Jan Grabski, *Początki historyczne Polaków*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 2.
- Jan Grad, *Wzory kultury a kształtowanie standardów obywatelskiego myślenia i działania*, „Studia Kulturoznawcze” 2017, nr 2.
- Aleksander Hertz, *Ludzie i idee*, Warszawa 1931.
- Aleksander Hertz, *Socjologia współczesna*, Wiedza i Życie, Warszawa 1938.
- Karol Irzykowski, *O perfidii i szantażu*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 30.
- Aleksander Jałta-Poczyński, *Mechaniczny pilot*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 1.
- Karol Ludwik Koniński, *Racjonalne – irracjonalne*, cz. II, „Myśl Narodowa” 1930, nr 7.
- Alfred Łaszowski, *Literatura tendencyjna*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 4.
- Jan Nepomucen Miller, *Jednolity front ludowy a literatura*, „Nowe Pismo” 1932, nr 9.
- Marian Niżyński, *Czerwień marnotrawna*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 51.
- Antoni Peretiatkowicz, *Współczesna encyklopedia polityczna*, cz. II, s.n., Poznań-Warszawa 1926.

- Stanisław Piasecki, *Co nas dzieli?*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 37.
- Stanisław Piasecki, *Coraz szerzej...*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 50.
- Stanisław Piasecki, *Prawo do twórczości*, nakładem „Prosto z Mostu”, Warszawa 1936.
- Jerzy Pietrkiewicz, *Kolorowi ludzie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 15-16.
- Włodzimierz Pietrzak, *O nowoczesną kulturę narodową*, „Młoda Polska” 1937, nr 2.
- Ewa Pogonowska, *Dzikie biesy. Wizja Rosji Sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1918-1932*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002.
- Leon Pomirowski, *Doktryna a twórczość*, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Kraków-Warszawa 1928.
- Witold Pomykaj, *Przysięga. Z Poematu o Wielkiej Polsce*, „Orlęta” 1938, nr 6.
- Stanisław Sapiński, *Żagiew pałca*, skł. gł. Związek Promienisty, Kraków 1939.
- Jan Emil Skiński, *Mania szarżyny*, „Pion” 1936, nr 28.
- Janusz Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Ossolineum, Wrocław 1965;
- Stępień, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Mieczysław Szerer, *Śmiertelni bogowie. Rzecz o demokracji i dyktaturze*, Rój, Warszawa 1939.
- Stanisława Sznaper, *Do poetów społeczników*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 22.
- Zygmunt Wasilewski, *Listy dziennikarza w sprawie kultury narodowej*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1908.
- Zygmunt Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna*, nakładem „Gazety Polskiej”, Moskwa 1916.
- Wojciech Wasiutyński, *Nacjonalizm*, [w:] idem, *Słownik polityczny*, Nowy Jork 1980.
- Wojciech Wasiutyński, *Z duchem czasu*, nakładem „Prosto z Mostu”, Warszawa 1936.
- Michał Wiśniewicz, *Artysta o polityce*, [w:] *Tworzymy nowy dział*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 2.
- Michał Wiśniewicz, *List do poety*, „Ruch Kulturalny” 1937, nr 4-5.
- Wiesław Zaorski, *Walka światopoglądów*, „Ruch Młodych” 1936, nr 10-11.
- Helena Zaworska, *O nową sztukę*, IBL PAN, Warszawa 1963.
- Marian Zdziechowski, *W obliczu końca*, Fronda, Warszawa 1999.

### Źródła internetowe

- Alfred Łaszowski, *Nacjonalistyczny Człowiek Przełomu*, <https://www.nacjonalista.pl/2018/08/20/alfred-laszowski-nacjonalistyczny-czlowiek-przelomu/> [dostęp 11.04.2021].
- Chantal Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne25-polityka-demokratyczna> [dostęp 11.04.2021].

## **Cultural or Political Civil Wars? The Myth and the Revolution in Pre-war Right-wing Poetry**

The article presents the history of the concepts of myth and revolution in political poetry in the 1930s. Under the pressure of politics, these terms lost their meaning assigned by tradition. This observation leads to conclusions of a more general nature: the essence of involvement and the role of literature as an intermediary between politics as a historical source and politics as a paradoxically non-ideological activity. Thus, literature as an institution mediates in immunizing politics, especially radical politics. Becoming a serious element of the order dictated by the cultural canons existing in equilibrium and their reinterpretations.

**Keywords:** nationalism, myth, revolution, cultural canon, cultural paradigm

Data otrzymania tekstu: 19.02.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 24.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 31.03.2021 r.

## (CONTRO)STORIA E SATIRA POLITICA: SU *STORIA DI DOMANI* DI CURZIO MALAPARTE

RAOUL BRUNI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities  
Cardinal Stefan Wyszyński University  
in Warsaw  
r.bruni@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-0188-0703

*Storia di domani*, uscita per la prima volta a puntate sul settimanale «Tempo» nel 1949, e poi in volume per le Edizioni «Aria d'Italia», è una delle opere più originali e al tempo stesso meno conosciute di Curzio Malaparte. Nei principali studi su Malaparte *Storia di domani* è liquidata in poche righe come un esperimento letterario malriuscito<sup>1</sup>, e rarissimi sono gli interventi specifici sul libro<sup>2</sup>. Del resto sulla scarsa fortuna di *Storia di domani* dovette esercitare un certo peso anche la recensione negativa apparsa su «L'Europeo» nell'ottobre del 1949 a firma di Emilio Cecchi, il quale, pur riconoscendo il valore di alcuni singoli frammenti, giudicò il libro come uno «tra i più abborracciati»<sup>3</sup> di Malaparte. Occorre inoltre ricordare che *Storia di domani* fu pubblicata nello stesso anno della *Pelle*, che con il suo immediato successo

---

<sup>1</sup> «Un romanzo di finzione politica piuttosto deludente», lo definisce ad esempio M. Serra, *Malaparte: vita e leggende*, trad. di A. Folin, Marsilio, Venezia 2012, p. 390; mentre secondo Giordano Bruno Guerri, *Storia di domani* sarebbe uno dei libri peggiori di Malaparte (cfr. G.B. Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano 2008, p. 225).

<sup>2</sup> L'unico intervento recente incentrato sul romanzo è quello, in lingua polacca, di A. Liszka-Drażkiewicz, *Historia alternatywna jako komentarz do współczesności: «Historia jutra» Curzia Malapartego*, «Rocznik Przemyski. Literatura i Język», 54, 2, 2018, pp. 67-77.

<sup>3</sup> E. Cecchi, «*Storia di domani*», di C. Malaparte, in Id., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1977, p. 148.

non poteva non mettere in ombra l'altro libro (che infatti non verrà più ristampato, se non dopo la morte dell'autore).

Il romanzo inizia nel carcere di Regina Coeli, un luogo che Malaparte conosceva bene, essendovi stato recluso due volte: nell'ottobre del 1933, per ordine di Mussolini, e nell'agosto del 1943, durante il periodo del governo Badoglio. Nella finzione romanzesca Malaparte (protagonista e voce narrante della vicenda) immagina di essere nuovamente rinchiuso nel carcere romano dopo essere fuggito dalla Francia invasa dalle truppe sovietiche. Il suo illustre compagno di cella è Alcide De Gasperi, il quale gli spiega che i russi hanno occupato anche l'Italia, instaurandovi una repubblica popolare di stampo sovietico, accettata senza troppe riluttanze dal popolo italiano: "gli Italiani, che son gente svelta, stavano da tempo con gli orecchi ritti, e non s'erano, questa volta, lasciati sorprendere dagli avvenimenti. In pochi secondi erano diventati tutti comunisti" (p. 363)<sup>4</sup>. A Regina Coeli Malaparte incontra anche l'ex Ministro dell'Interno Mario Scelba. Successivamente viene scarcerato e inizia a esplorare la nuova Roma sovietizzata sotto la guida di Pietro Nenni, che diventa il suo principale interlocutore e la sua guida. Durante le sue passeggiate attraverso la capitale Malaparte incontra diversi personaggi celebri del mondo della politica, della cultura e dello spettacolo, tra cui Palmiro Togliatti, nominato dai sovietici presidente del Consiglio dei commissari del popolo, Randolfo Paciardi, Umberto Calosso, Alberto Tarchiani, Mario Pannunzio, Alberto Moravia, Amedeo Nazzari e Luchino Visconti. Malaparte descrive i cambiamenti sociali imposti dai russi, tra cui l'introduzione di una nuova figura professionale: le prostitute di Stato, costrette a girare con una cifra ricamata sul seno corrispondente al prezzo delle loro prestazioni (cfr. p. 405). Il narratore racconta anche di aver assistito a uno spettacolo teatrale promosso dal nuovo regime, *La tragedia di Dongo*, una grottesca commedia dedicata agli ultimi giorni di Mussolini "nella versione ufficiale russa" (p. 460), che culmina con la fucilazione dei gerarchi fascisti tra il giubilo del pubblico plaudente.

Più che su una successione di eventi (la trama è molto esile), *Storia di domani* è costruita su una serie di dialoghi, digressioni, squarci satirici

---

<sup>4</sup> C. Malaparte, *Storia di domani* [1949], in Id., *Don Camaleone e altri scritti satirici*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1963 (i riferimenti ai numeri di pagina del romanzo sono forniti direttamente nel corpo del testo tra parentesi).

a commento del nuovo quadro politico e sociale. Si tratta quindi di un romanzo di idee basato un'ipotesi storica alternativa: che, appunto, all'indomani della Seconda guerra mondiale i sovietici invadano l'Italia e l'intera Europa, tranne la Svezia "di cui la Russia ha garantito la neutralità, in cambio del noto rifiuto svedese di partecipare al Patto Atlantico" (p. 438). Secondo Emiliano Marra, *Storia di domani* non rientra, a rigore, nel genere dell'ucronia, visto che il romanzo si svolge in un presente alternativo, più che in un passato alternativo, e manca un vero e proprio *nexus event*: un evento collocato nel passato che cambi il corso della storia; mentre sarebbe più corretta l'etichetta romanzo "fantapolitico"<sup>5</sup>. Tuttavia la definizione di ucronia non è così univoca. Brian Stableford fornisce una definizione di *Alternative History* (in ambito anglosassone l'ucronia è chiamata di solito *Alternative* o *Alternate History*) in cui potrebbe rientrare anche *Storia di domani*: "An account of a hypothetical past or present that might have been actualized had a crucial historical event worked out differently"<sup>6</sup>; così anche la definizione di Karen Hellekson, secondo la quale una *Alternate History* "occurs after the break"<sup>7</sup>, consentirebbe di ascrivere il romanzo al genere ucronico, dato che i russi, invece di attenersi agli accordi di pace stabiliti con gli alleati occidentali, nella finzione di Malaparte, continuano la propria azione militare invadendo l'intera Europa. Comunque sia, e al di là della questione del genere letterario, *Storia di domani* presenta sicuramente diversi aspetti in comune con alcune delle narrazioni ucroniche più canoniche,

<sup>5</sup> Cfr. E. Marra, *Storia e contro-storia. Ucronie italiane: un panorama critico*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, 2014, p. 90. *Storia di domani* è definito "un romanzo di fantapolitica" anche da E.R. La Forgia, *Curzio Malaparte e l'Italia del secondo dopoguerra*, «NeMla Italian Studies», XXXVI, 2014, p. 186. Nessun cenno a Malaparte, invece, nell'ampio studio sulla narrativa fantapolitica di Ł.J. Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

<sup>6</sup> B. Stableford, *The A to Z of Fantasy Literature*, The Scarecrow Press, Plymouth, 2009, p. 7.

<sup>7</sup> K. Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent State University Press, Kent 2001, p. 20. Su questo punto, cfr. anche A. Liszka-Drażkiewicz, *Historia alternatywna jako komentarz do współczesności: «Historia jutra» Curzia Malapartego*, cit., p. 72.

uscite successivamente. Innanzitutto il fatto di scegliere la Seconda guerra mondiale come evento-spartiacque della narrazione; in secondo luogo, come accade nell'ucronia più celebre e influente, *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick, in *Storia di domani* la cornice narrativa è quella di un territorio occupato da una potenza straniera totalitaria (nel caso di Malaparte la Russia stalinista; nel caso di Dick la Germania nazista).

In ambito italiano, l'ucronia non ha certo una tradizione paragonabile a quella anglosassone e questo genere letterario viene di solito ricollegato al filone del cosiddetto "fantafascismo", fortemente connotato ideologicamente e dai toni per lo più apologetici<sup>8</sup>. È stato giustamente notato che il romanzo capostipite di tale filone, *Benito I imperatore* di Marco Ramperti (che esce nel 1950, un anno dopo *Storia di domani*), risente in modo evidente della suggestione di Malaparte, che, non a caso, è anche un personaggio del libro<sup>9</sup>. Ma al di là di questo filone, gli esempi più significativi di ucronia nella nostra letteratura sono casi isolati e anomali, come il romanzo postumo di Guido Morselli *Contro-passato prossimo* (1975), considerato come la principale ucronia italiana. Morselli non cita mai *Storia di domani*, che probabilmente ignorava; tuttavia si potrebbero trovare diverse tangenze tra il romanzo di Malaparte e un'altra narrazione di Morselli che sfiora l'ucronia, *Roma senza papa*, soprattutto per il tono satirico con cui è raccontata una certa Roma fanta-storica: in *Storia di domani* c'è, fra l'altro, una pagina esilarante in cui i russi mandano in giro per le strade di Roma un finto papa, visto che quello vero, per protesta contro l'occupazione sovietica, si rifiutava di uscire dal Vaticano per impartire una pubblica benedizione<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sul filone del fantafascismo, cfr. almeno S. Brioni, *Fantahistorical vs. Fantafascist Epic: "Contemporary" Alternative Italian Colonial Histories*, «Science Fiction Studies», 42, 2, 2015, pp. 305-321, e M. Malvestio, *Cronache del fantafascismo: L'ucronia in Italia e il revisionismo storico*, «The Italianist», 38, 1, pp. 89-107.

<sup>9</sup> Cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana. Ucronia e propaganda nella narrativa italiana*, «Between», IV, 7, 2014, p. 5, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1116>, ultimo accesso: 17/03/2021.

<sup>10</sup> "La domenica seguente, infatti, accolto da un'immensa folla inginocchiata in piazza San Pietro e nei Borghi, il Papa era uscito dal Vaticano in sedia gestatoria, circondato dalle sue Guardie Nobili e da un folto stuolo di Svizzeri [...]. / Ma, che è, che non è, all'entrar dei Borghi, prima alcune vecchie beghine, poi una donna incinta,



Inoltre *Storia di domani* potrebbe essere avvicinato all'ucronia *sui generis* di Luciano Bianciardi *Aprire il fuoco* (1969), che, come Malaparte, inserisce personaggi a lui contemporanei nel quadro narrativo ucronico con effetti stranianti e satirici. Sia Malaparte sia Bianciardi utilizzano l'espedito ucronico (come si sa, in *Aprire il fuoco* si immagina che la rivolta delle cinque giornate di Milano scoppi nel 1968) per criticare aspramente il mondo politico contemporaneo, senza risparmiare nessuno<sup>11</sup>.

Un tipo di romanzo come *Storia di domani* appare precoce e originale in ambito italiano perché l'ipotesi di una letteratura ucronica era stata irrisa e ostracizzata da Benedetto Croce, che, in una recensione del 1938, aveva stroncato in poche righe l'*Uchronie* di Charles Renouvier<sup>12</sup>, l'opera a cui si deve l'invenzione del termine "ucronia". Ciò non impedì però a alcuni pensatori eretici come Giuseppe Rensi e, soprattutto, Adriano Tilgher (in particolare nel suo saggio *Il casualismo critico*, uscito postumo nel 1941) di approfondire il tema dell'ucronia in chiave antistoricistica e anti-idealistica. A questo proposito vale la pena ricordare che Malaparte fu, per un certo periodo, in contatto con Tilgher, tanto che lo chiamò a collaborare a «La Stampa» nel lasso di tempo in cui diresse il quotidiano torinese (tra il 1929 e il 1930)<sup>13</sup>. Non è quindi da escludersi che proprio la filosofia di Tilgher abbia esercitato un certo influsso sull'ipotesi di storia alternativa che sta alla base del romanzo di Malaparte.

Come dice il titolo stesso, *Storia di domani* fonde insieme il racconto inventato di un domani possibile con il recente passato storico, filtrato dalle

---

poi un frate, poi un gruppo di popolane, e infine tutto il popolo, avevan cominciato a mormorare, a dirsi l'un l'altro con voce sempre più forte: 'Non è Lui! Non è Lui!', finché tutta l'immensa folla inginocchiata s'era levata in piedi tumultuando e gridando che quello non era il Papa, ma un russo vestito da Papa" (pp. 367-368).

<sup>11</sup> Per una lettura di *Aprire il fuoco* in questa chiave, cfr. R. Bruni, *La rivoluzione è un pranzo di gala: Bianciardi, il Sessantotto e «Aprire il fuoco»*, in *Una vita agra. Luciano Bianciardi dal «Lavoro culturale» a «Aprire il fuoco»*, a cura di A. Bruni e E. Francioni, Excogita, Milano 2018, pp. 25-42.

<sup>12</sup> Sulla recensione di Croce a *Uchronie* di Renouvier, cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana*, cit., p. 3.

<sup>13</sup> Cfr. G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Luni, Milano-Trento 1998, p. 220.

idiosincrasie e dalle esperienze personali dell'autore. Nel romanzo Malaparte utilizza sia memorie personali (a cominciare dalla scelta di Regina Coeli come scenario della parte iniziale), sia memorie storiche legate alle sue esperienze di reporter, in particolare quelle riguardanti l'Unione Sovietica. Malaparte aveva soggiornato in Russia nel 1929<sup>14</sup> e aveva scritto due pamphlet su Lenin e il bolscevismo: *Intelligenza di Lenin* (1930) e *Le bonhomme Lénine* (1932); e aveva dedicato ampio spazio alla rivoluzione d'ottobre anche nel libro che aveva decretato il suo successo internazionale, *Tecnica del colpo di Stato* (uscito in francese nel 1931). Nello stesso periodo in cui pubblica *Storia di domani* Malaparte stava elaborando la prima stesura di *Il ballo al Kremlino*, irriverente affresco narrativo dell'aristocrazia sovietica, che sarebbe stato pubblicato postumo<sup>15</sup>. In *Storia di domani* Malaparte rievoca direttamente il suo soggiorno nella Russia sovietica: "Alcuni anni or sono ho visitato Mosca, ho viaggiato in lungo e in largo per tutta l'URSS e ne son tornato pieno di ammirazione e di sbigottimento per l'austerità e la severità della morale comunista, per il crudele e tetro grigiore spartano della vita sovietica, tanto pubblica quanto privata" (p. 409).

Il primo impatto di Malaparte con il bolscevismo risale, in realtà, al periodo in cui si trovava a Varsavia come giovane addetto dell'ambasciata italiana: durante il suo primo soggiorno polacco ebbe, infatti, la possibilità assistere alla cosiddetta battaglia della Vistola del 1920<sup>16</sup>. Questo momento della biografia malapartiana è importante anche come possibile suggestione per *Storia di domani*, dato che in questa occasione il giovane scrittore può

---

<sup>14</sup> Su Malaparte in Russia, cfr. C.M. Giacobbe, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2017.

<sup>15</sup> Cfr. C. Malaparte, *Il ballo al Kremlino*, a cura di R. Rodondi, Adelphi, Milano 2012. Sulla genesi e la storia editoriale di *Un ballo al Kremlino*, cfr. anche G. Maccari, «*Il ballo al Kremlino*». *L'aristocrazia sovietica secondo Malaparte*, in «*Il Volga nasce in Europa*»: *Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, a cura di R. Bruni, L. Masi e M. Ślarzyńska, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020, in particolare, pp. 187-189.

<sup>16</sup> Sul primo soggiorno polacco di Malaparte, cfr. R. Bruni, «*Il posto più caro al mio cuore*». *Sul primo soggiorno di Malaparte a Varsavia*, in «*Il Volga nasce in Europa*», cit., pp. 11-23.

osservare da vicino le mire espansionistiche dell'Unione sovietica, in questo caso frustrate a causa della sconfitta militare subita dai polacchi. Malaparte sarebbe tornato in Polonia anche successivamente, nel 1942, durante il periodo dell'occupazione tedesca; e anche dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale avrebbe mantenuto contatti con il mondo culturale polacco. Nel 1949 la Polonia era ormai uno stato satellite dell'Unione sovietica e i polacchi si trovavano quindi in una situazione simile a quella degli italiani nell'Italia bolscevizzata immaginata da Malaparte. A tale riguardo è interessante notare come *Storia di domani* sia stata tempestivamente e integralmente tradotta in polacco sull'importante rivista destinata ai polacchi espatriati, «Kultura», che si stampava a Parigi<sup>17</sup>.

Quando gli studiosi di Malaparte accennano alla genesi di *Storia di domani* ricordano giustamente le posizioni anticomuniste assunte dallo scrittore alla vigilia delle elezioni del 1948, ma bisogna tenere conto che quelle prese di posizione dipendevano anche dai contatti dello scrittore con il mondo dell'Europa dell'Est, e in particolare con il contesto polacco. Quando Malaparte immagina un'Italia sovietizzata ha in mente anche la situazione di quei Paesi che, dopo la fine della Seconda guerra mondiale, erano entrati nell'orbita dell'URSS<sup>18</sup>. In *Storia di domani*, nel giro di poco tempo l'Italia viene completamente sovietizzata, a cominciare dalla toponomastica e dalla gestione delle attività commerciali (come stava, per l'appunto, avvenendo nei Paesi dell'Europa orientale): “scende[vo] per la prospettiva Stalin verso la piazza Karl Marx [siamo sempre a Roma], e intanto osservavo curiosamente il pittoresco spettacolo che si offriva ai miei occhi. Lunghe code sostavano davanti ai negozi di Stato, o Statnegoz, davanti alle Stattabac, o tabaccherie, alle Stalpizzic, o pizzicherie, alle Statpan, o panetterie, e alle trattorie

<sup>17</sup> Cfr. C. Malaparte, *Historia jutra*, trad. di Z. Hertz, «Kultura», 6, 23, 1949. Sulla traduzione polacca di *Storia di domani*, cfr. A. Liszka-Drażkiewicz, *Piłsudski, Lenin e l'espansione sovietica in Europa: sulle prime traduzioni di Curzio Malaparte in Polonia (1932-1949)*, in «*Il Volga nasce in Europa*», cit., in particolare, pp. 104-108.

<sup>18</sup> Dialogando con Togliatti, Malaparte si domanda come mai un uomo colto come lui “potesse sia pur lontanamente pensare che la salvezza dell'Italia dipendeva non dal popolo italiano, ma da quello russo”, e gli chiede: “Non t'eri accorto, dall'esempio della Romania, dell'Ungheria, della Cecoslovacchia, della Polonia, che quando i Russi metton le zampe in casa d'altri, son loro che comandano?” (p. 471).

popolari, o mense del popolo, quella specie di osterie statali che ufficialmente si chiamano Statos, e alle quali il popolo ha dato il nome di ‘Ossa di Stato’” ([p. 411], laddove affiora il ricordo delle *stolovye*, le mense che Malaparte aveva frequentato nel 1929 durante il suo soggiorno a Mosca<sup>19</sup>). La caserma dei “CC. RR. (Carabinieri Republicani)” viene rinominata caserma dei “CC RR. (Carabinieri Rossi)” (p. 428); perfino i nomi delle squadre di calcio vengono sovietizzati: “la Juventus si chiama Stalin, il Torino Lenin, il Milan Carlo Marx, il Bologna Molotov, e così via, mentre le squadre minori sono state ribattezzate con nomi più modesti, Togliatti, Secchia, Longo e via di seguito” (p. 423). Malaparte immagina che in piazza Karl Marx, nei pressi di Palazzo Wedekind, dove prima si trovava la redazione del «Tempo» (il giornale dove il romanzo uscì per la prima volta a puntate), sia stata affissa “un’immensa striscia di tela con la scritta ‘Stalin ha sempre ragione’” (p.413).

L’uscita di *Storia di domani* innescò una clamorosa polemica con Palmiro Togliatti, il quale, tra l’altro, in veste di personaggio del romanzo è trattato in modo a dir poco irriverente da Malaparte. Togliatti aveva liquidato *Storia di domani* come espressione un “anticomunismo da rotocalco”<sup>20</sup>. Il giudizio di Togliatti esercitò anche un certo peso sulla ricezione del romanzo, tanto che gli studiosi di Malaparte tendono ancora a sottoscriverlo o accettarlo. Al di là delle polemiche contingenti, un romanzo come *Storia di domani* non può essere considerato solo alla stregua di uno sfogo anticomunista, se non altro perché in questo libro Malaparte non risparmia nessuna ideologia (prendendo di mira anche socialisti e liberali<sup>21</sup>). Se proprio volessimo trovare un’etichetta, *Storia di domani* potrebbe definirsi un romanzo antitotalitario, prima che

<sup>19</sup> Cfr. G. Maccari, «Il ballo al Cremlino», cit., p. 189.

<sup>20</sup> Cfr. G. Pardini, *Curzio Malaparte*, cit., p. 331. In *Storia di domani* Malaparte stesso – con un felice cortocircuito metaletterario – ricorda che Togliatti lo aveva attaccato pubblicamente quando il romanzo stava uscendo a puntate sul «Tempo» (cfr. p. 470).

<sup>21</sup> Scrive ad esempio parlando del noto imprenditore Carandini: “Il conte Carandini, amministratore delle famose tenute di Torre in Pietra, presso Roma, già appartenenti a un suo congiunto, il senatore Albertini, dittatore del liberalismo italiano e morto ormai da alcuni anni, era il più forte produttore di latte dell’Italia centrale, e perciò uno degli esponenti più in vista del liberalismo: poiché tutti sanno che il latte e il liberalismo, in Italia, son legati tra loro da stretti vincoli di parentela” (p. 436).

anticomunista (non è un caso che esca nello stesso di *Nineteen Eighty-Four* di Orwell, opportunamente evocato nella recensione, pur sfavorevole, di Emilio Cecchi<sup>22</sup>). In *Storia di domani* le analogie e le contiguità tra nazismo, fascismo e comunismo sono una costante della narrazione. L'invasione russa dell'Europa è esplicitamente accostata alle occupazioni naziste del periodo della Seconda guerra mondiale. Alla domanda di De Gasperi, che gli chiedeva come i francesi avessero accolto gli invasori sovietici, Malaparte risponde:

Come in Italia, come in tutta l'Europa: con grandi manifestazioni di entusiasmo, credendo in tal modo di prendersi la rivincita su quegli elementi reazionari della borghesia, che alcuni anni prima, in una simile congiuntura, avevano collaborato con gli invasori tedeschi. Ma quale fu la delusione e l'indignazione del proletariato francese, quando si accorse che si trattava, come al solito, di un'invasione tedesca! Voglio dire di un'invasione di Tedeschi camuffati da Russi (p. 365).

Tanto che nelle posizioni di potere i russi inseriscono spesso politici che non hanno niente a che fare con l'ideologia comunista, o addirittura ex-nazisti: come governatore di Parigi viene nominato il celebre maresciallo nazionalsocialista von Paulus<sup>23</sup>. Quanto all'Italia, Palmiro Togliatti viene rappresentato da Malaparte come un misto di Stalin e Mussolini: "l'antico Palmiro dall'aspetto pensoso, dalle labbra strette e pallide, dagli occhi miopi, si era trasformato, forse per effetto dell'età, in un Palmiro dalla mascella quadrata, dagli occhi sfavillanti alla Stalin" (p. 414). Del resto lo slogan più ricorrente del governo d'occupazione sovietico è il "Vinceremo" di mussoliniana memoria.

Se, da un lato, la rapida e solo apparente conversione dell'Italia bolscevizzata dal fascismo al comunismo è ricondotta da Malaparte al trasformismo tipicamente italiano, d'altra parte in *Storia di domani* si trovano digressioni politiche più profonde, che anticipano alcuni nodi del successivo dibattito sul totalitarismo, benché lo scrittore non usi propriamente questo

<sup>22</sup> Cfr. E. Cecchi, «*Storia di domani*», di C. Malaparte, cit., p. 149.

<sup>23</sup> "Von Paulus? Il federmaresciallo hitleriano? Il vinto di Stalingrado?" (p. 365), si chiede stupito De Gasperi, quando Malaparte nel carcere di Regina Coeli gli riferisce la notizia della nomina.

termine<sup>24</sup>. Nel romanzo Malaparte – che aveva insistito già in *Tecnica del colpo di Stato* su certe convergenze tra fascismo e bolscevismo – fornisce una giustificazione teorica dell'affinità tra comunismo e nazismo, proponendo un'argomentazione che oggi è diventata quasi un *topos* della storiografia sul totalitarismo, il rapporto tra il concetto nazista di razza e quello comunista di classe: “al concetto razzista hitleriano i comunisti hanno sostituito il loro concetto classista, vale a dire considerano i borghesi nel modo stesso come i tedeschi consideravano gli ebrei”. I sovietici e i nazisti, secondo Malaparte, non si limitano a “opprimere i popoli” ma stravolgono “l'ordine sociale europeo” (al contrario degli americani, i quali “hanno liberato un'Europa che sostanzialmente, dal punto di vista sociale, era rimasta la stessa del 1939” [pp. 379-380]). Malaparte torna sui legami tra comunismo e nazismo anche rispondendo a una domanda di Togliatti, che gli chiedeva come mai secondo lui i comunisti in Occidente avessero perso il credito di cui godevano tra il '44 e il '45:

Subito dopo la liberazione, voi godevate le simpatie di tutti gli intellettuali dell'Occidente, perfino dell'America. E per qual ragione avete perduto tali simpatie? Perché avete proclamato la necessità di porre dei limiti alla libertà di pensiero e della creazione artistica, perché avete ripetuto, in fatto d'arte e di cultura, gli *slogans* di Hilter. Zdanov è morto. Anche Goebbels è morto. Pace all'anima loro. Eran nemici, eran di fe' diversi ma andavano d'accordo in molte premesse e in molte conclusioni. Volevano la musica di partito: Zdanov con un pretesto classista, Goebbels con un pretesto razziale (p. 478).

Qui, oltre che sull'analogia tra l'idea di classe e quella di razza, Malaparte propone un rapporto tra i due totalitarismi che potremmo definire con René Girard (non a caso, un pensatore spesso accostato all'autore di *Kaputt*)

---

<sup>24</sup> Il termine “totalitarismo”, peraltro, inizierà a diffondersi soprattutto dopo l'uscita del fondamentale saggio di Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo* (trad. di A. Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004), che viene pubblicato per la prima volta nel 1951, due anni dopo l'uscita di *Storia di domani*. Alle analogie ideali tra le tesi di Hannah Arendt sul totalitarismo e certe intuizioni di Malaparte, accenna F. Baldasso, *Curzio Malaparte, la scrittura crudele. «Kaputt», «La pelle» e la caduta della civiltà europea*, Carocci, Roma 2019, pp. 13-14.

“mimetico”<sup>25</sup>, dato che i sovietici vengono accusati di aver copiato gli *slogan* hitleriani.

Mentre condanna il carattere che oggi definiremmo totalitario del comunismo sovietico, Malaparte sottolinea anche l'ingenuità e la miopia dei comunisti europei, compresi quelli italiani, che pensavano di affidarsi ai russi per favorire l'avvento del comunismo in Occidente. Nel romanzo si trova, a questo proposito, una riflessione molto lucida in cui si avanza tra l'altro l'ipotesi che la Russia avrebbe perso lo scontro – che allora si iniziava a chiamare “guerra fredda” – con gli Stati Uniti: “Il rimprovero che si ha il diritto di muovere al comunismo europeo, e perciò anche italiano, è di aver fatto dipendere le sorti della rivoluzione proletaria non già dalla naturale, spontanea evoluzione del proletariato, ma dall'eventuale vittoria militare della Russia sull'America. E se la Russia fosse sconfitta?” (p. 472).

Nel romanzo, quando i russi invadono l'Italia, alcuni comunisti, tra cui i gruppi partigiani legati a Luigi Longo, cercano di opporsi cercando di organizzare una resistenza (proprio come era accaduto sotto il fascismo), ma i tentativi di ribellione vengono subito sedati: “tutto era rientrato nell'ordine, grazie al pronto intervento dei Russi, che avevano disarmato le Guardie rosse di Longo, e cacciato in galera i comunisti più accesi. Dal momento che tutti erano diventati comunisti, che bisogno c'era di diventare comunisti?” (p. 364). Del resto i russi non mostrano nessun riguardo per i comunisti italiani: “da quando son venuti i Russi, i comunisti non contano più nulla. Facevan la voce grossa fin tanto che i russi erano lontani, ma ora filano diritto anche loro, più di noi”, dice Scelba a Malaparte in un loro colloquio nel carcere di Regina Coeli; “I Russi considerano i comunisti dell'Europa occidentale come infidi, indisciplinati, romantici, scocciatori, e inconsapevolmente inquinati di *trorzismo*. Se fossi un comunista italiano e francese, mi guarderei soprattutto da Stalin” (p. 391), dice ancora Scelba. Come si è detto, i sovietici, con l'eccezione di Togliatti (peraltro un Togliatti russificato<sup>26</sup>),

<sup>25</sup> R. Girard parla del rapporto tra le dinamiche dei totalitarismi e la teoria mimetica nel suo saggio *Portando Clausewitz all'estremo*, a cura di G. Fornari, Milano, Adelphi, 2008.

<sup>26</sup> Nel primo capitolo De Gasperi dice a Malaparte che “gli Italiani stan sempre in sospetto, perché non è così facile riconoscere un Togliatti vestito da russo, da un russo vestito da Togliatti” (p. 369).

preferiscono evitare di collocare politici comunisti nei posti chiave, tanto che propongono l'incarico di nuovo Commissario del Popolo agli Interni prima a un ex ministro noto per il suo anticomunismo come Scelba (il quale però si rifiuta di collaborare con i russi), e poi a un liberale come Mario Missiroli, ribattezzato "Missiroliski". L'ostilità dei russi nei riguardi dei comunisti italiani emerge chiaramente anche nelle parole di Pietro Nenni, il quale così protesta, rivolgendosi a Malaparte: "Per ringraziarmi del mio filocomunismo, c'è mancato poco che [i russi] mi fucilassero... Eh, corrono brutti tempi, per i comunisti e per i loro amici!" (p. 418).

Nenni introduce Malaparte anche nei circoli della nuova resistenza: gli presenta i componenti del gruppo "Famiglia Libertà progresso" (p. 497), i quali, a discapito del nome altisonante scelto, sono soltanto pochi "uomini di mezza età dall'apparenza di buoni borghesi" abituati a ritrovarsi in una casa del Quartiere Prati che sembra uscita da un libro di Alberto Moravia<sup>27</sup>. Qui l'obiettivo polemico della satira di Malaparte sono gli scrittori borghesi che nel dopoguerra si erano accreditati come antifascisti enfatizzando i loro legami con la Resistenza. Malaparte rimane presto deluso dagli inconcludenti incontri della resistenza antirussa, una resistenza molto debole, dato che, come gli spiega Nenni, a causa della paura di essere denunciati dai compagni, i membri del gruppo "fa[nno] a gara a parlar bene dei russi". La loro unica speranza è interamente affidata a un eventuale sbarco degli americani in Europa, cosicché l'Italia potrà essere finalmente liberata dai russi e i partecipanti alle riunioni clandestine "avranno il diritto di proclamarsi eroi e martiri della libertà" (p. 501), come scrive, con pungente sarcasmo, Malaparte.

Nel frattempo il conflitto tra l'Unione sovietica e gli Stati Uniti inizia a inasprirsi: gli americani lanciano missili su Leningrado ("in pochi istanti l'immensa città di Pietro il Grande scomparve in una nuvola di fumo e polvere" [p.502]) e Kiev; i russi rispondono in modo analogo, colpendo New York e Chicago. La guerra si conclude, sì, con lo sbarco degli americani, ma non in Europa (come auspicava il gruppo di resistenti romani), bensì in... America: "Alcuni radioascoltatori clandestini avevano captato un messaggio

---

<sup>27</sup> "La casa, le scale, il pianerottolo, la porta, la cameriera, il vestibolo stretto e male illuminato, eran di quelli tante volte descritti, con tanta compiacenza, da Alberto Moravia nei suoi romanzi e nei suoi racconti" (p. 497).



da New York, secondo il quale sembrava che alla notizia dello sbarco deliranti dimostrazioni di gioia erano avvenute in tutte le città degli Stati Uniti. Fin qui nulla di strano. Ma un altro messaggio, lanciato dalla radio di Chicago, aveva annunciato che le truppe americane erano state accolte con ‘selvaggio entusiasmo’ da tutta la popolazione ‘americana’. Americana?” (p. 520).

Il paradossale sbarco degli americani in America spinge i russi a ritirarsi dall’Europa e dall’Italia:

A quale perfezione era mai giunta la tecnica americana! La potenza degli Stati Uniti era tale, e tale il loro prestigio, che il fatto stesso di rinunciare all’invasione dell’Europa, e di far ritorno in America con armi e bagagli, aveva avuto per immediato risultato la ritirata dei Russi e la liberazione dei popoli europei (pp. 523-524).

Come si vede dall’ironia sferzante di queste righe, Malaparte non risparmia critiche neppure agli Stati Uniti, e all’americanismo che si stava diffondendo anche in Europa. Fermo restando che il principale bersaglio di Malaparte è la dittatura sovietica, nessuno si salva dalla sua ironia implacabile: sono sbeffeggiati i comunisti italiani, così come i socialisti, i liberali e gli esponenti della resistenza. Per la forza distruttiva della satira, *Storia di domani* fa pensare al grande modello dei *Paralipomeni della Batracomiomachia* di Leopardi, che si prendeva gioco delle ideologie del suo tempo utilizzando una cornice pseudo-omerica. Allo stesso modo Malaparte utilizza lo spunto ucronico dell’invasione sovietica per satireggiare l’Italia del secondo dopoguerra. E, nelle pagine finali, dimostra notevole lucidità nel cogliere l’orizzonte ideologico e politico che si stava prospettando, quello di un’Europa dove “nulla è possibile, neppure il comunismo, senza l’aiuto del capitalismo americano” (p. 528). Basterebbe anche solo un’intuizione come questa per rivalutare l’esperimento narrativo di *Storia di domani*, soprattutto come romanzo di idee, concepito e scritto, come suggerisce l’autore stesso, “non tanto per divertire, quanto per far pensare” (p. 527).

## Bibliografia

- H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. di A. Guadagnin, Einaudi, Torino 2004.  
 F. Baldasso, *Curzio Malaparte, la scrittura crudele. «Kaputt!», «La pelle» e la caduta della civiltà europea*, Carocci, Roma 2019.

- L.J. Berezowski, *Władza i polityka w literaturze political fiction: prawda czy fikcja?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- S. Brioni, *Fantahistorical vs. Fantafascist Epic: "Contemporary" Alternative Italian Colonial Histories*, «Science Fiction Studies», 42, 2, 2015, pp. 305- 321.
- R. Bruni, *La rivoluzione è un pranzo di gala: Bianciardi, il Sessantotto e «Aprire il fuoco»*, in *Una vita agra. Luciano Bianciardi dal «Lavoro culturale» a «Aprire il fuoco»*, a cura di A. Bruni e E. Francioni, Excogita, Milano 2018, pp. 25-42.
- R. Bruni, L. Masi, M. Ślarzyńska (a cura di), *«Il Volga nasce in Europa»: Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2020.
- C.M. Giacobbe, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Milano 2017.
- R. Girard, *Portando Clausewitz all'estremo*, a cura di G. Fornari, Milano, 2008.
- G.B. Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano 2008.
- K. Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent State University Press, Kent 2001.
- E.R. La Forgia, *Curzio Malaparte e l'Italia del secondo dopoguerra*, «NeMla Italian Studies», XXXVI, 2014, pp. 173-194.
- A. Liszka-Drażkiewicz, *Historia alternatywna jako komentarz do współczesności: «Historia jutra» Curzia Malapartego*, «Rocznik Przemyski. Literatura i Język», 54, 2, 2018, pp. 67-77.
- C. Malaparte, *Storia di domani* [1949], in Id., *Don Camaleone e altri scritti satirici*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1963, pp. 361-532.
- M. Malvestio, *Cronache del fantafascismo: L'ucronia in Italia e il revisionismo storico*, «The Italianist», 38, 1, pp. 89-107.
- E. Marra, *Storia e contro-storia. Ucronie italiane: un panorama critico*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, Trieste 2014.
- E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana. Ucronia e propaganda nella narrativa italiana*, «Between», IV, 7, 2014, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1116>, ultimo accesso: 17/03/2021.
- G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Luni, Milano-Trento 1998.
- M. Serra, *Malaparte: vita e leggende*, trad. di A. Folin, Marsilio, Venezia 2012.
- B. Stableford, *The A to Z of Fantasy Literature*, The Scarecrow Press, Plymouth, 2009.

### **(Alternative) History and Political Satire: On Curzio Malaparte's *Storia di Domani***

*Storia di Domani* (1949) is one of Curzio Malaparte's most original and unclassifiable works. In some ways this novel can be considered an 'uchronia', given that it is based on an alternative historical hypothesis: the invasion of Europe by the Soviet Union in the aftermath of the Second World War. On the other hand, the novel is

similar to the genre of political fiction, given that the characters are mostly real Italian politicians who were still alive at the time the work was published. The article will focus on the interweaving of historical memory, political satire and literary fiction, showing how Malaparte's book had anticipated in many ways more recent and better-known counterfactual novels such as Morselli's *Contro-Passato Prossimo* and Biancardi's *Aprire il Fuoco*.

**Keywords:** Curzio Malaparte, Alternative History, Political Satire, Post-War Italy, Communism, Fascism, Stalinism, Soviet Union

Data otrzymania tekstu: 21.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 18.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 25.05.2021 r.



## SYMBOLIKA PEJZAŻU (WEWNĘTRZNEGO) W FILMACH CARLOSA REYGADASA

KATARZYNA CITKO

Instytut Studiów Kulturowych, UwB  
Institute of Cultural Studies, University of Białystok  
k.citko@uwb.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-7246-6921

Carlos Reygadas jest jednym z bardziej znanych i cenionych współczesnych reżyserów meksykańskich. Jego filmy mają wydźwięk autobiograficzny, jest to kino osobiste, rozpoznawalne dzięki autorskiemu stylowi filmowego opowiadania oraz poruszanej tematyce i wymowie symbolicznej, niejednokrotnie zaskakujące widzów niestereotypowymi rozwiązaniami. Reygadas, filmowiec-samouk, poeta kina i wizjoner, realizuje dzieła, w których bogata metaforyka i skrajne emocje tworzą niezwykle intensywny przekaz. Reżyser w swoich dziełach poszukuje czegoś więcej niż realistycznego odzwierciedlenia świata, ale też nie interesują go fantastyczne czy baśniowe opowieści; w jego filmowej twórczości dochodzi do głosu przekonanie autora, że widzowie nie chodzą do kina, by uciec od życia, tylko po to, aby w pełni doświadczać jego wielowątkowości i tajemnicy. Reygadas deklaruje:

For me, each film is an act of life, of existence. I never think of myself as making a career out of this. Everything just reflects a moment of my existence, of my being. So I don't know what I'm doing next and I don't care much. Whatever I do, there will have to be a deep, powerful, internal need and will come out when it has to come out<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Dla mnie każdy film jest aktem życia. Nie traktuję tego jako sposobu na zrobienie kariery. To wszystko jest po prostu odzwierciedleniem mojego bycia, momentu, w którym się znajduję. Więc nie wiem, co będę robił za chwilę i nie interesuje mnie to. Cokolwiek będzie, będzie wynikać z mojej głębokiej wewnętrznej potrzeby i pojawi się, kiedy nadejdzie odpowiedni moment. Jeśli ma to być udane, to będzie” [tłum. – K.C.] – cytat z portalu IMDb. Zob. *Carlos Reygadas*, <http://www.imdb.com/name/nm1196161/> [dostęp 23.09.2018].

Przyjętą w artykule metodą badawczą jest analityczny opis wybranych pejzaży, pełniących istotną rolę w filmach Carlosa Reygadasa oraz interpretacja symboliki w nich zawartej, zgodnie z przyjętą perspektywą fenomenologiczno-hermeneutyczną. Zastosowanie narzędzia badawczego, jakim jest interpretacyjna analiza fenomenologiczna, umożliwi zarówno opis obrazów (pejzaży) występujących w filmach Reygadasa, jak i ukazanie ich symbolicznych znaczeń. Przedmiotem zainteresowania dokonywanych analiz jest sytuacja życiowa bohaterów filmowych, uwikłanych w splot różnorodnych wydarzeń i zmuszonych do podejmowania trudnych wyborów. Działają oni w konkretnej przestrzeni pejzaży filmowych, których symboliczne konotacje dookreślają ich emocje, wybory i postawy, stanowiąc zarazem egzemplifikację światopoglądu i istoty artystycznej kreacji samego autora filmowych dzieł. Obraz świata ukazany na ekranie, wypływający z przeżyć, uczuć i światopoglądu reżysera, zaprasza widzów do kontemplacji, emocjonalnego przeżycia i osobistego odczytywania sensów. Jest on równocześnie wynikiem oryginalnej koncepcji sztuki filmowej Reygadasa, mającej swoje korzenie w twórczości wielkich reżyserów kina światowego, takich jak: Andriej Tarkowski, Carl Theodor Dreyer czy Robert Bresson.

Charakterystyczną cechą filmów Reygadasa jest autorskie traktowanie warstwy temporalnej i wizualnej dzieł. Specyfika czasu i przestrzeni, traktowanych jako tworzywo, generuje strukturę opowiadania filmowego, określa jego formę i stanowi, jak podkreśla Małgorzata Steciak, esencję sztuki w rozumieniu meksykańskiego reżysera<sup>2</sup>.

Pejzaże pojawiające się w filmach Reygadasa ewokują różnorodne znaczenia związane z opowiadaną na ekranie fabułą, a równocześnie z głębszą warstwą obrazowania o charakterze symbolicznym. Odwołują się one do symboli kosmicznych i religijnych, powszechnie znanych w tradycji kulturowej Meksyku oraz całego świata, a zarazem do wyobraźni i emocji samego reżysera – mają więc charakter zarówno uniwersalny, jak i jednostkowy.

Już w pierwszym fabularnym filmie Reygadasa, *Japón* (2002), pojawia się pejzaż nacechowany znaczeniem. Bohater, którego imienia nie znamy, ucieka ze stolicy w góry, aby tam na pustkowiu, w samotności popełnić samobójstwo. Motywy jego decyzji nie zostaną widzom ujawnione; sugestia

---

<sup>2</sup> M. Steciak, *Kino współczesne. Carlos Reygadas: Film jest naczyniem*, „Ekran” 2019, nr 3-4(49-50), s. 80.

raczej niż wyjaśnienie przywołuje kryzys twórczy mężczyzny, który jest malarzem. Bohater zatrzymuje się w domku starszej, ubogiej wdowy Ascen. Surowy, ale piękny pejzaż gór oraz prostota i pokora staruszki powodują przemianę bohatera: mężczyzna rezygnuje z odebrania sobie życia, a nawet występuje w obronie swojej gospodyni przed brutalnym siostrzeńcem, który roszcząc sobie prawo do części majątku, chce zburzyć jej siedlisko. Kluczowa dla przemiany duchowej bohatera scena ukazuje moment, w którym rezygnuje on z aktu samobójczego. Mężczyzna wspina się po zboczu na krawędź wysokiego kanionu, wędrując w strugach ulewnego deszczu – który przywołuje czytelną symbolikę oczyszczenia, odrodzenia i nowego życia – aby na szczycie przeżyć znaczącą transformację.

Podobny motyw wędrowki bohatera na szczyt odnajdziemy w filmie *Bitwa w niebie* (2005). Obraz wspinaczki ukazuje protagonistów obu dzieł w chwili ich duchowego i moralnego kryzysu. W obydwu filmach wizerunek wstępujących ku górze mężczyzn zestawiony został z sugestywnymi obrazami chmur, mgły i padającego deszczu. Symbolika tych przedstawień w obu dziełach jest tożsama: bohaterowie, wędrując wzwyż, przekraczają sferę codzienności i wchodzą w przestrzeń i czas *sacrum*. Związane jest to z kryzysem egzystencjalnym, który przeżywają, oraz z nurtującym ich dogłębnie pragnieniem osiągnięcia transcendencji, rozumianej przez nich jako możliwość wyjścia z tego kryzysu.

Reżyser odwołuje się w scenach z obydwu filmów do symboliki judeo-chrześcijańskiej, czerpiąc z tradycji kulturowej katolickiego Meksyku. Chmury, obłoki i mgła są zapisanym w *Biblii* wyrazem obecności Boga, który przychodzi na spotkanie z człowiekiem. Obłok symbolizuje tajemniczość i niedostępność Boga, Jego transcendencję. Motyw ten odnajdziemy zarówno w *Starym*, jak i w *Nowym Testamencie*. W *Księdze Wyjścia* słupek obłoku towarzyszy Izraelitom podczas wyjścia z niewoli egipskiej. Zawarcie przymierza Boga z ludem na górze Synaj również dokonuje się pod osłoną chmur: „Pan rzekł do Mojżesza: »Oto Ja przyjdę do ciebie w gęstym obłoku, aby lud słyszał, gdy będę rozmawiał z tobą, i uwierzył tobie na zawsze«. A Mojżesz oznajmił Panu słowa ludu” [Wj 19,9]<sup>3</sup>. Potem zaś poszedł na

<sup>3</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. V, Poznań 2013, s. 86.

spotkanie z Panem, który osłonił górę gęstą mgłą<sup>4</sup>. Mgła, jak wyjaśnia Juan Eduardo Cirlot<sup>5</sup>, symbolizuje to, co nieokreślone, jeszcze bez wyraźnych granic, moment przemiany, strefę mroku pomiędzy każdym z elementów czy każdą z faz zjawiska, oznaczać może również przejście między sferą *profanum* a *sacrum*.

Obłok unosił się nad Namiotem Spotkania [Wj 40,34-38] oraz nad Świątynią Jerozolimską po wniesieniu do niej Arki Przymierza [1Krl 8,10-12]. W *Nowym Testamencie* obłok świetlany osłonił Jezusa i apostołów na górze Tabor podczas Przemienienia Pańskiego [Mt 17,5]. Również w czasie wniebowstąpienia Chrystusa „obłok zabrał Go im [apostołom – przyp. K.C.] sprzed oczu” [Dz 1,9]<sup>6</sup>, zaś w dniu Sądu Ostatecznego wszystkie narody „ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego na obłokach niebieskich z wielką mocą i chwałą” [Mt 24,30]<sup>7</sup>. W przytoczonych fragmentach widać wyraźnie, że symbolika chmur ukazuje w *Biblii* zbliżenie, moment przyjścia Boga do człowieka na spotkanie z nim.

Bohater filmu *Japón* wdrapuje się na górę i zatrzymuje nad stromą ścianą kanionu, na krawędzi przepaści. Wyciąga z kieszeni rewolwer, ale nie strzela do siebie, tylko unosi go i celuje prosto w niebo nad swoją głową. Kamera podążając za tym ruchem, panoramuje w górę, ukazując szary, nieprzenikniony pułap chmur i nieruchomieje w długim, jednolitym punkcie spojrzenia na niebiosach. Zdają się one milczeć; jeżeli gdzieś tam za chmurami jest Bóg, to znacząco odległy. A jednak towarzyszący scenie ulewny deszcz przynosi czytelną symbolikę oczyszczenia i łaski. W kolejnym ujęciu widzimy, że bohater chowa broń i odchodzi. Przy leżącym na trawie ścierwie konia pada na ziemię i leży zwrócony twarzą do nieba, a obrazowi temu towarzyszy z offu aria *Erbarme dich, Mein Gott z Pasji według św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha. Słowa pieśni przywołują miłosierdzie Boże; kamera z lotu ptaka ukazuje leżącego bohatera, kołuje nad nim i nad zwłokami konia, po czym ponownie w przedłużającym się nieruchomym spojrzeniu ukazuje szare, ale rozświetlone jednolitym blaskiem niebo. W kolejnych ujęciach

<sup>4</sup> Hebrajskie słowo *ed* oznacza „opar” i tłumaczone jest w *Biblii Tysiąclecia* zazwyczaj jako: „obłok”.

<sup>5</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 109.

<sup>6</sup> *Pismo Święte...*, op. cit., s. 1266.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 1172.



bohater schodzi w dół kanionu; wraca ku zabudowaniom wioski, a jednocześnie rozpoczyna swoją wewnętrzną wędrówkę ku życiu, porzucając myśli o samobójstwie.

W filmie *Bitwa w niebie* protagonista Marcos wspina się na szczyt góry podczas rodzinnej wycieczki za miasto. Dziecko przyjaciółki, które porwał dla okupu, właśnie przypadkowo zmarło. Marcos musi podjąć decyzję, jak ma się zachować w zaistniałych okolicznościach. W dodatku opowiedział o wszystkim córce swojego szefa i teraz obawia się, że dziewczyna wyda go w ręce policji. Sytuację komplikuje fakt, że jest w niej beznadziejnie i bez wzajemności zakochany.

Marcos odłącza się od swojej rodziny i zaczyna wspinać się na szczyt wzgórza. Ta wędrówka ma wymiar symboliczny; widzowie nie otrzymują żadnego racjonalnego wyjaśnienia, dlaczego bohater wdrapuje się na wierzchołek, przedzierając się przez zarośla i gęstniejącą mgłę, która spowija pejzaż szczelnym całunem. Mgła pojawia się niespodziewanie i można odnieść wrażenie, że to ona prowokuje bohatera do podjęcia wędrówki na szczyt górującego nad okolicą stromego wzniesienia.

W tradycji biblijnej, jak już zostało wspomniane, mgłę, obłoki czy słupy chmur zsyła na ziemię Bóg, wtedy gdy przychodzi na spotkanie z człowiekiem. Wchodzący na górę Marcos staje więc „w oku Boga”, a osłaniające go opary symbolizują pozornie przemian skrywających odwieczną, niezmienną istotę najwyższej Prawdy.

Funkcjonująca w wielu kulturach świata symbolika góry związana jest z wyrażeniem jej aspektu sakralnego. Podkreśla to Cirlot, pisząc:

Jak w przypadku krzyża lub drzewa kosmicznego, umiejscowienie tej góry-symbolu zaznacza „centrum” świata. Znają ten głęboki symbol bodaj wszystkie tradycje [...]. Mistyczny sens wierzchołka wynika również z faktu, że jest on punktem złączenia nieba i ziemi, centrum, przez jakie przechodzi oś świata<sup>8</sup>.

Podobnie znaczenie symbolu góry wyjaśnia Matilde Battistini:

Góra to miejsce, w którym ujawnia się sacrum (hierofania) lub bóstwo (teofania) [...]. W prawie wszystkich teogoniach góra jest miejscem największej

<sup>8</sup> J.E. Cirlot, op. cit., s. 141-142.

koncentracji boskiej obecności. [...] Święta góra wznosi się w centrum świata i – podobnie jak krzyż, schody, drabina czy drzewo – stanowi jego oś i koźnienie; symbolizuje także cechy duchowe człowieka<sup>9</sup>.

Marcos staje na szczycie góry i, podobnie jak protagonista *Japón*, spogląda w przepaść. Na górze nie ma mgły; długie, statyczne ujęcie eksponuje bohatera obok umieszczonego na skale dużego wotywnego krzyża. Panoramująca kamera przenosi spojrzenie widzów z postaci bohatera na błękitne niebo nad jego głową; ponownie mamy tu do czynienia z punktem widzenia kamery skierowanej prostopadle w górę, tak jak miało to miejsce w *Japón*. Słońce i wiejący na szczycie wiatr symbolizują obecność Boga; hebrajskie słowo *ruah* oznacza zarówno wiatr, tchnienie, jak i ducha, utożsamianego w *Biblii* z Duchem Świętym. *Pismo Święte* w wielu fragmentach opisuje spotkanie Boga z wybranym przez Niego człowiekiem, które dokonuje się w powiewie wiatru; przywołać tu można chociażby scenę z *Księgi Królewskiej*, w której prorok Eliasz staje twarzą w twarz z Jahwe na górze Horeb [1Krl 19,11-13]. Marcos, podobnie jak biblijny Eliasz, wchodzi w sferę *sacrum* i spotyka Boga. Świadczyć może o tym gest zakrycia dłońmi oczu przez bohatera. W ten sposób, zasłaniając sobie twarz, reagowali pobożni Żydzi na przyjście Boga czy chociażby Jego anioła.

Do Marcosa stojącego na szczycie góry przemawia więc Bóg, podobnie jak przemówił do bohatera *Japón* – ale Marcos nie słyszy Bożego wezwania; przegapia skierowaną do niego epifanię i – w ostateczności – przegrywa batalię o swoje życie. W obydwu filmach Reygadasa towarzyszący wspinaczce protagonistów górski pejzaż ma charakter symboliczny, ewokujący sferę *sacrum*, przywołujący transcendencję pożądaną przez bohaterów jako możliwość wyjścia z kryzysu, ale zarazem nieosiągalną.

Stan wewnętrzznego rozdarcia cechujący bohaterów obydwu swoich filmów Reygadas wyraża za pomocą obrazów o charakterze kontemplacyjnym, pięknych samych w sobie – ich forma artystyczna łączy się zarazem z funkcjami semantycznymi. I tak w *Japón* surowy krajobraz nagich gór, skłaniający do kontemplacji ich urody, jest zrazem ilustracją samotności i wyobcowania bohatera szukającego życzliwej osoby, która pomogłaby mu popełnić samobójstwo. Z kolei w *Bitwie w niebie* tłem dla opowiedzianej

<sup>9</sup> M. Battistini, *Simbole i alegorie*, tłum. K. Dyjas-Fezzi, Warszawa 2005, s. 241.

historii jest ruchliwe niczym mrowisko miasto, pełne obojętnych wobec siebie ludzi; staje się ono egzemplifikacją stanu psychicznego Marcosa, na próżno usiłującego odnaleźć równowagę i spokój po śmierci porwanego przezeń dla okupu dziecka.

Kolejny film Reygadasa, *Ciche światło* (2007), rozpoczyna się długim, statycznym ujęciem rozgwieżdżonego nieba. Tym samym obrazem film się kończy, spięty nim niczym klamrą. Rafał Syska podkreśla w swojej analizie filmu:

Reygadas nadaje melodramatycznej historii wymiar alegorycznej przypowieści, uruchamiając dla niej zgola kosmiczną perspektywę; po realizacji zdjęć reżyser wspominał: „Zaczynamy i kończymy opowieść na gwiazdach. To jest początek i koniec historii. To jest uniwersum, poszerzenie i powiększenie rzeczy. Najpierw wkraczamy w życie trójki bohaterów, jakby to było centrum wszechświata, a potem zostawiamy ich losy i wracamy w kosmos”<sup>10</sup>.

Bohaterami filmu są żyjący w społeczności meksykańskiej menonici. Johan jest mężem Esther i statecznym ojcem kilkorga dzieci, który niespodzianie, także dla siebie samego, wikła się w romans z sąsiadką Marianne. Wobec swojej żony mężczyzna czuje przede wszystkim szacunek, przywiązanie i wdzięczność za opiekę nad nim oraz nad dziećmi. Ale to Marianne, nie żonę, kocha i pożąda. Opowieść jest realistyczna, uderza autentyzmem szczegółów, kostiumów, rekwizytów oraz podpatrzonych w codzienności zachowań menonitów, wyznaczanych przez surowe protestanckie reguły; zarazem jednak jest metafizyczna i przeniknięta nieuchwytną, ale intensywną duchowością. Pozornie wszystko dzieje się tak, jak w życiu mogłoby się wydarzyć, ale czuje się obecność „milczącego światła”, niedająca się zdefiniować, po ludzku niepojętą. Ta obecność – ewokowana m.in. przez rozświetlony słońcem pejzaż meksykańskiego interioru filmowany w długich, kontemplacyjnych ujęciach – przygotowuje widzów filmu na finałowy cud.

Otwierające film ujęcie nocnego nieba z lśniącymi punkcikami gwiazd, które powoli blednie w poświacie jutrzienki, sugeruje Bożą obecność – tytułowe „ciche światło”, które nieustannie towarzyszy poczynaniom bohaterów przede wszystkim pod postacią obrazów natury będącej częścią dzieła

<sup>10</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 478.

stworzenia. Długie, nakręcone techniką zdjęć poklatkowych ujęcie wschodu słońca zestawione jest ze zrealizowaną na podobnych zasadach finałową sekwencją zachodu słońca. Dwa momenty przełamywania się dnia i nocy zdają się przypominać, że oprócz pory ciemności i pory światła mamy na co dzień do czynienia z porami „pośrednimi” – świt i zmierzch nie znajdują się jednoznacznie ani po stronie światła, ani po stronie ciemności, są chwilami przenikania się dwóch porządków, zacierania granic – symbolizować mogą zatem sytuację, w jakiej znalazł się protagonista Johan. Jego późna miłość do Marianne zrodziła się niejako w porządku zmierzchu lub świtu i jest z pewnością silna, ale nie sposób stwierdzić, czy przynależy do sfery światła (dobra) czy ciemności (zła). Sam bohater zdaje się tego nie wiedzieć, do czego przyznaje się w rozmowie ze swoim ojcem, pastorem.

Otwierające i zamykające film ujęcia zdają się symbolizować coś jeszcze: obecną w dziele sferę konotacji biblijnych. Kiedy w pierwszej sekwencji Reygadas ukazuje rozgwieżdżone niebo, które stopniowo rozjaśnia się po wschodniej stronie, zdaje się nawiązywać do opisu stworzenia świata z *Księgi Rodzaju*, a zwłaszcza tego momentu, w którym Bóg oddziela światło od ciemności [Rdz 1, 3-5]. W kolejnej scenie reżyser portretuje rodzinę Johana przy stole, przed rozpoczęciem śniadania, w chwili porannej, cichej modlitwy. Pierwszym słowem, jakie pada z ekranu – a pada ich stosunkowo niewiele jak na trwający dwie i pół godziny film – jest „amen” – biblijne: „niech się tak stanie” – tak, jak tego chce Bóg.

Długie, kontemplacyjne ujęcia pozwalają widzowi dosłownie „wtopić się” w ekranowy świat przedstawiony. W scenie ustanawiającej (podobnie jak w całym filmie) nie ma muzyki – jedyne dźwięki to odgłosy natury, terkot maszyn, tykanie zegara, wskazujące na istotny wpływ czasu. Czas, według menonitów, to jedyny element świata, nad którym człowiek nie ma władzy; chyba że kocha taką miłością, która „może góry przenosić”, jak to pokaże finał. Wszystko dzieje się bardzo powoli – cierpliwe oko kamery z uwagą przygląda się kąpieli dzieci, wspólnym posiłkom, pracy, po prostu zwykłemu życiu, które zyskuje jednak wymiar metafizyczny. Jest czymś więcej niż tylko działaniem się tu i teraz; jest Bożym porządkiem.

Tradycyjnie uznaje się, że w kinie dźwiękowym nastrój poszczególnych ujęć współtworzy niediegetyczna muzyka. Reygadas rezygnuje z niej całkowicie, jej rolę przejmuje zmieniające się światło, które w subtelny sposób kreuje i zarazem unicestwia znaczenia. To co najbardziej istotne rozgrywa

się w ciszy, subtelnie podbudowanej szumem traw albo śpiewem ptaków. Filmowy krajobraz przywołuje, a równocześnie ewokuje tytułowe „ciche światło”; na przestrzeni jednego ujęcia widzimy różnorodne jego natężenie, jakby sam pejzaż, skąpany w słońcu lub pod chmurami, dzienny albo nocny, przypominał nam o nieustannym zmaganiu się sił światłości i ciemności.

Kolejny film Carlosa Reygadasa, *Post tenebras lux* (2012), również rozpoczyna się sceną prezentującą pejzaż przepełniony wewnętrznym znaczeniem. Fabuła filmu składa się z luźno powiązanych ze sobą scen halucynacji, wspomnień, snów, marzeń bohaterów. Obraz filmowy urzeka swoją plastycznością, zapraszając widzów raczej do kontemplacji niż do pełnego zrozumienia opowiedzianej historii, a filmowe pejzaże pełnią rolę emocjonalnych wypowiedzi o namiętnościach rozgrywających się w duszach bohaterów. Z sytuacją tego typu mamy do czynienia chociażby w scenie samobójczej śmierci Siete, zestawionej montażowo z obrazem upadających w puszczy wysokich, zielonych drzew, które na oczach widzów jedno po drugim zwalają się z upiornym skrzypieniem na ziemię.

Podobny zabieg odnajdziemy w filmowej scenie ustanawiającej. Wprowadza ona odbiorców w atmosferę filmu, coraz bardziej napiętą, gęstniejącą od nieuchwytnego grozy. Na wiejskim boisku po zroszonej deszczem trawie biegają krowy i psy, a wraz z nimi kilkuletnia dziewczynka. Dziecko jest zachwycone, skacze po kałużach i nawołuje zwierzęta. Powoli jednak, niemalże niezauważalnie, pejzaż staje się coraz ciemniejszy. Nadciąga burza, w półmroku krowy wydają się wielkie i niespokojne, a psy wyglądają jak demoniczne, złowrogie stwory. Dziewczynka woła mamę, ale ona nie nadchodzi. Niebo ciemnieje, od czasu do czasu rozświetlają je błyskawice; na tle ukazującego się wtedy krajobrazu pojawia się tytułowy napis: *Post tenebras lux*. Tytuł filmu przywołuje łacińską sentencję: „Po ciemnościach światło”, nawiązującą do słów Hioba z Wulgaty: *Post tenebras spero lucem* – „Po ciemnościach spodziewam się światła” [Job 17, 12].

Scena otwierająca film eksponuje strach dziecka i zarazem strach reżysera filmu o jego własne dzieci, które zresztą wcieliły się w filmowe role swoich rówieśników. W dziele Reygadasa odnajdziemy bowiem wątki autobiograficzne i zarazem zabiegi o charakterze autoterapeutycznym. Wewnętrzne pejzaże rozterek i emocji filmowych bohaterów są odzwierciedleniem niepokojów i lęków samego reżysera, a fabuła filmowa częściowo nawiązuje do

autentycznych przeżyć rodziny Reygadasa, związanych z napadem złodziei na ich hacjendę podczas nieobecności właścicieli.

Protagonista filmu, Juan, głowa rodziny, pozornie ma wszystko, co jest potrzebne mężczyźnie do szczęścia: kochającą żonę, radosne dzieci, piękny dom na wsi, ogród, samochód, przyjaciół, psy. A jednak wciąż jest niezadowolony, sfrustrowany, egoistycznie zapatrzony w siebie i swoje niespełnione zachcianki. Dopiero na łożu śmierci dostrzega to, co w życiu najważniejsze: samo życie, jego bogactwo i piękno, dobroć dla innych, niewinność i czystość „świeżo wykąpanego niemowlęcia”. Juan mówi swojej żonie, że teraz już wie, że zawsze krzywdził tych, których kochał najbardziej i że pomimo pełni sił witalnych, miał chorą duszę. Podobnej chwili refleksji nad zmarnowanym życiem doświadczy chwilę później jego zabójca, zatrudniany przez bohatera do różnych prac domowych i darzony zaufaniem patrona, Siete.

W filmie *Post tenebras lux* – podobnie jak w *Cichym świetle* – nie pojawia się muzyka niediegetyczna. Jedyńm utworem muzycznym jest piosenka śpiewana przez żonę Juana, Natalię, przy wtórce wykonywanego przez nią akompaniamentu na pianinie. Pełni ona kluczową rolę komentarza w scenie ukazującej Juana leżącego na łożu śmierci. Pozostałych sekwencji i scen nie ilustruje muzyka, a funkcję budowania nastroju przejmuje specyficznie kadrowany i filmowany pejzaż. Reygadas zastosował w swoim dziele klasyczny format obrazu 4:3, który wyświetlany we współczesnych kinach panoramicznych budzi skojarzenia z ekranem telewizora. Na kamerę nałożone zostały specjalne filtry i soczewki, dzięki którym obraz jest ostry w środku i rozmyty po brzegach. Dzięki tym zabiegom pejzaż filmowy jest rozmazany przy krawędziach ekranu, nakłada się na siebie i jest podwojony, a nawet zwielokrotniony, jakby konstytuowany był i przywoływany przez subiektywne wspomnienia poszczególnych bohaterów. Tego typu optyka pojawia się w pierwszej scenie filmowej (będącej zapewne sekwencją snu małej Ruth), a także w scenach ukazujących dzieci Juana i Natalii bawiące się na podwórzu przy skale czy spędzające wolny czas na plaży nad oceanem; rozmyty pejzaż w tle sugeruje, że mamy do czynienia ze wspomnieniami Natalii, przywoływanymi przez nią już po śmierci jej męża.

W ostatnim jak na razie filmie Reygadasa, *Nasz czas* (2018), opowieść o meandrach zdrady małżeńskiej i perypetiach miłosnego trójkąta przeplatana jest również obrazami meksykańskiego interioru, pięknego, a zarazem surowego. Zmagania bohaterów zestawione zostały z bataliami byków

uganiających się po pastwiskach na rancho, a także z galopadami jeźdźców na koniach. W ten sposób opowieść o namiętnościach bohaterów przyrównana zostaje do zwierzęcych instynktów żywiołowego pędu, agresji i pożądania. Szczególnie sugestywna i urzekająca swoim „dzikim” pięknem jest filmowana w długich ujęciach scena finałowa, ukazująca potyczki byków na pastwisku okrytym poranną mgłą. Tym razem scenie towarzyszy muzyka budująca nastrój; Reygadas wykorzystał tu utwór *Islands*, zamykający album zespołu King Crimson o tymże tytule.

Bohaterami filmu są małżonkowie, którzy decydują się na eksperyment swobodnego, otwartego związku dopuszczającego miłosne fascynacje pozamałżeńskie, a nawet zdradę w imię opacznie rozumianej wolności. Ale erotyczna swoboda, na którą godzą się pewni stałości swojego długoletniego związku mąż i żona, okazuje się fikcją, grą pozorów, wciągającą ich w matnię zagubienia i rozchwiania emocjonalnego. Pozornie wyzwolony z obyczajowych konwenansów protagonista zmienia się w zazdrosnego sutenera, a jego żona, nawiązująca z „tym trzecim” romans, zostaje sprowadzona do bezwolnego przedmiotu męskiej umowy i gry pomiędzy mężem a kochankiem.

Wydarzenia rozgrywane się na rancho mają w tle piękny, dziki i surowy pejzaż meksykańskiego interioru. Protagonista filmowy hoduje byki do walki na arenie. Reżyser zestawia ze sobą obrazy zmagających się wewnętrznie oraz pomiędzy sobą ludzi z ujęciami walczących ze sobą byków. W jednej ze scen, okrutnej w brutalnym realizmie długich ujęć, widzimy, jak byk rozpruwa brzuch mułowi, który jest zaprzężony do wózka i nie może uciec. Reygadas pokazuje w swoim filmie, jak człowiek stwarza ujście dla dzikich instynktów pożądania i agresji, tworząc dzieła sztuki: poezję, malarstwo czy muzykę. Ale zarazem śledzi okiem kamery nieokiełznane, potężne zwierzęta, bezpośrednio dające ujście swoim erotycznym namiętnościom – w opozycji do ludzi, którzy bezskutecznie usiłują obudzić w sobie podobne, niczym nieskrępowane zachowania. Natura od dawna nie jest już domem ludzi, jest nim kultura, a ona ogranicza człowieka, stawia tamy jego instynktom, zarazem chwyta go w pułapkę zdradliwych pozorów i konwenansów.

Pejzaż w filmie *Nasz czas* nie jest tylko tłem dla opowiadanej historii rozgrywanej się na wiejskim rancho. Podobnie jak w poprzednich filmach Reygadasa, odzwierciedla on stany emocjonalne oraz duchowe, a zarazem perypetie życiowe protagonistów. I tak namiętności buzujące w duszy bohaterki oddaje obraz samochodu pędzącego w deszczu przez meksykański



interior, zaś emocje zazdrości przeżywane przez jej męża wyraża scena galopu jeźdźców na koniach przez dziki, porośnięty krzakami i wysokimi trawami krajobraz.

We wszystkich filmach Reygadasa pojawia się istotna sfera transcendencji (wyrażana poprzez odniesienia do Boga lub do natury), której przejawy można dostrzec w filmowej przestrzeni, w pejzażach nacechowanych symbolicznym przekazem. Odnaleźć ją możemy w zastosowanych przez reżysera środkach wyrazowych, które składają się na to, co Paul Schrader nazywa „stylem transcendencji”<sup>11</sup>. Ideą tego stylu jest kontemplacyjna forma filmu, a jego naczelną właściwością specyficzna warstwa temporalna i przestrzenna jako bezpośrednio przywołująca sferę *sacrum*. Czas oraz przestrzeń filmowa stylu transcendentalnego wyrażają się w: długich ujęciach, rezygnacji z montażu eliptycznego, preferowaniu montażu wewnątrzkadrowego oraz minimalizacji narracji na rzecz estetyzacji obrazu.

W przypadku reżysera meksykańskiego styl transcendentalny wyraża się najpełniej w ukazywaniu rzeczywistości w taki sposób, aby ze zwykłego przedstawienia świata wyłonił się obraz cudowny, aby z *profanum* emanowało *sacrum*. Środkami artystycznymi służącymi temu celowi są przedłużające się ujęcia filmowe prezentujące pejzaże emanujące wewnętrznym, symbolicznym znaczeniem. Tego typu przedstawienia znajdziemy w obrazach górskich szczytów w *Japón* i *Bitwie w niebie*, a także w scenie ustanawiającej i kończącej *Ciche światło*, w prologu *Post tenebras lux* oraz w epilogu *Naszego czasu*; są one filmowane w długich, statycznych ujęciach, przywołujących patos, majestat i piękno.

Misterium życia i śmierci, konstytuujące fabularne wątki filmów Reygadasa, nie jest jednak tożsame z prostym przesłaniem o charakterze etycznym czy moralizatorskim. Dzieła meksykańskiego reżysera, chociaż krytykujące brak głębi, pustkę i alienację kultury współczesnej, nie proponują konkretnych dróg wyjścia z impasu, w który wpada dzisiejszy nienasycony konsument i zarazem kreator własnej podmiotowości. Ukazują bohaterów w rozdarciu pomiędzy tym, co cielesne, zmysłowe, pożądane jako zaspokojenie natychmiastowej podniety, a tym, co duchowe, niezaspokojone, domagające się transcendencji i niemożliwe do osiągnięcia. Bohater filmów

---

<sup>11</sup> P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley-Los Angeles-London* 1972, s. 21-36.



Reygadasa to człowiek pragnący wznieść się ponad marazm niespełnionego życia, a zarazem ktoś, kto utracił możliwość duchowego odrodzenia. Nie jest mu dane pocieszenie wypływające z wiary, bo ją zagubił; religijne gesty, nawet jeśli je wykonuje, stają się dla niego martwym rytuałem, który nie ma już mocy uzdrowienia – rytuałem niemającym możliwości oddziaływania na zachowania i postawy, a jedynie wzmagającym wyobcowanie i frustrację. Równie niemożliwy jest dla niego powrót do żywołowej, nieskrępowanej niczym natury, gdyż żyje uwikłany w kulturowe formy (bycia Meksykaninem, białym lub Metyse, mężczyzną – latynoskim macho lub kobietą – samotną i wyemancypowaną bądź osadzoną w rodzinie etc.), które stały się jego domem, a zarazem pułapką-więzieniem. Dlatego nie potrafi zrozumieć ani wyrazić siebie, a czynione przez niego rozpaczliwe poszukiwania sensu istnienia okazują się nie tylko nietrafione, ale często wręcz zgubne dla niego samego i jego najbliższych.

Tego typu postawa, charakterystyczna dla bohaterów Reygadasowskich opowieści, odzwierciedla równocześnie światopogląd samego reżysera. Ukazywane na ekranie pejzaże opowiadają (pośrednio) o pustce i wyobcowaniu protagonistów, o przeżywanych przez nich kryzysach i zagubieniu, o głodzie *sacrum* i potrzebie transcendencji, a zarazem niemożności jej osiągnięcia, równocześnie ujawniają przemyślenia i przeżycia ich kreatora, zgodnie z zasadą, którą Juan Eduardo Cirlot określa jako paralelę pomiędzy tym, co widzialne a tym, co odczuwane:

Już doktryna tradycyjna wyjaśniała, że rozmaite światy (lub miejsca) to w rzeczywistości jedynie różne stany. Stąd „wybrane miejsca” mają być po-niekąd obrazem-okazją, która w nich się realizuje. „Miejsce schadzki”, jeśli jest autentyczne, nie zaś arbitralne ani przypadkowe, stanowi transpozycję w przestrzeń i topografię tego, co w nim się spotyka lub urzeczywistnia. Jakkolwiek rewolucyjnie brzmiałyby tego rodzaju stwierdzenia, potwierdzają je „psychologia kształtu” (*Gestalt*) i izomorfizm, dla których różnica między formalnymi procesami psychicznymi i fizycznymi jest jedynie zewnętrzna<sup>12</sup>.

Zgodnie z tym tropem interpretacyjnym wewnętrzne pejzaże Carlosa Reygadasa i nacechowane symbolicznym znaczeniem pejzaże wykreowane

<sup>12</sup> J.E. Cirlot, op. cit., s. 305.

przez niego w filmach (również uwewnętrzniające się w psychice filmowych bohaterów) splatają się w jedno, tworząc autorską kreację. Realizuje ona ujawnienie się „ja” sylleptycznego – w rozumieniu terminu przez Ryszarda Nycza:

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe<sup>13</sup>.

Bohaterowie filmów Carlosa Reygadasa odzwierciedlają jego osobiste marzenia i lęki, reprezentują jego światopogląd. Rozterki reżysera, będące równocześnie rozterkami jego protagonistów, wyrażone językiem filmowych obrazów, zostają obnażone przed widzami, ukazane w ekranowych wydarzeniach i osadzone w pejzażach im towarzyszących. Dzięki temu wyobraźnię artystyczną Carlosa Reygadasa można odczytywać za pośrednictwem stworzonych przez niego ekranowych (kraj)obrazów. Można także podjąć trud interpretacji jego światopoglądu oraz autorskiej wizji człowieka i świata na podstawie zrealizowanych przez niego filmowych powieści.

## Bibliografia

- Matilde Battistini, *Symbolie i alegorie*, tłum. K. Dyjas-Fezzi, Arkady, Warszawa 2005.
- Jean Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2006.
- Katarzyna Citko, *Sacrum i profanum w kinie Carlosa Reygadasa*, [w:] *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2016.
- Katarzyna Citko, *Wątki autobiograficzne w „Post tenebras lux” Carlosa Reygadasa*, [w:] *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2017.
- Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. V, Pallotinum, Poznań 2013.
- Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1972.

<sup>13</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Toruń 2013, s. 108.

Małgorzata Steciak, *Kino współczesne. Carlos Reygadas: Film jest naczyniem*, „Ekran” 2019, nr 3-4(49-50).  
 Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.

### Źródła internetowe

*Carlos Reygadas*, <http://www.imdb.com/name/nm1196161/> [dostęp 23.09.2018].  
 Scott Foundas, *Redemption, Religion, and Reconsideration, with Director Carlos Reygadas*, <https://www.villagevoice.com/2009/01/07/redemption-religion-and-reconsideration-with-director-carlos-reygadas> [dostęp 21.09.2016].  
 Krzysztof Kornacki, *Kino niezagadujące tajemnicy*, <http://wiedz.com.pl/2019/08/27/kino-niezagadujace-tajemnicy> [dostęp 12.07.2018].  
 Raúl Miranda López, *El estilo audiovisual de Carlos Reygadas*, [http://www.correcomara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=812](http://www.correcomara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=812) [dostęp 3.04.2016].  
 Javier Marimón Miyares, *El cine poético en Carlos Reygadas*, <https://core.ac.uk/download/pdf/79654461.pdf> [dostęp 17.03.2019].

## The Symbolism of the (Internal) Landscape in the Films by Carlos Reygadas

The article describes the representations of landscapes in the films by Carlos Reygadas, whose role is to evoke the transcendental film style (as understood by Paul Schrader), and to express the experiences, thoughts and action of the screen protagonists. Landscapes perform various functions in Reygadas's films. They are not only a background for film events or emphasize the mood and aura of contemplation of film images, but also a symbolic representation of emotions and experiences of the film's heroes, and evoke the sphere of transcendence and sacrum, important for spiritual dilemmas and searches of protagonists. The article cites and discusses all of Reygadas's fictional films made so far, which gives us the opportunity to compare them and demonstrate their mutual inspiration, and to continue the proprietary workshop, stylistic and thematic solutions. The research method in the article is analytical description of selected landscapes that play an important role in Carlos Reygadas' films and the interpretation of the symbols contained in them, in accordance with the phenomenological and hermeneutic perspective. Interpretative phenomenological analysis enables, as the research tool used in the article, both the description of images (landscapes) appearing in Reygadas' films and the presentation of their symbolic meanings. The subject of interest in interpretative phenomenological analysis is the life situation of film heroes, entangled in a chaos of various events and forced to make various choices. In accordance with the attitude adopted by the director, which can be described

as the syllaptic 'I' (a term used in the meaning given to him by Ryszard Nycz), they are also an exemplification of the worldview and the essence of the artistic creation by the author: Carlos Reygadas himself.

**Keywords:** film, Carlos Reygadas, landscape, symbolism, transcendental style, syllaptic 'I'

Data otrzymania tekstu: 30.11.2020 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 9.02.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 15.02.2021 r.

## „DOSTAJEMY UDRĘKI OPAKOWANE W PIĘKNO”. Z EUSTACHYM RYLSKIM O JEGO NAJNOWSZEJ KSIĄŻCE *JADĄC* ROZMAWIA ALEKSANDRA PIĘTKA

**Aleksandra Piętka:** We wstępie do *Jadąc* pisze pan: „Jesteśmy przypisani obrazom, dźwiękom, frazom, wersom i pejzażom właściwie do śmierci. Łagodzą złości, powściągają prostactwo, jakie wymusza na nas życie, przepędzają chandrę”. Co skłoniło pana do napisania tej książki?

**Eustachy Ryłski:** *Jadąc* to książka, którą sam chciałbym przeczytać. Zawsze twierdziłem, że powinniśmy pisać takie książki, jakie sami chcielibyśmy przeczytać. Zdarzało się, że kpiono z tego poglądu, ale go nie zmieniam. Wszyscy, którzy przeczytali ten zbiór impresji, mówią mi, że sprawiłem im frajdę, ponieważ dziś jest to książka potrzebna jak mało która. Może nie ważna, ale potrzebna. Szczególnie teraz, w dobie pandemii, kiedy nie jeździmy, siedzimy pozamykani w domach, życie jest monotonne, nudne, a każdy dzień jest kalką poprzedniego.

**A.P.:** Ucieczka w świat wspomnień i wyobraźni w czasach przymusowej izolacji przypomina trochę sytuację Iwaszkiewicza i Szymanowskiego w Elizawetgradzie. Latem 1918 roku, gdy wokół walił się świat, oni, pracując nad *Królem Rogerem*, uciekli w przestrzeń wyobraźni, w której swoimi opowieściami kompozytor odmalowywał przed przyjacielem piękno Sycylii.

**E.R.:** Przejechałem autem, a ściślej siedmioma kolejnymi autami, blisko milion kilometrów i w bliższych, i dalszych podróżach towarzyszyła mi

---

<sup>1</sup> Zob. E. Ryłski, *Jadąc*, Warszawa 2021, s. 5.

muzyka. Lepsza lub gorsza. Mój zbiór impresji to rezultat tych wypraw. Czy książka jest ucieczką w świat wspomnień i wyobraźni, czy w ponurym czasie jest rodzajem autoterapii? Nie wykluczam. Być może, gdyby nie ta pandemiczna opresja, *Jadąc* bym nie napisał. Sam do końca nie wiem, czemu piszę. Myślę, że w pisaniu jest dużo pychy. W sumie to zajęcie bardzo podejrzane. Najczęściej jest to udręka poprzedzana momentami uniesienia, których sami przed sobą często się wstydzimy. Powody, dla których siadamy do pisania, nie zawsze są szlachetnej natury. Najczęściej nie są. Zazdroszczę autorom, którzy uważają, że swoimi dziełami czynią świat lepszym, rozumniejszym, a jeszcze bardziej tym, którzy robią to dla pieniędzy – i ten pogląd ma uzasadnienie w ich nakładach. Mówię to bez żadnej ironii. Sam zapytany, co mnie skłania do tego zajęcia, kombinuję jak koń pod górę. Ale jednego jestem pewien: niczego w życiu nie robiłbym lepiej. Przyjmijmy więc, że dlatego to robię. Jednak swoim pisaniem świata nie zbawiam, to nie ulega wątpliwości.

**A.P.: Przy okazji *Dżumy* Camusa pisze pan, że lubi pisarzy, którzy mają odwagę wymierzać światu sprawiedliwość i o coś walczą. Jednocześnie twierdzi pan, że sam takiej literatury nie uprawia i jest mu do niej daleko...**

**E.R.:** Literatura, która ma odwagę wymierzać światu sprawiedliwość, dotyczy bardzo niewielu dzieł, ponieważ musi mieć ona poziom dla większości autorów nieosiągalny. To wcale nie oznacza, że nie cenię pisarzy, którzy światu sprawiedliwości nie wymierzają. Mam wśród nich faworytów, którzy ani przez moment nie mieli takiej ambicji. Jako przykład podam choćby *Śniadanie u Tiffany’ego* Trumana Capote’a, które świata nie zbawia, nic nie tracąc ze swojej urody, wdzięku, charyzmy. Ponadczasowe i uniwersalne znaczenie przyznają jednak tej twórczości, która nie rejteruje przed całym katalogiem etycznych zobowiązań. Sprawa staje się ważniejsza niż sztuka. *Lord Jim* pozostanie z nami do końca naszych dni. Przyszłości *Śniadania u Tiffany’ego* nie byłbym taki pewien. A co do mnie, to przepadnę najpewniej nie tylko z powodu awersji do wymierzania światu sprawiedliwości.

**A.P.: Będę się jednak upierać, że jest inaczej. Daleko do bezideowości w tym, co pan pisze. Pana literatura również mierzy się z „problemami ludzkości”.**

**E.R.:** Każda literatura z czymś się mierzy, bo w przeciwnym wypadku by jej nie było. Idea lub jak kto woli antyidea, która mną powoduje, gdy piszę i nie piszę, to pesymizm i niewiara w sens istnienia. Zawsze uważałem – i nadal tak uważam – że życie jest absurdem bez przyczyny i skutku, choć jednocześnie jest zanurzone w bezdyskusyjnym, obiektywnym pięknie.

**A.P.:** Właściwe w każdym z pana dzieł przewija się ta absolutna, wręcz męcząca niewiara w sens istnienia. A tu nie. Te eseje pocieszają. Pocieszają pięknem w nich zawartym, tym opisanym i tym językowym. To całe „bezużyteczne piękno”, jak je pan nie raz określał, zdaje się być dla pana jedną z najwyższych wartości.

**E.R.:** Świat jest zdumiewająco piękny. Właściwie gdziekolwiek spojrzymy, tam jest piękno. Łąki, wzgórza, doliny, drzewa, chwasty, światło, cienie, półcienie, wszystko, co składa się na pejzaże, ich różnorodność, majestatyczność, tajemniczość, wystawność – nieustannie konfrontujemy się z pięknem. Tym w naturze, ale i tym będącym dziełem rąk ludzkich. Często powtarzam, że piękno to siostra miłosierdzia, która ma nas znieczulić na ból istnienia. Przeświadczenie to towarzyszyło mi już od najwcześniejszych lat. Maria Zambrano w *Agonii Europy* napisała, że jest to pogląd bardzo grecki. Grecy wierzyli właściwie tylko w piękno. Ich stosunek do świata i życia był skrajnie pesymistyczny, w związku z czym zostawało im tylko ono. Natomiast wszystkie ludy Księgi, wszystkie narody, które kierowały się wiarą w jakiś Absolut – jak chrześcijanie, muzułmanie czy Żydzi – nie potrzebowały go, ponieważ miały przed sobą nieustanną perspektywę metafizyczną: wiarę w Boga. Uroda świata piękna nie uzasadniała, a Bóg był poza nią. Dla mnie – podobnie jak dla starożytnych Greków – poza pięknem, poza jego kontemplowaniem, właściwie nie ma żadnego powodu, by istnieć. Jednak to piękno jest równocześnie trochę podejrzane.

**A.P.:** To znaczy?

**E.R.:** Nie wiem, czy w pięknem nie jest zawarty jakiś element szatański, demoniczny, coś co ma nas uwieść i znieprawić. Unieważnić całą niepodważalną nikczemność rzeczywistości. Dostajemy udreki opakowane w piękno. To

podstęp. Ale niezależnie od tego, czy ten pierwiastek demoniczny w pięknie jest, czy go nie ma, to lepiej, że ono jest, niż gdyby miało go nie być.

**A.P. Cała pana twórczość nosi ten tragiczny rys, który wynika ze świadomości jego ulotności.**

**E.R.:** Może to mitomania i sobie pochlebiam, ale muszę pani powiedzieć, że staram się, aby jednocześnie w moich próbach prozatorskich było dużo światła, blasku, lśnienia. Pesymizm w ciemnościach i czerni jest czymś nie do zniesienia i trąci grafomanią; w blasku i lśnieniu brzmi mocniej, nabiera liryzmu.

**A.P.:** Zyskuje on również – być może pana zdziwię – wymiar religijny. „Bojaźń i drżenie” – to sformułowanie kilkukrotnie pada w *Jadąc*. U Kierkegaarda wiara zaczyna się wtedy, gdy jest absolutny paradoks – jak od niego uciekniemy, to jesteśmy daleko od wiary. Pana literatura mierzy się z paradoksem właśnie. Światło, o którym pan mówi, jest obecne w tej ciągłej dialektyce sprzeczności. Wiarą w pana prozie jest drżenie żdzbla trawy, w której leży Maks Rogoyski, nim wstanie i pójdzie dalej mordować. W dużej mierze pana utwory traktują o okropnych rzeczach: trup ściele się gęsto. Jednak zamiast „męczącego napięcia”, doznajemy „bolesnej lekkości”<sup>2</sup> – jest w nich smutek, liryzm, ale i pocieszenie.

**E.R.:** Nie ma pani pojęcia, do jakiego stopnia to, o czym pani mówi, jest niezamierzone. Nie jest tak, że przed pisaniem mówię sobie, że spróbuję się zmierzyć z jakimś konkretnym problemem. Gdy przychodzi mi zarys jakiejś historii do opowiedzenia, próbuję ją przedstawić możliwie najbardziej odpowiadającym jej stylem – i właściwie na tym kończą się moje intencje. Potem czytelnicy lub krytycy odnajdują tam rzeczy, które podczas pisania nawet nie przyszły mi do głowy. Na tym chyba polega tajemnica tego zajęcia.

**A.P.:** W pana utworach da się odnaleźć tę samą bolesną frazę, która wybrzmiewa w *Preludium deszczowym* Chopina – tak samo pełnym

---

<sup>2</sup> Zob. uwagi Lwa Wygotskiego o noweli *Lekki oddech* Iwana Bunina, [w:] L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1980.



**sprzeczności, różnych, z pozoru nieprzystających do siebie tonów, obecnych w takich powieściach, jak: *Człowiek w cieniu czy Obok Julii*.**

**E.R.:** Spośród wielkich kompozytorów muzyki klasycznej – „muzyki oficjalnej”, jak określał ją Tadeusz Konwicki – Chopin jest mi chyba najbliższy. Ciągłe do mnie wraca. Domyślam się go również jako człowieka. Tak jak nic nie wiem o Schubercie, Bachu, Czajkowskim czy Musorgskim i nawet nie bardzo interesuję się, kim tak naprawdę byli, to często myślę o Chopinie. Był głębokim, uduchowionym, interesującym człowiekiem. Wszyscy, którzy go znali, podkreślali, że był bardzo inteligentny, a to wśród artystów wcale nie zdarza się aż tak często. Talent nie ma nic wspólnego z refleksyjnością czy mądrością. Durniów wśród utalentowanych artystów nie brakuje. Chopin był wrażliwy, inteligentny, ale też trochę sarkastyczny. Wydaje mi się, że jego stosunek do świata i życia był bardzo zbliżony do tego – oczywiście schlebiam sobie – jak ja widzę rzeczywistość.

**A.P.:** Przy drugiej lekturze *Jadąc*, zrobiłam eksperyment: czytałam pana eseje i słuchałam pana esejów, to znaczy: czytając, słuchałam utworów, o których pan pisze. Zdałam sobie sprawę, że nie tylko tekst *Preludium czwartego* wyjątkowo współpracuje z muzyką Chopina, ale cała pana literatura z nim współpracuje. Pod względem stylistycznym byłyby to: spokój, chłód, czystość, elegancja formy; natomiast tematycznie łączy go z panem pewna desperacka niezgoda na przemijalność i kruchość piękna świata.

**E.R.:** Porównanie mojej twórczości do muzyki Fryderyka Chopina, jeżeli w ogóle można by było porównywać literaturę z jakąś muzyką, niesłychanie mi schlebia. Nie jestem pewien, czy tak jest, ale jeżeli tak jest, to dla mnie największy komplement, jaki mogę usłyszeć.

**A.P.:** W *Preludium czwartym* pisze pan, że muzyka Chopina „nie współpracuje z pejzażem polskim”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Zob. E. Rylski, *Preludium czwarte*, [w:] idem, *Jadąc*, Warszawa 2021, s. 163-184.

**E.R.:** Rzeczywiście, nie znajdowałem pejzaży, które współgrałyby z Chopinem. W samochodzie słuchałem go sporadycznie, ponieważ nigdy do końca nie pasował mi w podróży. Jest zbyt wiotki, zbyt delikatny, kruchy. Nie chcę powiedzieć, że zbyt wielki, ale jego muzyka nie jest ze świata szos, stacji benzynowych, przydrożnych knajp, tego całego nieuniknionego dekorum towarzyszącego krótszym i dłuższym jazdom. To nie jest muzyka samochodowa. Kiedyś rozmawiałem z globtroterką, alpinistką i miłośniczką Chopina, która powiedziała mi: „Pojedź do Japonii, zobaczysz wtedy krajobraz podpowiedziany przez Chopina Cesarstwu Japonii. Tam brzmi fantastycznie, bo jest coś niesłychanie chopinowskiego w pejzażu tego kraju”. Być może, Chopina można słuchać w samochodzie, ale widoki muszą wznieść się do poziomu i, co ważniejsze, charakteru tej muzyki. A o to nie łatwo.

**A.P.:** Japończycy zresztą wyjątkowo ukochali sobie tego kompozytora.

**E.R.:** Kult Chopina w Japonii jest nieprawdopodobny. Wiele lat temu, w epoce Gierkowskiej, przyjechał do Polski pan Toyoda, szef i właściciel koncernu Toyota. Gdy go zapytano, co chce zobaczyć w Polsce, odpowiedział, że Żelazową Wolę. Był przerażony smrodem Utraty, którą płynęły wówczas wszystkie możliwe ścieki, w związku z czym postanowił ufundować oczyszczenie rzeki. Zadziwiający jest ten kult Chopina wśród Japończyków oraz to, jak jego muzyka współpracuje z japońskim pejzażem. Jeszcze bardziej zadziwia fakt, że Chopin nigdy nie był w Japonii, nie miał z nią żadnych związków, natomiast miał związki z ziemią, która tak bardzo – zdawałoby się – jest obca jego muzyce i do niej nie przystaje. Ta muzyka nie jest z japońskich wycinanek, norweskich fiordów, szkockich wrzosowisk z żadnych surowych, wyrafinowanych landszaftów, ale stąd, z Mazowsza, z okolic Grodziska, Brochowa, Łubca, Żelazowej Woli. Ona jest, jak byśmy temu nie dowierzali, z tej ziemi.

**A.P.:** W jednym z wywiadów powiedział pan, że w literaturze potrzebny jest również dobry słuch, a przynajmniej wrażliwość muzyczna. Po co prozaikowi słuch muzyczny? Jest on konieczny, by pisać?

**E.R.:** Nie powinien przeszkadzać. Przypadkiem mam słuch absolutny party odpowiednim kwitem. Tacy osobnicy nie potrafią, stając nawet na

przysłowiowych uszach, sfałszować melodii. Podobnie jest z prozą. W oczach wielu krytyków, recenzentów, czytelników muzyczność prozy nie jest jej zaletą. Fraza, rytm, tempo, kantylena to w ich mniemaniu anachronizm. Wyróżniają literaturę chropawą, oszczędną lub stylistycznie neutralną. W moim przypadku te refreny odzywające się w niektórych utworach nie są zamierzone i dlatego – przyznaję się do tego z niechęcią – ich nadużywam.

**A.P.: Jak ktoś, kto ma słuch absolutny, mógł ukochać sobie takie pieśni, jak: *Tiomnaja nocz, Czornyj woron czy Rabina kudrawaja*? Co takiego one w sobie niosą, że udało im się wsiąknąć w pana prozę i duszę?**

**E.R.:** Te niewyszukane muzycznie pieśni wrywają mnie z jakiejś otchłani, budzą z kamiennego snu, przywołują życie, którego nie pamiętam, ale w jakiejś formie było moim udziałem. Ten rodzaj egzaltacji nie jest czymś wyjątkowym. Dzielę go z wieloma innymi.

**A.P.: Bliżej panu chyba do Tołstoja niż Dostojewskiego, Turgieniewa niż Czechowa. Czemu akurat tego Turgieniewa tak sobie pan upodobał?**

**E.R.:** Mówiąc najkrócej: bo to bratnia dusza. Na tym to polega. Odkryć w literaturze, filmie, malarstwie, muzyce bratnią duszę. I nieważne, na ile Turgieniew przyznałby się do mnie, ważne, na ile ja przyznaję się do niego.

**A.P.: *Jadąc* przesiąknięte jest pewnym rodzajem nostalgii. Mam wrażenie, że trochę opłakuje pan tu autorów swojej młodości, wszystkie cygańskie pieśni, których nie usłyszysz, pachnący poranną kawą dom, starą kanapę, po której buszują myszy, dziadka, lato 1963, a nawet to „pyskate Mazowsze”, które nie wiadomo, czemu tak ukochał Iwaszkiewicz i bez którego nie byłoby Chopina – „wszystkie niewyszukane, bezpieczne przyjemności”<sup>4</sup>.**

<sup>4</sup> Zob. E. Ryłski, „Święte dni”, [w:] idem, *Po śniadaniu*, Warszawa 2009, s. 77. W eseju czytamy: „Opłakujemy nasze książki, nasz fortepian, pachnące poranną kawą mieszkanie, nasze wszystkie niewyszukane, bezpieczne przyjemności i nasze, co by tam nam przypisywano, pocziwe życie. Opłakujemy Marię Kiryłówną, czy jak jej tam było, tak przywiązaną do swoich romansów, pachnącego lawendą dziadka ze stygmatem wszelkich gwardyjskich przesadzonych, wyolbrzymionych lub wręcz skłamanych

**Za czym tęskni pan najbardziej? I co to znaczy, że postanowił pan „wyprowadzić się z teraźniejszości”<sup>5</sup>? Skąd ta decyzja?**

**E.R.:** Tęsknię za młodością, która wcale nie była łatwa, nieustannie rozkoszna, efektowna, ale wypełniona po krawędzie czasami bardzo drobnymi przyjemnościami, które mam już za sobą. W zasadzie każdy kontakt z materią był źródłem przyjemności i nic do rzeczy nie miała tu moja niewiara w sens egzystencji, bo zmysłowość od niej nie zależy. Żał mi też iluzji podpowiadających mi nieustannie dobrą przyszłość. Gdy słyszę kompanów, którzy na pytanie o młodość, odpowiadają: „Bogu dzięki, że minęła”, to ich nie rozumiem. A co do wyprowadzki z teraźniejszości, to odbywa się ona za zgodą obydwu stron. Teraźniejszość utwierdza mnie w mojej decyzji, dając mi na każdym kroku do zrozumienia, że już nic tu po mnie. Taka cholerna kolej rzeczy.

**A.P.:** W *Jadąc* wspomina pan zdarzenia przeżyte i nieprzeżyte, prawdziwe i fikcyjne, jakby granica między nimi była płynna czy wręcz nieważna. I te, i te są tak samo pana. „Mało jest rzeczy równie nudnych jak prawda” – stwierdza pan bezceremonialnie w *Swietce*. Gdzie indziej czytamy: „Pieśń została ze Swietką, której kłamstwa – jeżeli kłamała – ważniejsze były dla mnie od prawdy inżyniera”<sup>6</sup>. „Wiara i czucie” ponad „mędrca szkiełko i oko”, chciałoby się rzec... Dlaczego stawia pan kłamstwo i zmyślenie ponad prawdę? Czy intuicja i wyobraźnia służą panu jako narzędzia poznawania rzeczywistości?

**E.R.:** Trafiła pani w sedno. Jeżeli rzeczywistość nie potwierdza moich wobec niej podejrzeń, tym gorzej dla rzeczywistości. Wie pani, literatura, bo o niej rozmawiamy, nie potrzebuje prawdy, nie żywi się prawdą, a jeżeli się już przy niej upiera, ta dieta marnie jej służy. Lepiej jej z legendami, iluzjami, mitami. Podobnie zresztą, jak w wielu wymiarach, realnemu życiu. Nieprawda

---

grzechów młodości i jego żonę powtarzającą w chwilach beztrioski, których wielu nie miała: »Wietierok udalenkij, dożdżik, dożdżik malenkij. Nie zaduj agniak«”.

<sup>5</sup> Zob. E. Ryłski, *Muzyka, która nas odprowadza*, [w:] idem, *Jadąc*, Warszawa 2021, s. 187.

<sup>6</sup> Zob. E. Ryłski, *Swietka*, [w:] idem, op. cit., s. 60.

w polityce, administracji, gospodarce, nauce jest katastrofą, ale poza nimi jest wiele wymiarów naszego trwania, w których nieprawda skutecznie nas uwodzi. Literatura to jeden z nich.

**A.P.: W *Jadąc*, jak i w *Po śniadaniu*, wprost opisuje pan wydarzenia, przestrzenie i postaci ze swojego życia – tego rzeczywistego i tego literackiego – z których utkani są pańscy bohaterowie i proza. W pewnym sensie wyręczył pan literaturoznawców, a przynajmniej bardzo im pomógł.**

**E.R.:** Te dwa tomy to książki napisane przez dyletanta. Ale ja bardzo lubię dyletanctwo (nie ignorancję) i prawdę mówiąc, to bardziej sobie schlebiam, niż siebie krytykuję. Nie uważam się za żadnego specja od literatury ani od muzyki. Prawdę powiedziawszy, nie mam się za żadnego specjalistę od podróży samochodowych. Właściwie nigdy nie zweryfikowałem się jako prawdziwy podróżnik. Samochodowe podróże Stasiuka na Syberię są nie dla mnie ani teraz, ani w czasach, w których bym im od biedy podolał. Moje rozważania o muzyce, geografii, pejzażu i podróżowaniu są dyletanckie. Myślę, że tak jak w *Po śniadaniu* nie zastąpiłem ani nie wyręczyłem literaturoznawców, tak w *Jadąc* nie zastąpiłem podróżników czy znawców muzyki.

**A.P.: Ale pana „pamięć genetyczna” to już niemal termin literaturoznawczy.**

**E.R.:** Tak, to muszę sobie przyznać. Użyłem tego terminu piętnaście lat temu. Szybko się przyjął, wszedł do języka powszechnego. Choć użyłem go jako pierwszy, nikt się na mnie nie powołuje. Kiedyś rozmawiałem z biologiem, który powiedział, że „pamięć genetyczna” brzmi bardzo intrygująco i efektownie, ale z punktu widzenia naukowego to nonsens; genetycy w ogóle o czymś takim nie słyszeli. Jednak z mojej strony to nie jest żadna próba prowokacji, zainteresowania swoim oryginalnym spojrzeniem na człowieka i historię. Dwa, trzy razy sprawdziłem, że istnieje coś takiego jak pamięć genetyczna. Jakies piętnaście lat temu wybrałem się z żoną autem na Ukrainę, w strony, z których wywodzili się moi dziadkowie: zachodni Wołyń, stosunkowo niedaleko od naszej granicy, w połowie drogi między Włodzimierzem Wołyńskim a Sokalem. Byłem tam pierwszy raz w życiu, a jechałem jak po sznurku: wiedziałem, gdzie będzie skrót, jak dojechać do jakiej miejscowości, gdzie się zatrzymać, żeby coś zobaczyć, po której

stronie będzie rzeka, a gdzie znajdzie się staw, gdzie był dwór i jak miały się do niego oficyny. Czułem się, jakbym jechał przez strony, które znam na wylot. Opowieści dziadków o Dibrowce i sąsiednich folwarkach nie uzasadniały tak precyzyjnej i bezbłędnej orientacji.

**A.P.:** „Z obrazami tej wyspy się urodziłem”<sup>7</sup> – pisze pan w *Jadąc o Sycylii*. W tym wypadku również mamy do czynienia z pamięcią genetyczną czy powinniśmy raczej mówić o czymś takim jak pamięć imaginacyjna?

**E.R.:** Możemy mieć i pamięć genetyczną, i pamięć imaginacyjną. Jeśli w *Warunku* piszę o ognisku, przy którym siedzą przemarznięci szwoleżerowie gwardii, to można powiedzieć, że kieruje mną pamięć genetyczna, bo moim prapradziadkiem od strony babki Skrzyńskiej był Seweryn Fredro, kapitan gwardii cesarskiej, brat Aleksandra. Był z Bonapartem pod Moskwą, przeszedł udrękę odwrotu z Rosji, zaimplementował we mnie pamięć lub raczej jej strzępy, tego co było udziałem pokonanej Wielkiej Armii. Natomiast w przypadku Sycylii absurdem byłoby mówić o pamięci genetycznej. Nic mi nie wiadomo, by którykolwiek z moich przodków miał cokolwiek wspólnego z Sycylią lub by kiedykolwiek tam był. Nie było żadnego powodu, bym czuł się na tej wyspie, jakbym urodził się z jej nastrojem i pejzażami. Chodziłoby więc o pamięć imaginacyjną, czyli pamięć obrazów, zapachów, zdarzeń, dźwięków zapośredniczonych przez wyobraźnię od innych twórców.

**A.P.:** Pana wypowiedź ilustruje to, co jest napisane w przedmowie do *Jadąc*: jesteśmy przypisani pejzażom i zdarzeniom, niezależnie od tego, czy były one przez nas widziane i doświadczane.

**E.R.:** Właśnie.

**A.P.:** Niczym Iwaszkiewicz od Szymanowskiego, zapośredniczył pan Sycylię z muzyką Roty od Coppoli.

---

<sup>7</sup> Zob. E. Rylski, *Nino Rota*, [w:] idem, op. cit., s. 91.

**E.R.:** Jeżeli miałbym mówić o muzyce, która mną całkowicie zawładnęła, to nie byłby to ani Chopin, ani Szymanowski, ani rosyjskie czy cygańskie pieśni, ale właśnie Nino Rota. To bardzo tajemnicze, ale nie mogę się uwolnić od jego muzyki. Mam na myśli pierwsze dwie części *Ojca chrzestnego* (o trzeciej nie mówię, bo jest do niczego). Właściwie bez przerwy słyszę te motywy związane z Sycylią. Nie tylko najbardziej znany – i ograny – *Walc Apolonii*, ale całą ścieżkę dźwiękową do tego filmu – to półtorej godziny fantastycznej muzyki. Na Sycylię pojechałem właściwie tylko po to, by odwiedzić Corleone, które mnie zresztą bardzo zawiodło. Wypożyczyłem auto i trochę jeździłem po Sycylii normañskiej; w podróży towarzyszyła mi oczywiście ilustracja Roty do *Ojca chrzestnego*, odtwarzana już nie w imaginacji, ale z płyty przez głośniki samochodowe. Jednak pejzaże i wrażenia z podróży nie dokładały się do tych utworów. Ta muzyka nie wymaga komentarza, ponieważ jest tak sugestywna, że pejzaż i jazda jej nie wzbogacają, nie są konieczne.

**A.P.:** „Łączy nas tęsknota za czymś, czego nie potrafimy innym ani sobie opowiedzieć, ale co nami zawładnęło bez reszty”<sup>8</sup>. Nie mam wątpliwości, że to „coś” jest właśnie tym, co połączyło takich twórców, jak pan i Nino Rota lub Iwaszkiewicz. Czy mógłby pan jednak wyjaśnić, czym jest to, „co nami zawładnęło”?

**E.R.:** Nie mogę, bo nie potrafię. Nawet nie staram się do tego dojść. Właściwie na wiele pytań związanych z literaturą najuczciwsza odpowiedź brzmi: „Nie wiem”. I Bogu dzięki, bo gdybyśmy znali odpowiedź na każde pytanie dotyczące sztuki, zajmowanie się nią przestałoby nas tak pociągać.

**A.P.:** Nawiązując do wspomnianego przeze mnie Iwaszkiewicza: czy wciąż jest tak ważnym twórcą w pana życiu literackim?

**E.R.:** W swojej impresji *Biały lanson*<sup>9</sup> wymieniam dwóch królów swojej literackiej młodości: Hemingwaya i Iwaszkiewicza. Hemingway abdykował, ale dziś to samo mogę powiedzieć o Iwaszkiewiczu. Nie jest mi już tak bliski.

<sup>8</sup> Zob. E. Rylski, op. cit., s. 103.

<sup>9</sup> Zob. E. Rylski, *Biały lanson*, [w:] idem, *Po śniadaniu*, Warszawa 2009, s. 7-36.

Najwyraźniej był mi potrzebny tylko w pewnym okresie mojego życia. Wciąż doceniam jego opowiadania, choć są bardzo nierówne, obok znakomitych zdarzają się byle jakie, ale nawet do tych mistrzowskich już nie zaglądam. Teraz wolę jego najpóźniejsze wiersze.

**A.P.: Iwazskiewicz i Hemingway abdykowali. A Gombrowicz? Jaki miał pan do niego stosunek w swojej „literackiej młodości” i czy on również uległ tak diametralnej zmianie?**

**E.R.:** W młodości nie wiedziałem nawet o jego istnieniu. Gombrowicz to moje późne odkrycie literackie. To przykład autora, który jest równie ważny, jak jego twórczość, a może i ważniejszy. Nie zliczyłbym pisarzy, których bezkarnie można by wyprowadzić z ich powieści, opowiadań, poematów, dramatów. O wielu dziełach można by rzec, że bez ich autorów miałyby się lepiej. Absencja wspomnianego przez panią Iwazskiewiczza nie zaszkodziłaby *Brzezynie*, *Pannom z Wilka* czy *Matce Joannie od aniołów*. Absencja lub tylko anonimowość Gombrowicza *Operetce* by nie pomogła, *Kosmos* by zdruzgotała, a *Autobiografię pośmiertną* uczyniła nieważną. Na mitologię Gombrowicza zapracował nie tylko jego talent, mądrość, niepodległość. Na pytanie mistrz i jego dzieło, odpowiadam najczęściej: jedno i drugie. W przypadku Gombrowicza, wskazuję mistrza, a dopiero potem dzieło.

**A.P.: Powiedział pan, że Iwazskiewicz abdykował, mimo to *Królowi Rogerowi* z jego librettem poświęca pan cały rozdział w *Jadąc*.**

**E.R.:** Pisząc w *Jastrzębiu i ptaszynie* o hipnotycznej arii Roksany z *Króla Rogera*, sięgnąłem po libretto opery (do którego zresztą dołożył się również Szymanowski, głównie w didaskaliach). To modelowa wręcz grafomania. Aż miło czytać. Z drugiej strony, gdyby to libretto było wyrafinowane, ostrożne, pilnujące się by nie popaść w afektacje, by nie narazić się na drwinę, wypłukane z dionizyjskiego mitu, *Król Roger* byłby gorszy, bo inny. Tekst Iwazskiewiczza jest dobrze osadzony w opowiedzianej historii, w jej charakterze, idei, ekscentryczności, nieco podejrzaną intencją, przez co grafomania mu służy. Natomiast sam Szymanowski raczej mnie nudzi. Jak bym go już gdzieś słyszał w efektowniejszych wersjach. W 2011 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie zobaczyłem *Króla Rogera* w inscenizacji



Davidu Pountneya podczas premiery inaugurującej polskie przewodnictwo w Radzie Unii Europejskiej. Opera mnie zainteresowała, a aria Roksany na czas jakiś opętała nie tylko ze względu na Olgę Pasięcznik. *Król Roger* to spektakl z całą magią sobie przypisaną, Szymanowski i Iwaszkiewicz wiedzieli, gdzie stoją konfitury. Ale gdy zamykamy oczy, ta muzyka, poza arią Roksany, traci.

**A.P.:** Jak się uwzględni genezę i tło historyczne, na którym powstawał *Król Roger*, to *Kołysanka Roksany* brzmi trochę jak requiem żegnające stary porządek świata, odchodzący na naszych oczach. Nie da się nie odnieść wrażenia, że dziś świat, jaki dotychczas znaliśmy, też odchodzi i najpewniej nigdy już nie wrócimy do tego, co znaliśmy przed pandemią.

**E.R.:** Mam wrażenie, że ta pandemia jest dopiero uwerturą do tego, co nas czeka; nadejdą inne, być może gorsze. Nie wiem, na ile jesteśmy gotowi zmienić swój tryb życia. Wydaje mi się, że albo będziemy żyli w takiej udręce jak teraz, albo powiemy sobie: „Trudno. Trzeba wrócić do takiego życia, jakie było wcześniej, licząc się z ofiarami”. Nie wiem, którą drogę ludzkość wybierze, ale nie wykluczam, że tę drugą. Żyć w takich reżimach, jak teraz, się nie da, bo takie życie nie ma smaku, jest jak jedzenie bez przypraw. Możliwe też, że pogodzimy się z tym, że świat jest nieprzewidywalny i to, że się przeżyło jeszcze jeden dzień należy traktować jako rodzaj zwycięstwa. W próbie wmówienia sobie, że trzeba żyć tak, jak żyliśmy przed pandemią jest desperacja. Nawet jeśli wrócimy do pozornej normalności, to nasze życie będzie podszyte nieustannym lękiem, ale – być może – taka jest jego cena. Mam też jednak czasami wrażenie, że medycy wypowiadający się w mediach wiedzą niewiele więcej ode mnie o zarazie i prognozując nasze życie w nieodległej przyszłości, nie biorą pod uwagę nieprzewidywalności zdarzeń. Dużo okrutniejsza dżuma, która dwukrotnie zdemolowała Europę w XIV wieku, wycofała się nagle na kilkaset lat. Jej powroty były tak sporadyczne, że można było ją uznać za jedną z wielu chorób trapiących ludzkość od jej zarania. Tak czy inaczej, w miarę beztroskie lata mamy już za sobą. Nawet jeżeli zaraza ustąpi, lęk przed nią pozostanie.

**A.P.: W *Powrocie w Odessie Sewastopolski walc* grany jest tak, jakby grała orkiestra na tonącym Titanicu. Jakim utworem pożegnałby pan nasz „tonący” świat?**

**E.R.:** Ciszą.

Wywiad autoryzowany, przeprowadzony 22 marca 2021 r.

## „REŻYSERUJĄC, OD RAZU WIDZĘ”. FILIP BAJON W ROZMOWIE Z IZABELĄ TOMCZYK-JARZYNA (CZĘŚĆ II)

**Izabela Tomczyk-Jarzyna:** Jako twórca świetnie odnajduje się pan zarówno w przestrzeni literatury, jaki i filmu. Napięcie pomiędzy tymi dwiema dziedzinami sztuki istnieje w zasadzie od początku w pańskiej twórczości.

**Filip Bajon:** Od razu powiem, że to napięcie bywało duże. Kiedyś o mało z tego powodu nie zwariowałem. Ale wygrzebałem się.

**I.T.J.:** Pisząc teksty?

**F.B.:** Nie. Przestając pisać. Po prostu. Przygotowywałem powieść. To, co napisałem, wydrukowałem w „Nowym Wyrazie”. Powieść nazywała się *Bryk*<sup>1</sup>. Wydrukowałem osiemdziesiąt stron, cała książka miała mieć około trzystu. Przerwałem pisanie i to była najlepsza decyzja. Nie dawałem rady dzień w dzień pisać, będąc bardzo młodym człowiekiem. Zawsze mówię, że jak wszedłem na plan filmowy po raz pierwszy i zobaczyłem te sześćdziesiąt osób ekipy, to odetchnąłem i doszedłem do siebie.

**I.T.J.:** Zaczął pan pisać jako młody człowiek. Czy mając za sobą doświadczenie obcowania za słowem przez kolejne dziesięciolecia, odczuwa pan, że zmienia się rola słowa? Czy ma pan wrażenie, jako twórca, że rola słowa z kreacyjnej coraz wyraźniej przechodzi w destrukcyjną?

**F.B.:** Socjologicznie obserwując rzeczywistość, dostrzec można dewaluację słowa. Myślę jednak, że ten proces zawsze zachodził. Moja babcia

---

<sup>1</sup> F. Bajon, *Bryk*, „Nowy Wyraz” 1977, nr 6.

prenumerowała „Przewodnik Katolicki”, jako młody człowiek czasami to czytałem. Tam też była odczuwalna degradacja słowa. Moim zdaniem proporcja między zauważeniem słowa a jego dewaluacją w tych wszystkich epokach, w których żyłem, była mniej więcej taka sama. Oczywiście masowość dezintegracji słowa internetowego jest czymś jaskrawym, przerażającym, ale to temat dla naukowców. W moim używaniu słowa, w mojej relacji „ja – słowo” generalnie nic się nie zmienia.

**I.T.J.: W wielu wywiadach przyznaje pan, że tą przestrzenią literacką, która pana przede wszystkim interesuje, jest powieść.**

**F.B.:** Tak.

**I.T.J.: I jednocześnie zwraca pan uwagę, że najbliższa filmowi jest poezja. Bardzo często ta poezja pojawia się w pana filmach.**

**F.B.:** Literatura narracyjna to nie jest film, natomiast sposób kojarzenia poetyckiego to jest film. Przyjaźniłem się głównie z poetami. Z Jerzym Górzeńskim<sup>2</sup>, z Karaskiem<sup>3</sup>, z Gąsiorowskim<sup>4</sup>... z całą masą poetów, którzy przychodzili do stołówki literackiej na Krakowskim Przedmieściu. Najbardziej z Jurkiem Górzeńskim, który mówił przede wszystkim o słowie jako o pracy – o pracy w słowie. Nigdy się z nim nie zgadzałem, ponieważ traktowałem słowo jako użyteczne narzędzie do opisu świata.

---

<sup>2</sup> Jerzy Górzeński (1938-2016) – poeta, prozaik, autor słuchowisk radiowych, przez historyków literatury określany jako przedstawiciel „pokolenia 1960” lub Orientacji „Hybrydy” (zob.: Z. Jaroński, *Literatura lat 1945-1975. Mała Historia Literatury Polskiej*, Warszawa 2002, s. 119-120). Pojawił się w obsadzie aktorskiej telewizyjnego filmu F. Bajona *Rekord świata* (1977).

<sup>3</sup> Krzysztof Karasek (ur. 1937) – poeta, eseista, krytyk literacki. Historycy literatury określają go jako jednego z naczelných przedstawicieli Nowej Fali, pokolenia ‘68 (por.: Z. Jaroński, op. cit., s. 121).

<sup>4</sup> Krzysztof Gąsiorowski (1935-2012) – poeta, eseista, krytyk literacki, obok Jerzego Górzeńskiego, Zbigniewa Jerzyny i Jarosława Markiewicza wymieniany jako główny przedstawiciel Orientacji „Hybrydy” (zob. Z. Jaroński, op. cit., s. 120).

**I.T.J.:** W pana filmach bohaterowie często posługują się słowem poetyckim. Z perspektywy analitycznej fakt sięgnięcia po poezję w scenie oczywiście wpływa na jej znaczenie. Jednak mnie interesuje, jak wygląda to z pana punktu widzenia: co decyduje, że wybiera pan akurat fragment z *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego i każe go mówić Heinzowi Heinrichowi<sup>5</sup>? Albo, że bohater Krzysztofa Majchrzaka w *Arii dla atlety*<sup>6</sup> recytuje *Rękawiczkę* Friedricha Schillera?

**F.B.:** Zawsze lubiłem tego typu zabiegi, bo, po pierwsze, świadczyły o tym, że jestem inteligentny [uśmiech], a po drugie – jednak poszerzały świat. Mam obsesję na punkcie szerokości świata. Wiem, że każda sztuka ma swoje ograniczenia i nie może pokazać go w całości. Zbyszek Rybczyński<sup>7</sup> mówi, że obiektyw nie odwzorowuje obiektywnie świata; żeby to zrobić, obiektyw filmowy czy fotograficzny powinien mieć kształt kuli. Twierdzi również, że perspektywa to też kłamstwo. Zależy mi na maksymalnej szerokości – stąd te wstawki poetyckie, stąd mniejsza dbałość o psychologię, bo psychologia zawsze zawęża. Pewne dialogowe frazy, takie jak w *Balu na dworcu w Koluszkach*, są skomponowane z języka dość mocno wykreowanego – w tym sensie należy je uznać za poetyckie. Jednocześnie ważne jest, aby dbając o poszerzanie świata, nie stracić kontaktu z widzem. To wyraz mojej artystycznej strategii, ale też pewnej chytryści. OK, mogę szerzej, ale jak zrobię jeszcze szerzej, to już widz tego nie zrozumie. Zresztą wielokrotnie zdarzało się, że w pierwszym odbiorze moich filmów nie rozumiano. Po latach zobaczyłem, że dopiero teraz widzowie zaczęli je odczytywać. Jest w moim działaniu pewien rodzaj strategii. To poszerzanie świata przez asocjacje poetyckie i malarskie służy mnożeniu kontekstów, które jest jak ustawianie lustra. W każdym kontekście (lustrze) coś innego widać.

<sup>5</sup> Heinz Heinrich XV von Teuss – postać zagrana przez Jana Nowickiego, główny bohater filmu *Magnat* (1987) i serialu *Biała wizytówka* (1988).

<sup>6</sup> *Aria dla atlety*, reż. F. Bajon, Polska 1979.

<sup>7</sup> Zbigniew Rybczyński (ur. 1949) – reżyser, operator filmowy, artysta multimedialny, autor *Tanga* (1980), za które w roku 1983 otrzymał Oscara dla najlepszego krótkometrażowego filmu animowanego.

**I.T.J.:** W jakimś sensie poszerza też pan swoje filmy, przełamując ich realizm. Bardzo często włącza pan w opowiadane historie pewne elementy spoza porządku rzeczywistości. W *Magnacie* takim elementem był sposób pokazania czasu, który wymusza na widzu zmianę percepcji. Jednak najlepszym przykładem będzie chyba *Wahadelko*<sup>8</sup>. Kiedy wydaje się, że ten realizm jest tak szalenie bliski widzowi, nagle pojawia się coś, co jest spoza porządku, czyli wielki ogórek. To sprawia, że nagle rzeczywistość pęka, zdradzając... No właśnie – co? To nie jest nadrealizm ani też realizm magiczny, bo te elementy nie powodują, że nagle cały świat przedstawiony jest im podporządkowany. Stara się pan odkryć tajemnicę rzeczywistości?

**F.B.:** Od razu na to nie odpowiem. Zacznę od tego, że rozwiązywanie bądź nierozwiązywanie tajemnicy, to – paradoksalnie – bardzo podobne zadania. Wynik jest inny: albo dochodzisz do jej odkrycia, albo mówisz: „nie można tego zrozumieć”. Rozwiązywanie tajemnicy jest wspaniałym zadaniem scenariuszowym. Swoim studentom zawsze powtarzam, żeby w każdej sytuacji szukali tajemnicy, tak jak ja... Często odnajdywałem ją w jakiś detalach. Tak jak pani wspomniała, w ogórku na przykład.

**I.T.J.:** W *Arii dla atlety* takim przełamaniem tajemnicy jest moment, gdy główny bohater w sylwestrowy wieczór wchodzi w przestrzeń nieznanego miasta i nagle pojawiają się przed nim postaci, których kompletnie nie potrafi zaklasyfikować. W *Kamerdynerze*<sup>9</sup> takim momentem jest scena, w której bohaterowie idą przez zamglony las i nie wiadomo, czy są już po tamtej stronie, czy ciągle jeszcze po tej, czy to jest imaginacja Bazylego Miotke... Znowu coś nam się rozłamuje.

**F.B.:** Nie wiadomo. Jak zobaczył to producent – a był na zdjęciach codziennie – to po zakończeniu prac, gdy film odniósł sukces, zwierzył mi się, że chciał przerwać zdjęcia, bo nie rozumiał, co tam się wtedy działo. A był jednym ze współautorów scenariusza. To się wiąże z włączeniem takiego kryterium czy motoryki wyobraźni, które każe stanąć przed pytaniem: jak to opowiedzieć, żeby zbudować pewną tajemnicę, unikając rozwlekłego

---

<sup>8</sup> *Wahadelko*, reż. F. Bajon, Polska 1981.

<sup>9</sup> *Kamerdyner*, reż. F. Bajon, Polska 2018.

prowadzenia akcji na zasadzie: rozstrzelali, rozstrzelali, rozstrzelali... i tak sześć miesięcy rozstrzelali. Chodziło więc o pewien skrót czasowy. Rzeczywistość jest pełna symboli i metafor. Tylko trudno je odnaleźć. Jeden filmowiec jest na to bardziej uwrażliwiony, inny mniej. Zdarza się, że widzisz coś i nagle dochodzi do Ciebie, że to jest metafora. Tak było podczas kręcenia *Wizji lokalnej*<sup>10</sup> lub *Arii dla atlety* właśnie. Kluczem do wspomnianej przez panią sceny sylwestrowej jest Herman Hesse i jego *Wilki stepowe*. Trudno mi się ją kręciło. Nie miałem „nabitej ręki”. Znałem elementy, które powinny w niej być, natomiast nie wiedziałem, jak je sfilmować. Dopiero na planie doszliśmy do tego, żeby nie robić jednego widowiska, tylko pokazywać to pewnymi fragmentami, niespodziankami, które się zdarzają i których Góralewicz oczywiście nie rozumie. Ale się do nich zbliża... Moment, który mi tę *Arię dla atlety* uporządkował, znalazłem w pamiętnikach Cyganiewicza<sup>11</sup>, które same w sobie nie były niczym nadzwyczajnym – po prostu opisywał swoje wygrane. To w Wuppertalu, to w Hamburgu... Na końcu któregoś z rozdziałów pojawiło się w nich takie zdanie: „Zdałem sobie sprawę, że bardzo lubię operę”. Było to jedno jedyne takie zdanie... Myślę sobie: „Taki gość lubi operę”. I tak dostałem klucz do tego świata – bardziej skomplikowanego, niezrozumiałego, jak w *Wilku stepowym* – w który mogłem go wprowadzić. Uznałem, że to może być ciekawe.

**I.T.J.:** Napięcie pomiędzy cyrkiem a operą w *Arii dla atlety* jest czymś niesamowitym. Udało się panu pokazać przenikanie się tych dwóch, wydawałoby się, skrajnie różnych sztuk. Mamy w tym filmie coś, co się mocno łączy z kiczem – elementy cyrku – i coś, co chcemy łączyć ze sztuką wysoką...

**F.B.:** Kiedy robiłem ten film, nie było jeszcze Trelińskiego. Opera nie przeżywała tak fantastycznego czasu. W tej chwili uwielbiam chodzić do opery. Być może jest to przewrotny rodzaj zemsty na tatusiu, który mnie targał do

<sup>10</sup> *Wizja lokalna 1901*, reż. F. Bajon, Polska 1980.

<sup>11</sup> Chodzi o pamiętnik Stanisława Zbyszka Cyganiewicza *Na ringach całego świata*, wydany w 1937 roku nakładem Księgarni Karoliny Piszowej. Cyganiewicz, polski zapaśnik o światowej sławie, jest pierwowzorem bohatera *Arii dla atlety*, Władysława Góralewicza.

opery... Podczas oglądania spektaklu zawsze miałem poczucie tak strasznej nieprawdy... Dla mnie opera była takim samym kiczem jak zapasy. Obie te rzeczywistości wydawały mi się wtedy dość spójne.

**I.T.J.:** Kiedy przyjrzeć się bliżej ariom, po które pan sięga w tym filmie, można zobaczyć, jak wiele opera bierze dla siebie z cyrku, konstruując libretto, historie, postaci, żeby wspomnieć chociażby popularnych na operowej scenie klaunów. Zafascynował mnie układ pomiędzy operą i cyrkiem w *Arii dla atlety* oraz fakt, że pojawia się postać, która gdzieś pomiędzy tymi dwoma światami próbuje się odnaleźć. Ciekawą postacią jest również śpiewak Baptisto Messalini, który sam w sobie jest esencją kiczu, człowiekiem deprecjonującym swoją sztukę.

**F.B.:** Tak. Co więcej, obsadziłem w tej roli Ryszarda Pietruskiego, który grał tylko twardych facetów w typie wojskowych. Był zawsze jakimś prostym charakterem. Jednoznacznym.

**I.T.J.:** Mówił pan, że nie lubi filmować swoich tekstów przede wszystkim dlatego, że nie chce się pan nudzić. Pewna robota została zrobiona i jest już zamknięta.

**F.B.:** Tak.

**I.T.J.:** Sięga pan jednak chętnie po adaptacje. Istnieją teksty, które na tyle pana poruszają, że chce pan jeszcze raz sprawdzić, jak funkcjonują w obrazie. Co decyduje o tym, że sięgnął pan np. po *Przedwiośnie*<sup>12</sup> czy *Moralność pani Dulskiej*<sup>13</sup>?

---

<sup>12</sup> Na podstawie powieści Stefana Żeromskiego *F. Bajon* zrealizował w 2001 roku film o tym samym tytule oraz sześcioczęściowy serial, nad którym praca zastała ukończona w 2002 roku i którego premiera miała miejsce w 2003 r.

<sup>13</sup> *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej stała się inspiracją do zrealizowania filmu: *Panie Dulskie* (2015). Reżyser przygotował również filmową wersję *Ślubów panińskich* Aleksandra Fredry, film pod tym samym tytułem miał swoją premierę w 2010 roku.



**F.B.:** Jeżeli chodzi o etap *in statu nascendi*, to zwykle producent mówi np.: „przydałoby się zrobić *Przedwiośnie*”. Zaczynam więc myśleć i dochodzę do wniosku, że może ma rację. Wchodzę wówczas w etap poszukiwań pewnego świata i porządkowania go po swojemu. Dlatego te moje adaptacje wywoływały czasami, nie powiem, że wściekłość [śmiech], ale duże rozdrażnienie. Natomiast jeżeli chodzi o Dulską, to przyśniła mi się. A dokładnie trzy. Pomyślałem wtedy: „Rzeczywiście mogą być trzy Dulskie, tylko trzy epoki muszą być”.

**I.T.J.:** **Przyznam, że kiedy ogląda się pana film, to jego siła jest znacznie większa niż pierwowzoru, bo okazuje się, że dulszczyzna ciągnie się przez epoki. To przytłaczające, że nic nas nie jest w stanie z tego wypłatać, że nie da się od tego odciąć.**

**F.B.:** Nie, nie możemy, to jest wpisane w nasz genotyp. Dulszczyzna wiecznie wraca na poziomie obyczajowym, na poziomie kulturowym być może inne elementy są istotne. Kiedyś, mając jeszcze małą świadomość filmową, napisałem krótki, jednostronicowy scenariusz o łódce, która płynie na obrazie i zbliża się do salonu. Okazuje się, że na tej łódce są myśliwi, wylatuje stado kaczek, myśliwi zaczynają strzelać i rozstrzelują całą rodzinę, która siedzi przy obiedzie pod tym obrazem. Kiedy zacząłem zastanawiać się, jak to zrobić, okazało się, że muszę pokazać czas, czyli fazy zbliżania się łódki. Pomyślałem, że trzeba to przedstawić w różnych epokach kina. I to jest – jak mój pierwszy film<sup>14</sup> – historia takiej rodziny Dulskich, którzy nie widzą, że łódka się zbliża, a gdy już dopływa, następuje, w ramach *violence cinema*, rozwalenie całej rodziny. Potem miejsce obrazu zajmuje telewizor; tak się kończy film. Pokazywanie tej samej historii w różnych epokach stylistycznych kina było wektorem upływającego czasu<sup>15</sup>, którym się posługiwałem.

<sup>14</sup> Pierwszym filmem, który Filip Bajon zrealizował poza Szkołą Filmową była *Videokaseta* z 1976 roku.

<sup>15</sup> Realizując *Panie Dulskie*, reżyser zdecydował, że poszczególne epoki (czas międzywojenny, lata pięćdziesiąte i lata dziewięćdziesiąte XX wieku) zrealizowane będą za pomocą odmiennej stylistyki zdjęć. Autorem zdjęć jest Łukasz Gutt.

**I.T.J.:** Niektóre historie pan najpierw słyszy, myślę o *Wahadelku*<sup>16</sup> czy chociażby o *Engagement*<sup>17</sup>. Pierwszy pomysł był taki, żeby skonstruować te opowieści jako słuchowisko, potem zrodził się pomysł zrealizowania na ich podstawie filmu. Z czego to wynika? Dlaczego najpierw się słyszy, a potem się widzi?

**F.B.:** Rzeczywiście były to dwa teksty pisane najpierw jako słuchowiska. Wynikało to z tego, że zapraszano mnie na różne konkursy pisania słuchowisk. Ponieważ miałem dużą łatwość pisania dialogów, to zapis całej opowieści odbywał się dość sprawnie. Potrzebowałem tylko pewnych pierwowzorów bohaterów – musiałem ich usłyszeć na własne uszy. To były żywe postaci, które zostały w tych słuchowiskach. W słuchowisku nie było Stalina. Bohater *Wahadelka* rzeczywiście się rozpoznał, odkrył, że to o nim. Natomiast Zuzia Łapicka<sup>18</sup> doskonale wiedziała, o jakiej pomocy domowej zostało napisane w *Engagement*. Potem to był już tylko pewien techniczny zabieg, żeby przełożyć słuchowisko na film.

**I.T.J.:** Często pan powtarza, że najlepszy materiał na film to ten mający w sobie największy dramatyzm, czyli historie prawdziwe. Czy miał pan konfrontacje z pierwowzorami swoich bohaterów, np. z tymi z filmu *Magnat*, z rodziną von Plessów? Wiadomo, Jan Henryk XVII, który jest prototypem Franzla, umiera w 1984 roku w Londynie. W tym samym roku umiera też Aleksander, czyli filmowy Konrad. Filmu nie mógł też zobaczyć autentyczny Bolko, który zmarł bardzo młodo. Niemiej potomkowie pozostali. Czy oni się do pana odzywali? Opowiada pan przecież ich historię, co więcej, dopowiada niedopowiedziane wątki.

**F.B.:** Nie odzywali się, co mnie dziwiło. Natomiast w jakiś sposób spowodowali, że *Magnat* nie poszedł w pierwszym programie telewizji niemieckiej. Śledziłem całą tę sytuację, bo w Niemczech spędzałem dość dużo czasu. Pierwszy program telewizji niemieckiej składał się z dziewięciu stacji. Żeby wyświetlić film w pierwszym programie, wszystkie stacje musiały

---

<sup>16</sup> F. Bajon, *Wahadelko* [słuchowisko radiowe], „Dialog” 1980, nr 2.

<sup>17</sup> F. Bajon, *Engagement* [słuchowisko radiowe], „Dialog” 1981, nr 3.

<sup>18</sup> Zuzanna Łapicka (1954-2018) – dziennikarka i producentka telewizyjna.

się zgodzić. W przypadku *Magnata* osiem powiedziało „tak”, a dziewięta, w Monachium, się nie zgodziła. Szef tej monachijskiej stacji był znajomym Plessa. Pless nie ingerował, ale nie chciał go w żaden sposób urazić, dlatego się nie zgodził. Z powodu braku tej jednej zgody, film poszedł w trzecim programie. Taki był wpływ tej rodziny. Żałuję bardzo, że się z nimi nie spotkałem, ale na etapie pisania scenariusza było mi to niepotrzebne, bo miałem dosyć materiałów. Po odbiorze bym się chętnie spotkał. Przyznam, że czekałem na taki kontakt. Tym bardziej, że syn Bolka przyjeżdżał do Pszczyny już po tym, jak zrobiłem ten film. Na tak zwany wszelki wypadek zmieniłem nazwisko bohaterów na von Teuss. Duże problemy były przy *Poznaniu '56*<sup>19</sup>, ponieważ ci strajkujący żyli i patrzyli mi na ręce. Chcieli innego filmu, antykomunistycznego, patriotycznego. Ja im z góry powiedziałem, że takiego filmu nie będzie. Jak to zwykle bywa, niektórzy mieli duże pretensje duże. Postaci z filmu rzeczywiście mają swój klucz w świecie realnym. Spotkałem ich naprawdę, np. siostrę Banaszak – stąd to wywiezienie ze szpitala. Główny bohater, Zenek, w jednej scenie odgrywa takiego Józefa Robaka, scena ze śmiercią Romka Strzałkowskiego jest zrobiona jeden do jednego. Tu relacja filmu i rzeczywistości była chyba najbliższa.

**I.T.J.: W wywiadzie radiowym<sup>20</sup> mówiąc o swojej autobiografii *Cień po dniu*<sup>21</sup>, powiedział pan, że dystans odległościowy<sup>22</sup> daje zupełnie inną optykę. Wtedy łatwiej sobie pewne rzeczy uporządkować. Czy dystans czasowy też daje taką szansę na uporządkowanie?**

**F.B.:** Posiadam pewien rodzaj percepcji: wchłaniam jak gąbka, ale nie wartościuję. To, co do mnie przychodzi, przyjmuję. Teraz byłem na międzynarodowych regatach na Sint Maarten i spotkałem całą masę nowych ludzi z bardzo ciekawymi zawodami. Wszystko to w sobie skumulowałem. Co to znaczy

<sup>19</sup> *Poznań '56*, reż. F. Bajon, Polska 1996.

<sup>20</sup> Zob. „Sezon na Dwójkę”, rozmowa z Filipem Bajonem, źródło: <https://ninateka.pl/audio/filip-bajon-sezon-na-dwojke>, [dostęp 10.03.2021].

<sup>21</sup> F. Bajon, *Cień po dniu. Powieść autobiograficzna*, Warszawa 2006.

<sup>22</sup> Powtarzającym się motywem w książce jest scena, w której narrator stoi z przyjaciелеm na plaży Zuma Beach – ta scena często jest punktem wyjścia do opowiadania historii z przeszłości.

w kategoriach obiektywnych i subiektywnych, czyli kategoriach mojego życia – tego jeszcze nie wiem. Ale nie spieszy mi się. Wiem, że w pewnym momencie nagle coś na nowo uruchomi we mnie porządkowanie tego, co się zdarzyło i poszukiwanie w tym sensu. Niebezpieczeństwo pojawia się wtedy, gdy sens zakładamy z góry, ponieważ grozi to tezą. Natomiast jeżeli szukamy sensu, to każdy film, książka są szukaniem sensu. Poszukiwanie tworzy dramaturgię.

**I.T.J.: Mówił pan też, że bycie literatem wymaga, by zmienić sposób obcowania z rzeczywistością: należy zadbać o to, by nie wchodzić w relacje, w wydarzenia, tylko stać się obserwatorem. Czy bycie reżyserem wymaga podobnego podejścia? Reżyser też jest obserwatorem?**

**F.B.:** Wygląda to troszkę inaczej. To, co mnie fascynuje w reżyserii, to możliwość stworzenia świata. Wizualizacja opowieści jest konstrukcją niepowtarzalnego świata, którego już nikt nigdy nie powtórzy, bo jest mój. To mi się w reżyserii najbardziej podoba.

**I.T.J.: Taki proces nie następuje w trakcie pisania?**

**F.B.:** Nie, bo reżyserując, od razu widzę. Natomiast pisanie to bardziej konstruowanie emocji.

**I.T.J.: I dlatego męczy?**

**F.B.:** Tak, ale nie tylko dlatego. Pisanie wymaga czasu, wielokrotnych zmian, wymaga systematyczności. Natomiast film można zrobić w dwadzieścia dni. Tak zrobiłem *Panie Dulskie*. Scenariusz, który miał kilka wersji, pisałem o wiele dłużej, niż robiłem film. Myślę, że ta technika nie jest istotna. W filmie ważne jest nie opowiadanie fabuły, tylko tworzenie świata. Tego jestem pewien.

**I.T.J.:** Co takiego powiedział Jerzy Bossak<sup>23</sup> na zajęciach, o których pan mówi, że to był moment, który otworzył panu oczy na reżyserię?

**F.B.:** Już na pierwszych zajęciach uświadomił mi, czym jest film. Byłem przygotowany, ale nie robiłem filmu, odczytywałem filmy, odbierałem je po wielokroć. Jeżeli chodzi o lektury i stronę, nazwijmy ją, filozoficzno-socjologiczną, też byłem dość dobrze przygotowany. Bossak w jednej chwili nauczył mnie rzeczy, której ja też próbuję uczyć studentów. Nie wiem, z jakim rezultatem [śmiech]. Przyniosłem na zajęcia temat – był nim brak mieszkań w komunizmie<sup>24</sup>, a Bossak, który uczył dokumentu, powiedział mi, że prawdziwa sytuacja jest w języku dziewczynki, która mówi językiem doktora praw, a ma dziesięć lat. Podstawą myślenia filmowego jest sytuacja, a człowiek nie myśli sytuacyjnie. Mam na to pewien rodzaj uwrażliwienia. Wczoraj widziałem film Malle'a: *Milou w maju*<sup>25</sup>. Wcześniej go nie oglądałem. W pierwszej scenie dowiadujemy się z radia, że są zamieszki w Paryżu, 1968 rok. Słucha tego starsza pani, leżącej jej łzy z oczu, a potem kamera zjeżdża niżej i pokazuje, że kroi cebulę. To jest sytuacja, ale wymyśleć ją musi reżyser.

**I.T.J.:** Prześliczna jest ta dziewczynka. Wie pan, co się dalej z nią dzieło?

**F.B.:** Nie wiem. A dlaczego nie wiem? Otóż chciałem zrobić jeszcze jedno ujęcie do filmu: plan pełny domu, w którym mieszkali. Mówię do Jacka<sup>26</sup>:

<sup>23</sup> Jerzy Bossak (1910-1989) – reżyser filmów dokumentalnych, nazywany „ojcem chrzestnym” Polskiej Kroniki Filmowej, dyrektor programowo-artystyczny PP „Film Polski”, profesor PWSTiF w Łodzi cieszący się ogromnym autorytetem. Stworzył instytucjonalne warunki do rozwoju polskiego dokumentu. W 1947 roku jako pierwszy polski dokumentalista za film *Powódź* otrzymał nagrodę na festiwalu w Cannes dla najlepszego filmu dokumentalnego. Zob. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2018.

<sup>24</sup> Chodzi o film, nakręcony w 1971 roku jako etiudę szkolną: *Przyczynek do teorii językoznawstwa* pod opieką artystyczną Jerzego Bossaka i Mieczysława Jahody.

<sup>25</sup> *Milou w maju*, reż. Louis Malle, Francja-Włochy 1990.

<sup>26</sup> Jacek Laskus – polski operator filmowy, który od końca lat siedemdziesiątych pracuje w Stanach Zjednoczonych. Jest jedną z postaci, które pojawiają się w autobiograficznej powieści reżysera *Cień po dniu*.

Chodź, weź kamerę, pojedziemy, ustawimy się i nakręcimy ten dom z daleka”. Przyjeżdżamy, a oni już tam nie mieszkają. To było jakieś dwa tygodnie później. Już się z nimi nie spotkałem. Dzięki temu, że kręciliśmy ten film, oni dostali to mieszkanie.

### **I.T.J.: Doskonała historia!**

**F.B.:** Tak że kiedyś pomogłem komuś przez realizację filmu dostać mieszkanie.

**I.T.J.:** W jedną z pierwszych scen *Magnata* włącza pan fragment z *Fausta*. Tłumaczy go potem sam książę Hans Heinrich, kiedy mówi do syna: „Pamiętaj, Franzel, o jednym: kiedy dawałem las Hainbergowi, on dostawał węgiel, kiedy miałem zostać regentem, zostawałem rogaczem”. Pomyślałam sobie, że sytuacja życiowa, o której pan opowiadał – pojechał pan robić film, a w konsekwencji ktoś dostał mieszkanie – przypomina trochę losy von Toussa: z jednej strony nasza rzeczywistość jest pełna zaskoczeń, a z drugiej rodzi się pytanie, czy każdy ma swojego Mefistofelesa.

**F.B.:** Na pewno mam jakiegoś diabła. Chyba go nawet polubiłem. Nie zastanawiałem się nad mefistofelicznością mojego życia. Chyba tak dużo nad tym się nie zastanawiałem, zło traktowałem jako integralną półkulę dramaturgii i oczywiście wiedziałem, że jest o wiele ciekawsze od schematycznie pojętego dobra. Dramaturgia zawsze będzie po stronie zła. Muszę przemyśleć tego Mefistofelesa.

Wywiad autoryzowany, przeprowadzony 18 marca 2020 roku w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie.

# DUDNIENIE KROKÓW. TREWIRSKI WIERSZ STEFANA NAPIERSKIEGO

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities  
Cardinal Stefan Wyszyński University  
in Warsaw  
zielinski@gmx.ch  
ORCID: 0000-0002-0765-3536

## CHRONOMETR



Autorska rubryka prof. UKSW Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku.

Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

Pośród tysięcy wierszy o zegarach szczególne miejsce zajmuje utwór Stefana Napierskiego, zatytułowany *Zegary w Trewirze* (1933). Czytając go, ma się wrażenie, że nie jest to zwykła poetycka impresja z podróży, napisana pod wrażeniem widoku jakiegoś szczególnie atrakcyjnego dzieła dawnej sztuki zegarmistrzowskiej, że pod opisem starego, pewnie średniowiecznego werku, napędzającego wałce w tarczę młoty rozbrzmiewa jakaś dawniejsza, zupełnie inna historia. Posłuchajmy najpierw samego wiersza.

## Zegary w Trewirze

Z trudem, z jękiem chrapliwym biją, jak w studni zegary,  
 błagając niebios umarłych: a może centurion przybieży?  
 Tynk się sypie miarowo z dostojnych łuków prastarych,  
 jakby nie młot, ale Anioł kuł w tarczę miedzianą wieży.

Między sklepienia omszałe, gruzy imperatorów,  
 ruiny walące się z wolna, kroczę w miesięcznej ciszy,  
 budzący werk szczękający, wrzaski tragicznych chórów, –  
 – dudnienia kroków na płytach nikt, prócz zegarów, nie słyszy<sup>1</sup>.

Ileż w tym tekście głosek twardych, gardłowych, chrapliwych, poczynając od tytułu – GAR WTRE RZE – potem praktycznie w każdej linijce, w obu zwrotkach wiersza: ZTRU CHRA GAR / ARŁ TUR / IAR PRA STAR / TAR // GRU MPER TOR / RU KRO / WERK WRZA TRAG CHÓR / KROK PRÓCZ GAR. Te zegary przemawiają jakąś pradawną mową, ani polską, ani niemiecką, ani klasyczną łaciną. Barbarzyńską?

Pierwszy wers przynosi wprawdzie wyobrażenie bijącego zegara, ale zegara umieszczonego w niecodziennym, nieoczekiwanym miejscu: w studni. To absurd: kto by miał zegary chować w studni, dla kogo miałyby bić w czeluści, do której nikt się przecież nie zapuszcza, prócz może jakiej samobójczyni – ta wszakże nie dba, o której spada godzinie, już jej to obojętne. Drugi wers nasuwa jednak możliwość odmiennej, choć nie mniej absurdalnej, interpretacji: może to zegary wrzucono do studni i teraz pływają na powierzchni wody, tarczami ku górze, zwracając się do „niebios umarłych” i czekając, aż jakiś centurion przybędzie wyłowić je z otchłani? (Kilka lat później Przyboś będzie mentalnie odrzucał w górę wieże Notre-Dame).

W zakończeniu pierwszej strofy pojawia się jeszcze wyobrażenie młota walącego w miedzianą tarczę wieży, a więc dodatkowy element wystroju miejskich zegarów wieżowych, jakiejś postaci z młotem lub samego młota, co wybija o każdej godzinie odpowiednią liczbę uderzeń. Poetyckie zastąpienie owego młota Aniołem przez duże „A” to kolejny element zaskakujący; o ile wśród postaci trzymających młot zdarzają się figury aniołów, o tyle ten Anioł

<sup>1</sup> S. Napierski, *Obrazy z podróży*, Warszawa 1933, s. 21. Przedruk: idem, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983, s. 140.



jest postacią z innego porządku, bardziej przypominającą początek pierwszej elegii Rilkego, który w przekładzie tegoż Stefana Napierskiego brzmi: „Któż, gdybym zawołał, mnie by zaiste usłyszał z anielskich / ordynków”<sup>2</sup>. Zarazem słowa „ale Anioł”, jasne i otwarte, brzmią zupełnie inaczej niż reszta wiersza, są niebiańskie i czyste.

W drugiej strofie pojawia się podmiot, który kroczy w bezkسیęcowej scenerii starego miasta, budząc (choć użyty imiesłów przymiotnikowy dopuszcza też inną interpretację) szcękający werk zegara<sup>3</sup> i jakieś widmowe „wrzaski tragicznych chórów” i sprawia, że dudnienie (jego?) kroków słyszą jedynie zegary. Zwracam uwagę, że ponownie znajdujemy się tu w sytuacji komunikacyjnej podobnej do początku pierwszej elegii Rilkego: tam była wątpliwość, kto spośród różnych hierarchii aniołów usłyszy potencjalny krzyk poety, tu jego kroków nie słyszy nikt prócz zegarów, ale te, jak pamiętamy, obsługiwane są przez kierującego młotem Anioła.

Jeśli chodzi o brak księżyca („w miesięcznej ciszy”), to może on mieć związek z pewną XVII-wieczną ryciną. Mam na myśli popularny w Europie Środkowej sztych z ok. 1630 roku zatytułowany *Deß Römischen Reichs Große Welt Uhr* (*Wielki zegar świata Cesarstwa Rzymskiego*), przedstawiający okrągły zegar z umieszczoną na jego osi chwiejącą się w posadach wieżę (*Turris tremula*), w której oknach widać pytającego o godzinę cesarza i odpowiadających mu niemieckich dygnitarzy (właśnie elektor Trewiru mówi, że i księżyc nie świeci: „es scheinet der Mond auch nicht”)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> R.M. Rilke, *Elegie duinezyjskie*, przeł. S. Napierski (przy współpracy W. Hulewicz), Warszawa 1930, s. 9.

<sup>3</sup> Do motywu werku powrócił Napierski, pisząc w roku 1938 o Adolfie Rudnickim: „Rzeczywistość jest dla niego arka, natłoczoną od przedmiotów, budzących lęk i podziw, a przede wszystkim poczucie obcości. Przypomina [on – przyp. J.Z.] dzikusa, który na nowo nazywa cały świat, dobrze znany innym, te nazwania dla siebie odnajduje, do nich przymierza wszystkie przedmioty, jak klocki, wyjmowane z pudełka, ogląda je z niedowierzaniem, jak Murzyn, który by na części rozłożył werk zegarka i cieszy się nimi, jakby uczynił zdumiewające odkrycie” (S. Napierski, *Młoda proza*, „Ateneum” 1938, nr 6, s. 942).

<sup>4</sup> Zob. J.R. Paas, *The Changing Image of Gustavus Adolphus on German Broadsheets, 1630-1633*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1996, Vol. 59, s. 226-228,

Wiersz *Zegary w Trewirze* należy do tytułowego cyklu tomu *Obrazy z podróży*, który to tytuł stanowi oczywiście odwołanie do cyklów Heinricha Heinego *Reisebilder* (1826-1831). Stefan Napierski żywił szczególny kult niemieckiego poety, wyrażający się m.in. tym, że jeździł jego śladami po Europie – do tego stopnia, że w ramach podróży po ślubie z Ireną Tuwim (siostrą Juliana Tuwima) wybrał się, „podążając śladami Heinego”<sup>5</sup>, aż na Helgoland. W tym kontekście warto sięgnąć także do wydanej równoległe z tomikiem *Obrazy z podróży* powieści *Rozmowa z cieniem* (1933).

Dwaj bohaterowie tej powieści, Eryk i Kamil, są w równym stopniu zafascynowani literaturą niemiecką, ale dokonują w jej obrębie odmiennych wyborów. Spośród poetów współczesnych Eryk jest raczej zwolennikiem Rilkego, Kamil – Georgego. Emocje obu budzi romantyk Heine. „Ja jeżdżę nałogowo po Italii...” – wyznaje Eryk, co Kamil komentuje z przekąsem: „Jak Heine”<sup>6</sup>. Rozmowa, jaką prowadzą na temat niemieckiego poety jest fajerwerkiem paradoksów, w którym, zgodnie z tytułową formułą „rozmowy z cieniem”, mniej istotne jest, kto wypowiada daną kwestię, ważne natomiast, że ona pada. Zacytujmy zatem kilka, bez rozróżniania mówców: „reżyser”, „woltyżerka”, „niewyczerpany w pomysłach improwizator”, „olśniewająco inteligentny”, „trwonił swój geniusz”, „zbir z tragikomedii Machiavella”<sup>7</sup>. W tym nagromadzeniu epitetów ważna jest ich temperatura – to, że świadczą o tym, jak „gorącym” punktem odniesienia był Heine dla samego Napierskiego.

Podróżowanie śladami romantycznego poety mogło w latach trzydziestych być niebezpieczne. Pisze o tym Adam Ważyk w swym wspomnieniu o Napierskim: „Kolekcjonował miasta niemieckie: spędził dobę w Hanowerze. [...] Kiedy mi to powiedział, uprzytomniłem sobie pustkę i rozpacz tych podróży. Zamawiał hotel, z rana szedł do fryzjera, potem rozglądał się po mieście, rzucał okiem na pałac królewski lub książyce,

---

il. 70; A. Dobrzyński, A. Seidel-Grzesińska, *Agresorzy – obrońcy. Obecność szwedzka w Europie Środkowej XVII-XVIII wieku* [katalog wystawy], Wrocław 2003, s. 38.

<sup>5</sup> Zob.: J. Domagalski, Marek Eiger – Stefan Napierski, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 161; idem, *Szklarz. O twórczości powieściopisarskiej i aforystycznej Stefana Napierskiego*, Kraków 2018, s. 18.

<sup>6</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, Warszawa 1933, s. 83.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 83-86.

zachodził do muzeum, wracał do hotelu i zamykał książkę<sup>8</sup>. Ważyk podejrzewa, że w końcu, w okupowanej Polsce, poeta przyplącił życiem te podróże z lat trzydziestych, uznane przez hitlerowców za rodzaj szpiegostwa przemysłowego. Dla nas ważny jest tu sam opis takiego dnia w niemieckim mieście: podobnie zapewne wyglądał pobyt w Trewirze.

*Rozmowa z cieniem* jest też powieścią o zegarach. Bodaj najczęściej prze-wija się przez nią złowrogi motyw zegarka, płaskiego i srebrnego (Eryk „od dawna miał niezrozumiałe upodobanie do gładkich i celowych przedmiotów, jak gdyby drobną tarczą przystęp zagradzających światu”), z brązowym rze-mykiem „jak posłuszny wąż, który wyległ na słońce wieczorne”. Zegarek ten będzie towarzyszył bohaterowi do końca powieści: „Natrafił na zegarek, chciał spojrzeć nań pod blednącym niebem. Nie dostrzegł wskazówek, wyчуł, że zegarek stanął nagle, jak serce<sup>9</sup>”.

Wężowe skojarzenia prowadzą ku szatanowi i jego podszeptom. Upływający czas jest w tej powieści nabrzmiały pokusami. Poboczna, wręcz podrzędna postać, jaką jest Walercia, daremnie próbuje sakralizować czas: „Prawa ręka zatrzymała się, poczęła, zamiast różańca, przebierać paciorki odwiecznego łańcuszka od zegarka (był srebrny, dziś pożółkły, zamykany na kopertę) okręconego wokół czarnej, lśniącej od starości, spódnicy<sup>11</sup>”. Nie ma tu mowy wprost o wężu, ale cały obraz nasuwa skojarzenia z rajskim drzewem, wokół którego owija się odwieczny kusiciel.

Heine zmarł w roku 1856, w lutym. Pół roku później ukazała się anoni-mowo książka poetycka, która rzekomo wyszła spod jego pióra – *Höllenfahrt*, złośliwa satyra na ówczesne życie literackie. Opisuje ona „zstąpienie do piekieł” Heinego – odepchnięty przez św. Piotra poeta trafia tam i smażąc się w ogniu, obsmarowuje swych współczesnych: poetów, malarzy i mu-zyków. Odpowiedzią na nią stała się rzecz pod tytułem: *Heinrich Heines Himmelfahrt. Eine Geisterstimme*. Jej autorka, Emilie Emma von Hallberg, w tym samym stylu zmieszała z błotem autora pierwszej broszury i jej zwolenników. Ta poetycka opowieść o „wniebowstąpieniu” Heinego ukazała

<sup>8</sup> A. Ważyk, *W stronę Marka*, [w:] S. Napierski, *Wiersze wybrane*, op. cit., s. 321.

<sup>9</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, op. cit. s. 63-64.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 248.

się w Hanowerze lub w Trewirze<sup>12</sup>. Zważywszy na bibliofilską pasję Stefana Napierskiego, można przypuszczać, że znał te broszury, może nawet kupił je w jakimś antykwariacie podczas pobytu w jednym z tych niemieckich miast i czytał wieczorem w hotelu.

\* \* \*

Wiersz *Zegary w Trewirze* warto czytać razem z pięknie wydaną księgą pod lustrzanym niemieckim tytułem i podtytułem precyzującym, że chodzi o historię, o wiersze oraz o zasoby Muzeum Donacji Symeona w Trewirze: *Uhren in Trier. Geschichte, Gedichte und Bestände des Museums Simeonstift Trier*, wydaną w Trewirze w roku 1992. Autorka, Christl Lehnert-Leven, kreśli dzieje trewirskich zegarów na szerszym tle motywów przemijania i mierzenia czasu w kulturze. Punktem wyjścia do zasadniczego tematu czyni artykuł z roku 1822 pod tytułem *Die Uhren in Trier*, w którym lokalny historyk Michael Franz Joseph Müller uskarża się na to, że trewirskie zegary wiecznie się spóźniają, przez co mieszkańcy śpią w ciągu całego życia o rok i cztery miesiące dłużej od innych, a więc przesypiają życie. Można by tu zauważyć, że cztery lata przed artykułem Müllera w Trewirze urodził się człowiek, który – niezależnie od tego jak się go ocenia – miał chyba spory wpływ na historię. W dwusetlecie tego faktu wzniesiono w Trewirze kolosalny pomnik Karła Marxa, dar Chińskiej Republiki Ludowej; rzecz wzbudziła kontrowersje, niemiecki historyk Hubertus Knabe, specjalizujący się w badaniu działalności Stasi, protestował: „Kolosalne pomniki, jak ten stawiany obecnie w Trewirze, są typowe dla monarchii i dla dyktatur, nie dla demokracji”<sup>13</sup>.

Christl Lehnert-Leven przytacza opowieść o władcy Trebecie, który w roku 2003 przed naszą erą, wypędzony przez swą macochę Semiramidę z Babilonu, miał się osiedlić nad Mozalą i założyć miasto nazwane od jego imienia Trewirem. Można by sobie wyobrazić, powiada autorka, że w bagażu

<sup>12</sup> Zob. S. Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, I. Band. A-L., Berlin 1898, s. 308.

<sup>13</sup> „*Kolossalstatuen sind typisch für Diktaturen, nicht Demokratien*”. Interview mit Hubertus Knabe, „Cicero. Magazin für politische Kultur”, 19.04.2018, <https://www.cicero.de/innenpolitik/karl-marx-statue-trier-verbuendet-sich-mit-kommunistischen-diktatoren> [dostęp 31.08.2021].

przywiózł umiejętność budowy zegara słonecznego; ale już w XVIII wieku okazało się, że legenda o Trebecie jest średniowiecznym fałszerstwem. Cóż pozostaje? Zbudować na pamiątkę legendarnego władcy wielki zegar słoneczny? Taka hipotetyczna rekonstrukcja byłaby, zdaniem autorki, równie realistyczna, jak konny pomnik cesarza Wilhelma I w niedalekiej Koblencji.

Narracja księgi o trewirskich zegarach oscyluje wokół tematu przemijania i daje okazję do ciekawych porównań. I tak portret Alberta von Bruchhausena, burmistrza miasta w latach 1904-1927 (a więc w okresie poprzedzającym wizytę Stefana Napierskiego), pokazujący go w towarzystwie (rozmyślnie używam tego personifikującego rzeczownika) masywnego zegara komodowego z mahoniem, z alabastrowymi kolumnami, autorka zestawia z portretem Anny Marii Medycejskiej, wdowy po zmarłym w roku 1716 księciu-elektorze Janie Wilhelmie von Pfalz-Neuburgu, na którym obok namalowanego jako obraz w obrazie portretu pośmiertnego zmarłego władcy widać zegar stojący w dębowej obudowie, z mosiężnymi okuciami i mosiężnym cyferblatem.

Bodaj najciekawszym wątkiem książki są opisy popularnych w Niemczech zegarów w obrazach – pejzaży, w tym zwłaszcza widoków miejskich, w których w miejsce zegara na wieży wmontowano autentyczny, chodzący zegar. Najwspanialsze okazy przedstawiają trewirski kościół św. Symeona, stanowiący siedzibę muzeum miejskiego, które posiada imponującą kolekcję chronometrów i jest wydawcą pracy Christl Lehnert-Leven.

Tutaj kryje się chyba sekret wiersza Napierskiego. Otóż trewirskie muzeum mieści się w siedzibie dawnej donacji kolegiackiej, czyli zgromadzenia świeckich kanoników pod wezwaniem św. Symeona, urodzonego na Sycylii, a wychowanego na Bliskim Wschodzie mnicha bizantyjskiego, pielgrzyma i poligloty, który w trzeciej dekadzie XI wieku przywędrował z Ziemi Świętej do Europy Zachodniej i kazał się zamurować w charakterze inkluza w wybudowanej jeszcze przez Rzymian bramie w Trewirze – Porta Nigra. Żył tak, zamurowany, aż do śmierci w roku 1035; kanonizowano go w grudniu tegoż roku (jako jednego z pierwszych świętych w dziejach Kościoła). Bramę przebudowano na kościół, żeby uchronić ją przed rozbiórką. Relikwie świętego dziś znajdują się w innym trewirskim kościele; pisana po grecku księga (*Codex Simeonis*), przywieziona przezeń z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, i czapeczka świętego z wielbłądziej wełny przechowywane są w skarbcu trewirskiej katedry.

Starożytna brama przerobiona na świątynię, długie schody, usłyszana od przewodnika w muzeum miejskim bądź przeczytana w książce legenda o zamurowanym w bramie świętym – to stąd w wierszu Napierskiego wzięło się „dudnienie kroków na płytach”. Przybyły z Polski poeta usłyszał ten głuchy dźwięk pod warstwami późniejszej historii i wśród zgiełku, zawinionego po części przez najbardziej znanego obywatela miasta Trewir.

\* \* \*

Motywy *Obrazów z podróży* przewijają się nie tylko przez powieść *Rozmowa z cieniem*, ale i przez stanowczo zasługującą na ponowną lekturę eseistykę Stefana Napierskiego. Chcąc się o tym przekonać, wystarczy przypomnieć fragment o wielkim polskim pisarzu, który:

ulegając skłonnościom swego pokolenia [...] ku swoistej „metafizyce dziejów” i powodowany własnymi dyspozycjami psychografa, pragnie dokopać się w kulturze jakowegoś „dna”, wabiącego grozą i upojeniem, będącego nietzscheańską pokusą i ostrzeżeniem zarazem, jakiegoś niepochwytne trwałego dna transcendentu w obrębie kultury. Oto powody, dla których wraz z nim w tym świecie wskrzeszonych widm chodzimy, jak duchy na pokucie, po glebie podminowanej, po gruncie, drażnym osypującymi się gruzami. Wieje oddech wielbionego życia, który jest zarazem oddechem grobowym: gadają lochy i sklepienia<sup>14</sup>.

To fragment, wyjęty z pięć lat późniejszego od *Zegarów w Trewirze* eseju Napierskiego o XVIII-wiecznym publicyście Franciszku Salezym Jezierskim, widzianym oczyma Wacława Berenta (*Diogenes w kontuszu*). Eseju tłumaczącego fascynację, jaką w pokrewnych duszach potrafi budzić Berentowski trud wskrzeszania widm przeszłości. W wierszu sypie się tynk, a ruiny walą się z wolna, w eseju gruzy osypują się na podminowaną glebę. Tam nikt, prócz zegarów, nie słyszał dudnienia kroków na płytach, tu – lochy i sklepienia gadają. Znamienna jest ta finalna elokwencja ruin, dudnienie, które słyszą tylko zegary i poeci.

<sup>14</sup> S. Napierski, *Z powodu „Diogenesa w kontuszu” Wacława Berenta*, „Ateneum” 1938, nr 2, s. 31.

## Bibliografia

- Agresorzy – obrońcy. Obecność szwedzka w Europie Środkowej XVII-XVIII wieku [katalog wystawy], red. A. Dobrzyniecki, A. Seidel-Grześnińska, Wydawnictwo Via Nova, Wrocław 2003.
- Jerzy Domagalski, Marek Eiger – Stefan Napierski, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- Jerzy Domagalski, Szklarz. O twórczości powieściopiskarskiej i aforystycznej Stefana Napierskiego, Universitas, Kraków 2014.
- [Emilie Emma von Hallberg], Heinrich Heines *Himmelfahrt. Eine Geisterstimme*, b.w., [Hanower? Trewir?] 1857.
- Heinrich Heine [wł. Wolfgang Müller von Königswinter], *Höllenfahrt*, b.w., Hannover 1856.
- Christl Lehnert-Leven, *Uhren in Trier. Geschichte, Gedichte und Bestände des Museums Simeonstift Trier*, Selbstverlag des Städtischen Museums Simeonstift Trier, Trier 1992.
- Stefan Napierski, *Młoda proza*, „Ateneum” 1938, nr 6.
- Stefan Napierski, *Obrazy z podróży*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1933.
- Stefan Napierski, *Rozmowa z cieniem*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1933.
- Stefan Napierski, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. P. Hertz, PIW, Warszawa 1983.
- Stefan Napierski, *Z powodu „Diogenesa w kontuszu” Wacława Berenta*, „Ateneum” 1938, nr 2.
- John Roger Paas, *The Changing Image of Gustavus Adolphus on German Broadsheets, 1630-1633*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1996, Vol. 59.
- Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, I. Band: A-L., Berlin 1898.
- Rainer Maria Rilke, *Elegie duinezyjskie*, tłum. S. Napierski (współpraca W. Hulewicz), wstęp M. Thalmann, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1930.

## Źródła internetowe

- [Hubertus Knabe], „*Kolossalstatuen sind typisch für Diktaturen, nicht Demokratien*”. *Interview mit Hubertus Knabe*, „Cicero. Magazin für politische Kultur”, 19.04.2018, <https://www.cicero.de/innenpolitik/karl-marx-statue-trier-verbuendet-sich-mit-kommunistischen-diktatoren> [dostęp 31.08.2021].

## The Thundering of the Steps

An analysis of the poem *Zegary w Trewirze* (*Clocks in Trier*) by Stefan Napierski from his 1933 volume *Obrazy z podróży* (*Travel Pictures*). The interpretation includes on one hand the context of the only novel by Napierski, *Rozmowa z cieniem* (*Conversation With a Shadow*), in which the clocks play an important role, on the other hand the iconographical tradition of the time measuring in Trier, based mostly on the monography of that subject by Christl Lehnert-Leven (*Uhren in Trier. Geschichte, Gedichte und Bestände des Museums Simeonstift Trier*, 1992). There is also a discussion of the allusions to Heinrich Heine and Rainer Maria Rilke, both in Napierski's poem and in his novel, as well as a presentation of two Middle Ages legends: about the founding of the town of Trier by the king Trebeta and about the life-story of St. Simeon, a hermit buried alive at the town's gates, which help to explain the deeper meaning of Napierski's poem.

**Keywords:** clocks in Trier; Heinrich Heine; Stefan Napierski; Rainer Maria Rilke; St. Simeon; Trebeta

Data otrzymania tekstu: 30.05.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.06.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 14.06.2021 r.



## OPOWIEŚĆ ZE „STOLICĄ” W TLE. ODKRYWANIE FOTOGRAFICZNEGO OBRAZU POWOJENNEJ WARSZAWY

WERONIKA KOBYLIŃSKA-BUNSCH

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej  
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,  
Telewizyjna i Teatralna w Łodzi  
Photography & Television Production Department  
The Film School in Łódź  
w.kobylińska@filmschool.lodz.pl  
ORCID: 0000-0003-4753-394X

Nie, wystarczy już tego wspomniania. Dostyc już powtarzania aż do znudzenia nazwy tego miasta. Ty chyba nie zdajesz sobie sprawy, że są zdania, że są wspomnienia, których nie mogę znieść; że wszystko się we mnie burzy, kiedy się o nich mówi. Przestań ją wspominać. Puść jakąś płytę albo zmień wodę rybkom. Za chwilę przyjdą znajomi, będziesz mógł ich wciągnąć w wir wspomnień. Pójdę wtedy na taras, by was nie słyszeć; by spróbować odciąć się od tych myśli. Masz mnie przez to w lekkiej pogardzie. Myślisz, że to z mojej strony jakaś gra, poza. Nie rozumiesz, że nie ma tu żadnej sztuczności. Dlaczego, dlaczego musiałeś powiedzieć: „Warszawa”<sup>1</sup>

Już nawet nie wiem, czy z tobą rozmawiam. Teraz jestem sama w bibliotece, wydaje się, że w pobliżu nikogo nie ma. Jesteś tam jeszcze? Albo nie, lepiej nie odpowiadaj. Gubię się w czasie bez granic, bez kalendarzy, w czasie, którego nie umiem już dzielić z nikim. Patrę na sterty gazet, wycinków prasowych. Pożółkłe karty, wytarte litery, niewyraźne zdjęcia. Co krok jestem zaskoczona. Kiedy, zapytasz? Choćby wtedy, gdy karty sprzed kilkudziesięciu dekad są wciąż nierozcięte. Patrę z niedowierzaniem i zastanawiam się, jak to możliwe. Szukam, sprawdzam. Czyli jednak naprawdę

<sup>1</sup> Artykuł powstał jako jeden z efektów pracy nad projektem badawczym zatytułowanym *Fotograficzny obraz powojennej Warszawy – inwentaryzacja i analiza zdjęć publikowanych na łamach czasopisma „Stolica” w latach 1946-1989*. Realizacja tego przedsięwzięcia była możliwa dzięki stypendium m.st. Warszawy.

nikt, nikt tego egzemplarza przede mną nie oglądał? Nikt wcześniej nie był ciekawy, nikogo to nie interesowało. Nikt nie chciał badać mojego miasta. Ta przykra myśl przeszywa mnie, stanowi bolesne ukłucie. Muszę odpocząć. Wychodzę przed gmach biblioteki. Daj mi papierosa.

Poszukaj jakichś płyt z muzyką z tamtych dni. Ach, czytasz. Co czytasz? Czemu milczysz? Zresztą, mną się nie przejmuj, jestem nieobecna, znasz mnie. Co ci mam tłumaczyć? Lekarze, niepokój, brak wypoczynku, wakacji... sprawy bez znaczenia. Czemu tak na mnie patrzysz? Przecież szukam, składam kolejne rewersy. Staram się. Szukam tego, co pokazałeś mi we śnie. Nie jest to jednak proste. Kto by potrafił szybko utkać coś sensownego z tak poplątanych nici? Nie patrz tak na mnie. Dobrze, przyznaję, chcę zapomnieć! Szukam, a jednocześnie chcę zapomnieć, nie wydobywać nic z dna czasu. Nie widzisz, że każdego dnia próbuję patrzeć w inną stronę? Wtedy zapominam o niej, choćby na godzinę czy dwie. To antidotum, coś, co pozwala mi iść dalej. Nie dziw się, co ty możesz o tym wiedzieć, jesteś teraz daleko. Widzę twoje smutne oczy. Nie umiem powiedzieć, jakiego są koloru. Słońce co chwila kryje się za chmurami i utrudnia mi decyzję. Na chwilę rozświeblasz się, spojrzenie ma błękitną barwę. Po chwili wszystko spowija cię i twoje oczy przechwytuje martwa szarość. Przestań. Dobrze, jeśli przestaniesz, to wszystko ci opowiem, a potem zrobisz, co uznasz za stosowne.

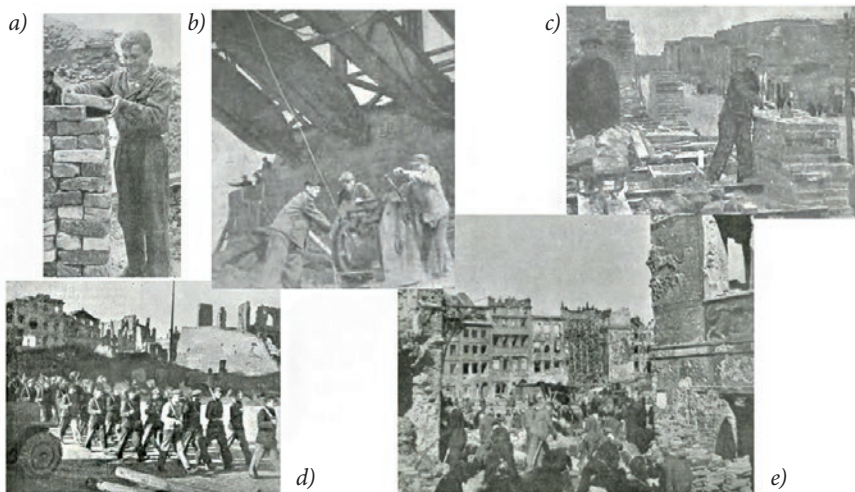
\* \* \*

Tak bardzo cieszyłam się, że w 1946 roku wracamy do Warszawy. Była jesień, ale zupełnie nie zrażałam się, że spośród gruzów i popiołu będzie spoglądał na nas chłód. Zresztą, cała ówczesna młodzież była zachwycona, że nauka ma wymiar praktyczny, że jesteśmy w naszym mieście i wspólnie możemy coś zmienić. Zapadło mi w pamięć spotkanie z jednym młodym chłopcem – właściwie nie wiem, może już był w naszym wieku? – który układał cegły w równą konstrukcję (il. 1).

Tworzył nowy mur, jakiś element nowej Trasy Marszałkowskiej<sup>2</sup>. Jednak nie tyle ów młodzieniec był dla mnie ważny, ile drugi plan rozściełający się za

---

<sup>2</sup> Zdjęcie reportażowe anonimowego autora, bez tytułu, stanowiące ilustrację artykułu *Pracujemy i uczymy się*, opisującego, jak Młodzież ZWM usuwa gruz i buduje nową Trasę Marszałkowską, zob. „Stolica” 1946, nr 2, s. 2. Fotografia pokazuje sylwetkę młodego mężczyzny układającego cegły, a w tle skalę zniszczeń. Realizacja ta



Il. 1. Kolaż ze zdjęć publikowanych na łamach „Stolicy” (od lewej, od góry): a) ilustracja artykułu Pracujemy i uczymy się, „Stolica” 1946, nr 2, s. 2 (brak inf. o autorze, bez tytułu); b) Z. Wdowiński, Pod mostem Poniatowskiego, zdjęcie ilustrujące rubrykę W Warszawie w kraju i na szerokim świecie, „Stolica” 1946, nr 2, s. 8; c) Odbudowa Nowego Świata (brak info. o autorze), „Stolica” 1946, nr 2, s. 8; d) J. Bułhak, Brygada rzemieślników w drodze do pracy, ilustracja artykułu Stare Miasto wraca do życia, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4; e) Z. Małek, U wylotu Świętojańskiej znika jedna z ostatnich barykad (w Głębi strona Dekerta), ilustracja artykułu Stare Miasto wraca do życia, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4

jego sylwetką, pejzaż w tle: hałdy kamieni, które jeszcze niedawno krzyczały. Ten głos starały się zagłuszyć burzymurki<sup>3</sup>. Byliśmy tam. Oboje, choć bez dawnych przyjaciół. Podczas pracy poznawaliśmy jednak codziennie tyle nowych, uśmiechniętych twarzy, że łatwo było zapomnieć. Starałam się nie myśleć, że przecież jesteśmy już tylko we dwoje. Las ludzi zakorzeniał się

---

konfrontuje zatem optymistyczny obraz odbudowy ze światem po „apokalipsie”, siłą witalną – z niemocą.

<sup>3</sup> Zdjęcie ilustrujące rubrykę *Burzymurek pracuje przy ulicy Twardej* (fot. Z. Małek); zob. „Stolica” 1946, nr 5, s. 10. Burzymurkiem nazywano ciągnik na gąsienicach, zaopatrzone z przodu w ruchomy lemiesz ścinający nierówności terenu. Gruz i ziemię sychano na usypiska. Ukazywanie nie tylko robotników i społeczności pracującej, ale i wszelkich narzędzi, pojazdów, ulepszeń czy usprawnień procesu odbudowy było typowe dla fotografii tego okresu.

pośród gruzowisk i wspólnymi siłami starał się przekształcić jałową ziemię. Pracowaliśmy razem, w zespołach<sup>4</sup>, grupach, kolektywnie. Byliśmy nowym typem bohatera – bohaterem zbiorowym<sup>5</sup>.

Ekscytowaliśmy się wszyscy, gdy PPR organizowało specjalne dni wspólnej pracy i kolejni towarzysze pojawiali się całymi zespołami. Wtedy przychodziły nam z pomocą nawet traktory prowizorycznie zaadaptowane i przystosowane do aktualnych potrzeb: zamienione w spychacze<sup>6</sup>. To był dopiero pokaz sił: defilada pojazdów, która zabiera z horyzontu naszego spojrzenia świadectwa zniszczeń<sup>7</sup>. Mój podziw – który czasem uruchamiał w tobie tę zabawną nutkę zazdrości – budzili rzemieślnicy (il. 2). Tworzyli całe brygady umiędzonych, dobrze zbudowanych mężczyzn zaopatrzonych w łopaty<sup>8</sup>. Nigdy nie dowiedziałam się, jak udało im się utrzymać ciało w tak

<sup>4</sup> Bardzo interesujące plastycznie zdjęcie anonimowego autora zatytułowane *Remontuje się bruki*, stanowiące ilustrację artykułu *Ulica Warszawy* (zob. „Stolica” 1946, nr 4, s. 3). Fotografia obrazuje zbiorowy czyn społeczny w bardzo prostym, niemal statycznym – niemniej „wdzięcznym” pod względem plastycznym – ujęciu. Kompozycja przypomina obraz *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja z 1950 roku (kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

<sup>5</sup> Zdjęcie reportażowe anonimowego autora, bez tytułu, będące ilustracją artykułu *Pracujemy i uczymy się*, opisującego, jak Młodzież ZWM usuwa gruz i buduje nową Trasę Marszałkowską (zob. „Stolica” 1946, nr 2, s. 2). Fotografia o szerokim planie pokazuje kilkanaście osób dynamicznie zaangażowanych w pracę pośród wzgórzystych hałd gruzu. Postaci pozostają anonimowe, tworząc apologetyczny obraz czynu kolektywnego.

<sup>6</sup> Zdjęcie reportażowe anonimowego autora, zatytułowane *W ubiegłą niedzielę 10 000 członków PPR oczyszczało Warszawę z gruzu*; zob. „Stolica” 1946, nr 2, s. 8.

<sup>7</sup> Zdjęcie reportażowe anonimowego autora, zatytułowane *Znika gruz z Warszawy*, będące ilustracją artykułu *Budujemy swoją stolicę*; zob. „Stolica” 1946, nr 3, s. 6. Fotografia o szerokim planie pokazuje pięciu mężczyzn ładujących gruz na ciężarówkę.

<sup>8</sup> J. Bułhak, *Brygada rzemieślników w drodze do pracy*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4. Dzięki „Stolicy” dokonujemy dość zaskakującego odkrycia, że Bułhak nie zawsze stronił od pokazywania postaci ludzkich. Wiele zdjęć opublikowanych przez tego słynnego polskiego fotografa nie było dotąd reprodukowanych czy analizowanych. Ukazują one zupełnie inne oblicze Bułhaka, który w okresie odbudowy decydował się bacznie śledzić różne codzienne ludzkie przedsięwzięcia.



Il. 2. J. Buthak, *Rzemiosło warszawskie stanęło gromadnie do oczyszczania „Starówki”, ilustracja artykułu Stare Miasto wraca do życia, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4*

dobrej kondycji: nikt nie był wychudzony. Maszerowali jak żołnierze, jakby Warszawa wciąż była polem walki, jakby chcieli ją chronić. Teraz myślę, że faktycznie była wtedy niezwykle bezbronna i delikatna.

Często musieliśmy uczyć się obsługi maszyn, które były nam wcześniej zupełnie obce. Było mi trudno, ale starałam się. Pamiętasz? Pod mostem Poniatowskiego trwały roboty nad usunięciem wraków dawnych przeseł mostu, strasznie chciałeś przy tym być<sup>9</sup>. Nad nami unosiła się niesamowita konstrukcja. Ażurowe elementy mostu widziane z tak bliska, od dołu, niemal mnie onieśmiały. Monumentalne, potężne, zasłaniały mi niebo – budziły fascynację i obawy jednocześnie. Oglądaliśmy też stare elementy mostu Kierbedzia. Jego struktura – czarne kratownice i regularnie powtarzające

<sup>9</sup> Z. Wdowiński, *Pod mostem Poniatowskiego*, zdjęcie ilustrujące rubrykę *W Warszawie, w kraju, na szerokim świecie*, „Stolica” 1946, nr 2, s. 8. Zdjęcie charakteryzuje typowo monumentalizująca formę perspektywa oddolna, zabia. Ów sposób sytuowania kamery względem rzeczywistości był chętnie wykorzystywany w międzywojniu, ale w polskim środowisku ten typ fotografii upowszechnił się dopiero w latach 40. i 50. XX w. Więcej o socrealizmie w polskiej fotografii zob. np. W. Kobylińska-Bunsch, *Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki w Zachęcie 1952-1962*, Warszawa 2018, s. 18-29.

się otwory niczym bolesne bruzdy i niezagojone rany przepruwały widok Warszawy<sup>10</sup> (il. 3).

Na początku bałam się wszelkich rusztowań, pracy na wysokościach<sup>11</sup>. Perspektywa z lotu ptaka na szczątki Warszawy wydawała się szczególnie okrutna. Będąc wysoko, starałam się patrzeć tylko na nasze narzędzia tworzenia – przygotowane stanowiska z cementem<sup>12</sup>. Mój wzrok intuicyjnie wychwytywał te małe enklawy uporządkowania, koncentrowałam się na tym, co wymykało się spod władz chaosu (il. 4).

Nie zawsze wykonywana praca dawała nam satysfakcję. Niekiedy trudno się otrząsnąć z letargu, zmusić do działania. Nie wiem, co było najbardziej bolesne. Chyba odbudowa Nowego Świata. Warunki bywały trudne, wręcz prymitywne. Na początku brakowało narzędzi, wody<sup>13</sup>. Ciągłe deficyty

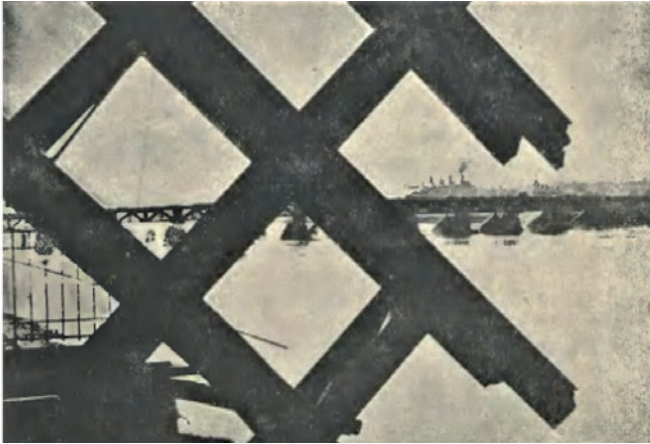
<sup>10</sup> Bardzo interesujące plastycznie zdjęcie anonimowego autora, bez tytułu, stanowiące jedną z ilustracji artykułu *Stary „Kierbedź” – na szmelc. Na jego miejscu – nowy Most Śląski*; zob. „Stolica” 1946, nr 4, s. 2. Fotografia wykorzystuje ciekawy zabieg kompozycyjny, przypominający późniejsze realizacje Wojciecha Zamecznika, który śmiało eksperymentował z fotografią (i np. z ciemnymi, czarnymi, kontrastowymi obszarami oraz poszukiwaniem form geometrycznych w zastanej rzeczywistości); zob. *Wojciech Zamecznik: foto-graficznie*, red. K. Puchała-Rojek, K. Ziębińska-Lewandowska, Warszawa 2015. Bardziej oczywisty widok z góry z tego czasu zob. A. Roszkowski, *Po uprzątnięciu wraku Mostu Kierbedzia rozpocznie się budowa nowego Mostu Śląsko-Dąbrowskiego*, ilustracja artykułu *Budujemy swoją Stolicę. Poczyna się most Śląsko-Dąbrowski*, „Stolica” 1946, nr 4, s. 6. Ciekawe zdjęcie anonimowego autora udowadnia, że w badaniach nad fotografią pozycja zbioru realizacji tzw. „wernakularnych” wciąż dopomina się rewizji.

<sup>11</sup> A. Roszkowski, *Rusztowania stoją – murarze mogą przystąpić do pracy*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 5. Ciekawa oddolna perspektywa w połączeniu z motywem pracy daje pozytywny, zaskakujący śmiałością efekt, który potwierdza, że socrealistyczna estetyka wciąż oczekuje na nowe odczytania i odrzucenie dawnych – pełnych uprzedzeń – paradygmatów naukowych.

<sup>12</sup> A. Roszkowski, *Wapno, cement, piasek, deski na rynku Staromiejskim: znak, że odbudowa się zaczęła*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 5. Wykonana z góry fotografia, którą można uznać za uzupełnienie realizacji tego samego autora ukazującej rusztowania (wzmiankowanej w poprzednim przypisie).

<sup>13</sup> Zdjęcie reportażowe anonimowego autora, zatytułowane *Odbudowa Nowego Świata*, zob. „Stolica” 1946, nr 2, s. 8. Fotografia o szerokim planie, pokazuje przejmującą pustkę na placu budowy i ludzi pracujących gołymi rękoma.





Il. 3. Jedna z ilustracji artykułu Stary „Kierbedź” – na szmelc. Na jego miejscu – nowy Most Śląski (brak inf. o autorze, bez tytułu), zob. „Stolica” 1946, nr 4, s. 2

przypominały wojenny czas, epokę głodu. A może jeszcze trudniej było mi na Starym Mieście<sup>14</sup>. Nasze miejsce, nasza piękna starówka – przecież zawsze lubiliśmy tam spacerować, kiedyś, zanim wszystko się zmieniło. Nie mogłam patrzeć na gruzy Zamku Królewskiego<sup>15</sup>. Wciąż czuję to zaskoczenie

<sup>14</sup> J. Bułhak, *Rzemiosło warszawskie stanęło gromadnie do oczyszczania „Starówki”*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4. Narracyjny, nieco emocjonalny charakter opisu w tekście głównym dobrze oddaje specyfikę tego zdjęcia.

<sup>15</sup> J. Bułhak, *Odbudowa Zamku Królewskiego*, zdjęcie ilustrujące rubrykę *W Warszawie, w kraju, na szerokim świecie*, „Stolica” 1946, nr 7, s. 8. Zdjęcie jest niemal malownicze, gdyż w piktorialny sposób pokazuje gruzy Zamku Królewskiego w Warszawie. Symbolizm i dynamika sceny zostają podkreślone kłębamii białych chmur. Jest to przejmujące, pełne romantyzmu – typowego dla stylu Bułhaka – zdjęcie. Podobne realizacje niekiedy wykonywał również Zdzisław Małek (zob. Z. Małek, *Malownicze ruiny Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Stolica” 1946, nr 8, s. 9). Warto podkreślić, że prace Jana Bułhaka – zwanego ojcem polskiej fotografii – bardzo często i chętnie reprodukowano w epoce tużpowojennej. Jego zdjęcia z tego okresu często zasadały się na „romantycznej” koncepcji ruin, w której zniszczona architektura koegzystowała z przyrodą. Malowniczość tych zdjęć może przywołać na myśl malarstwo takich twórców, jak np. Thomas Jones (1742-1803), którego obrazy znajdują się



a)



b)

Il. 4. Kolaż dwóch zdjęć publikowanych na łamach „Stolicy” (od lewej, od góry): a) A. Roszkowski, Wapno, cement, piasek, deski na rynku Staromiejskim: znak, że odbudowa się zaczęła, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 5; b) ilustracja artykułu *Pracujemy i uczymy się* (brak inf. o autorze, bez tytułu), „Stolica” 1946, nr 2, s. 2

połączone z radością, że kamienica pod św. Anną jakoś uchwalała się przed wojenną zawieruchą. Przetrwały przecież ściany szczytowe oraz sklepienia parteru<sup>16</sup>. Zabytkowe kamienice były priorytetem w trakcie odbudowy<sup>17</sup>. Nie

---

dziś w National Museum Cardiff. Dramatyczne oświetlenie, przejmujące rumowiska i potęga natury to komponenty, które łączą pozornie odległych sobie twórców. Jones często jednak uwzględniał na swoich płótnach również drobne sylwetki alegorycznych postaci ludzkich. W przypadku Bułhaka – nie ma już tak bezpośrednich odniesień do mitologii.

<sup>16</sup> J. Bułhak, *Kamienica księżąt Mazowieckich zwana także „pod św. Anną”, wymowny symbol zniszczenia Starego Miasta*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4-5. Zdjęcie o charakterze dokumentalnym.

<sup>17</sup> Neutralna (?) fotografia dokumentacyjna architektury anonimowego autora, zatytułowana *Trzy zabytkowe kamienice objęto w pierwszym rządzie odbudową*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 5. Fotografia o szerokim planie pokazuje wyłącznie fasady budynków, pełni funkcję informacyjną.



mogłam się doczekać, kiedy wszystkie domy z tej dzielnicy pokryje świeża dachówka<sup>18</sup> (il. 5).

Tak trudno pozbyć się spod powiek przejmującego obrazu zniszczeń. Wciąż przesładuje mnie ta niechciana pamiątka. Mówiłeś, że lubisz patrzeć w stronę słońca i smakować jego ciepło, które tak długo ci towarzyszy i ogrzewa cię nawet wtedy, gdy już odwrócisz wzrok. Ja zaś boję się zamykać oczy, bo w odcieniach przemykających między fioletem, czerwienią i soczystym oranżem widzę ją – moją zniszczoną Warszawę. Jej obraz wpisany jest w strukturę mego ciała. Rozbiórka barykady<sup>19</sup> – czy dawała radość, satysfakcję, poczucie, że koszmar wojenny się skończył? Łatwiej było uciec od wspomnień, gdy już doszło do realizacji nowych budynków: Państwowego Instytutu Geologicznego<sup>20</sup> czy odbudowy gmachu sejmowego<sup>21</sup>. Zwłaszcza budynki pokrywane taflą szkła budziły powszechny podziw. Każdy chciał wspiąć się wysoko<sup>22</sup> i tworzyć nowe szklane domy. Nie mogłeś się powstrzymać, też się zgłosiłeś. Chłodny grudniowy poranek 1946 roku zmienił dla mnie



Il. 5. A. Roszkowski, Staromiejskie dachy pokrywa już świeża dachówka, „Stolica” 1946, nr 3 (okładka)

<sup>18</sup> A. Roszkowski, *Staromiejskie dachy pokrywa już świeża dachówka*, „Stolica” 1946, nr 3 [okładka].

<sup>19</sup> Z. Małek, *U wylotu Świętojańskiej znika jedna z ostatnich barykad (w głębi strona Dekerta)*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4.

<sup>20</sup> Z. Małek, [bez tytułu], zdjęcie ilustrujące rubrykę *W Warszawie, w kraju, na szerokim świecie*, „Stolica” 1946, nr 4, s. 8.

<sup>21</sup> Z. Małek, *Warszawa, stolica. Prace nad odbudową gmachu sejmowego trwają bez przerwy*, „Stolica” 1946, nr 5 [okładka].

<sup>22</sup> E. Brzozowski, *Szklenie dachu*, zdjęcie ilustrujące rubrykę *Nowy gmach Parlamentu*, „Stolica” 1946, nr 7, s. 4. Śmiała perspektywa (oddolna) przypomina realizację Aleksandra Rodczenki. Połączenie motywu pracy (nieobecnego właściwie w polskim fotograficznym międzywojniu) z nietypową perspektywą zabią daje ciekawy efekt plastyczny, dzięki któremu zdjęcie nabiera uniwersalnego charakteru.

wszystko, przed nowym rokiem wyjechałam z Warszawy. Dziś chciałam jeszcze raz cię zobaczyć; po latach odnaleźć twój ślad w starych fotografiach. Teraz nieustannie widzę przed oczami te same obrazy: ruiny, rusztowania, twój lot.

\* \* \*

Pierwsze trzy akapity niniejszego tekstu swobodnie grają fragmentami opowiadania Julio Cortáзара *Opowieść na tle wody*<sup>23</sup>. Narracja argentyńskiego pisarza o przywłaszczaniu snów została przeze mnie wykorzystana tylko częściowo i dokonałam jej dość silnego przekształcenia: poza oczywistym dodaniem motywu warszawskiego, został tu również uwypuklony wątek biblioteki; w oryginalnym tekście brakuje też kobiecego wydzwiku pierwszoosobowej narracji. *Opowieść na tle wody* może lekko zaskakiwać pewną pretensjonalnością czy – jak chcą niektórzy krytycy – „egzaltowanym archaizmem”<sup>24</sup>. Zwróćmy jednak uwagę, że ów tekst pochodzi z 1941 roku, gdy pisarz nie miał jeszcze nawet trzydziestu lat. W moim przekonaniu to opowiadanie było jednym z pierwszych istotnych sygnałów wielkiego talentu Cortáзара. Ujawniało ono też jego intrygującą umiejętność wychodzenia od narracji o codzienności ku budowaniu atmosfery pełnej napięcia i niezwykłości. W pełni zgadzam się z tezą Adama Elbanowskiego, który konstatuje, że ów światowej sławy twórca prozy iberoamerykańskiej umiejętnie posługiwał się „grą imaginacji na tyle bogatej i pojemnej, by wyobrazić sobie niezwykle sytuacje, postaci i epizody bezpośrednio wpływające ze zwykłego, codziennego podłoża”<sup>25</sup>. Moja ingerencja w *Opowieść na tle wody* całkowicie zmienia wyjściową wymowę pierwotnego tekstu. Skrycie jednak liczę na to, że pisarz (który – podkreślmy – wielokrotnie przyjeżdżał do Polski, wywołując w naszym kraju „cortázarowską gorączkę”<sup>26</sup>) – nie miałby

<sup>23</sup> J. Cortázar, *Opowieść na tle wody*, tłum. M. Jordan, [w:] idem, *Niespodziewane stronice*, oprac. M. Jordan, Warszawa 2013, s. 25-27.

<sup>24</sup> K. Varga, *Julio Cortázar, strony B singli*, „Gazeta Wyborcza” 2013, źródło: [https://wyborcza.pl/1,7540,13454307,Julio\\_Cortazar\\_\\_strony\\_B\\_singli.html](https://wyborcza.pl/1,7540,13454307,Julio_Cortazar__strony_B_singli.html) [dostęp 5.02.2021].

<sup>25</sup> A. Elbanowski, *Drogi dojścia do „innej rzeczywistości”. Opowiadania fantastyczne Julio Cortáзара*, „eleWator” 2014, nr 7, s. 18.

<sup>26</sup> P. Prachnio, *Cortázar czytany w Polsce. Recepcja do roku 1985*, [w:] *Prywatne i publiczne w tekstach kultury: studia*, red. A. Borkowski, A. Czyż, Siedlce 2016, s. 216.

za złe, że zainspirował mnie do nietypowego sposobu prowadzenia narracji o zdjęciach, które pokazywały tak niezwykle rzetelność mieszkańców powojennej Warszawy<sup>27</sup>. Uznałam, że doświadczenie stolicy 1946 roku zasługiwało na język nieoczywisty i wręcz domagało się zmodyfikowania klasycznych ram tekstów naukowych<sup>28</sup>. Powojenną Warszawę można uznać bowiem za byt, który godził sprzeczności pomiędzy tezą („realność” – faktycznie istniejące topograficznie miasto) i antytezą („niezwykłość” – miasto „walczące”, nieustannie otulone martyrologicznym woalem historii wojennej). A przecież właśnie połączenie obu tych heterogenicznych pierwiastków było nieodłącznym elementem pisarskiej dialektyki Cortázar.

<sup>27</sup> Wszystkie podane w tekście szczegółowe namiary bibliograficzne na konkretne zdjęcia zamieszczone w „Stolicy” są wynikiem przeprowadzonej przeze mnie kwerendy; liczę na to, że odnośniki te będą stanowiły punkt wyjścia do dalszych badań nad bardzo bogatym materiałem zdjęciowym opublikowanym na łamach tego czasopisma. W niniejszym tekście mogłam jedynie zasygnalizować nowe tropy interpretacyjne, dotąd nieobecne w polskiej literaturze naukowej: konieczność badań nad sylwetkami dotąd nieznanymi fotografów (jak Zdzisław Małek czy Andrzej Roszkowski) czy sposób fotografowania bohatera masowego w twórczości Jana Bułhaka. W przygotowanym przeze mnie zestawieniu zdjęć nie ma niestety ani jednej realizacji autorstwa kobiety fotografi, co unaoacza również inny problem: silną maskulinizację polskiego środowiska fotograficznego. Potwierdza to również fakt, że na osiemnastu członków założycieli Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF) w 1947 roku była tylko jedna kobieta: Janina Mierzecka.

<sup>28</sup> Zwłaszcza że na naszym rynku wydawniczym funkcjonują już zarówno opracowania o charakterze albumowym (zob. *Ruiny Warszawy: fotografie z lat 1915-2016*, oprac. Ł. Górczyca, M. Kaczyński, Warszawa 2016), jak i publikacje naukowe dotyczące problemu materialności fotografii (zob. M. Wróblewska, *Fotografie ruin – ruiny fotografii 1944-2014*, Warszawa 2014) bądź wyprowadzone z metodologicznego problemu rozumienia fotografii jako świadka historii (zob. „*Robię tylko dokumenty*”. *Fotografie Leonarda Sempolińskiego*, red. J. Pieńkos, Warszawa 2005). W niniejszym tekście zależało mi na próbie wypracowania odmiennej perspektywy na zdjęcia publikowane na łamach „Stolicy” w 1946 roku: często zupełnie nieznanne, anonimowe i wykluczone z obiegu naukowego.

## Bibliografia

- Julio Cortázar, *Opowieść na tle wody*, tłum. M. Jordan, [w:] idem, *Niespodziewane stronicze*, oprac. M. Jordan, Muza SA, Warszawa 2013.
- Adam Elbanowski, *Drogi dojścia do „innej rzeczywistości”. Opowiadania fantastyczne Julio Cortázara*, „eleWator” 2014, nr 7.
- Weronika Kobylńska-Bunsch, *Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki w Zachęcie 1952-1962*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018.
- Piotr Prachnio, *Cortázar czytany w Polsce. Recepcja do roku 1985*, [w:] *Prywatne i publiczne w tekstach kultury: studia*, red. A. Borkowski, A. Czyż, Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, Siedlce 2016.
- „*Robię tylko dokumenty*”. *Fotografie Leonarda Sempolińskiego*, red. J. Pieńkos, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005.
- Ruiny Warszawy: fotografie z lat 1915-2016*, oprac. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Fundacja Raster, Warszawa 2016.
- Wojciech Zamecznik: foto-graficznie*, red. K. Puchała-Rojek, K. Ziębińska-Lewandowska, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2015.
- Magdalena Wróblewska, *Fotografie ruin – ruiny fotografii 1944-2014*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2014.

## Źródła internetowe

- Krzysztof Varga, *Julio Cortázar, strony B singli*, [https://wyborcza.pl/1,75410,13454307-Julio\\_Cortazar\\_\\_strony\\_B\\_singli.html](https://wyborcza.pl/1,75410,13454307-Julio_Cortazar__strony_B_singli.html) [dostęp 5.02.2021].

## Spis ilustracji

- II. 1. Kolaż ze zdjęć publikowanych na łamach „Stolicy” (od lewej, od góry): a) ilustracja artykułu *Pracujemy i uczymy się*, „Stolica” 1946, nr 2, s. 2 (brak danych o autorze i tytule); b) Z. Wdowiński, *Pod mostem Poniatowskiego*, zdjęcie ilustrujące rubrykę *W Warszawie w kraju i na szerokim świecie*, „Stolica” 1946, nr 2, s. 8; c) *Odbudowa Nowego Świata* (brak danych o autorze), „Stolica” 1946, nr 2, s. 8; d) J. Bułhak, *Brygada rzemieślników w drodze do pracy*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4; e) Z. Małek, *U wylotu Świętojańskiej znika jedna z ostatnich barykad (w głębi strona Dekerta)*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4.
- II. 2. J. Bułhak, *Rzemiosło warszawskie stanęło gromadnie do oczyszczenia „Starówki”*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica” 1946, nr 3, s. 4.
- II. 3. Jedna z ilustracji artykułu *Stary „Kierbedź” – na szmelc. Na jego miejscu – nowy Most Śląski* (brak danych o autorze i tytule), zob. „Stolica” 1946, nr 4, s. 2.
- II. 4. Kolaż dwóch zdjęć publikowanych na łamach „Stolicy” (od lewej, od góry): a) A. Roszkowski, *Wapno, cement, piasek, deski na rynku Staromiejskim: znak, że odbudowa się zaczęła*, ilustracja artykułu *Stare Miasto wraca do życia*, „Stolica”

1946, nr 3, s. 5; b) ilustracja artykułu *Pracujemy i uczymy się* (brak danych o autorze i tytule), „Stolica” 1946, nr 2, s. 2.

II. 5. A. Roszkowski, *Staremiejskie dachy pokrywa już świeża dachówka*, „Stolica” 1946, nr 3 [okładka].

### **The Story With *The Capital* in the Background. Discovering the Photographic Image of Post-war Warsaw**

This photo essay is based on a poetic narrative about Polish post-war photography, which was published in 1946 in the *Stolica* [*The Capital*] magazine. The text presents in a detailed way authentic, archival photographs presented originally in this journal. Therefore, the article displays a varied range of photographic compositions created both by famous and unknown photographers. The specific structure of this photo essay was inspired by one of the short novels written by Julio Cortázar, where narrative escaped temporal linearity.

**Keywords:** photo essay, *Stolica* magazine, post-war photography, Polish photography

Data otrzymania tekstu: 12.03.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 31.03.2021 r.



## THE ADDED VALUE OF OSCARS AND FESTIVAL AWARDS

EWA MAZIERSKA

University of Central Lancashire  
School of Arts and the Media  
EHMazierska@uclan.ac.uk  
ORCID number: 0000-0002-4385-8264

Every year, the announcement of nominations for the Academy Awards, popularly known as Oscars, encourages discussion about the value of film awards and their ‘justice’. Do awards matter? Is there more to them than the awards themselves? Do awards received at film festivals have the same function and value as Oscars? In this article, I will try to answer these questions by looking at several aspects of awards: their effect on the monetary profit made by the winning films, their effect on the construction of the film canon and the ‘cinematic map’ of the world. I will also consider the argument that film awards have lost some of their value in recent years. My article is based on secondary research about Oscars and film festivals, a large part of which is based on journalistic sources, reflecting the fact that much of the data is new and hence has not yet been properly digested by the academic community.

### PROFITING FROM THE OSCARS

The short answer to the question of whether the Academy Awards pay is: ‘yes, they do’. Oscars are important for films and filmmakers, especially directors, producers, actors and scriptwriters. They add about \$20 million to the gross of a film and increase the market value of the directors and actors. *The King’s Speech* (2010), directed by Tom Hooper, for example, was initially projected to gross just \$30 million, but after its subsequent nomination and victory, it went on to make more than \$400 million in the box office (Lee 2020).

The addition of commercial value to Oscar films takes place in several stages, some of which precede the Oscar ceremony. Firstly, the very

expectations that a given film will be nominated for an Oscar, lead to investment in its promotion, which translates into larger audiences (on the relation between marketing and the sale of films see Kahn 1986). Secondly, studios, on average, spend an extra \$10 million just to run an Oscar campaign (Lee 2020). Such investment not only helps certain films to win Oscars, but also creates a ‘buzz’ around them and convinces important people in the industry to watch them. Then, there are the nominations, which create a ‘post-nominations bounce’ by making ordinary viewers aware of the films, which they would otherwise not watch at all and drawing distributors’ attention to them. Finally, there is the Oscar ceremony, which announces some films as the best produced in a given year. This brings the issue of the relative merit of an Oscar award in relation to an Oscar nomination. Dean Keith Simonton argues that

The official nomination and voting procedures are not designed to yield an optimal outcome. On the one hand, the process of making nominations in most categories is often restricted to the members of the corresponding branch of the Academy. For example, only directors can nominate the candidates for Best Achievement in Directing. It makes perfectly good sense to have the nominations confined to the membership with the greatest expertise. On the other hand, the ballots for the final awards for almost all categories are distributed to the general membership, regardless of the branch to which the member belongs. Hence, the final result is contingent on votes that are appreciably less informed than is the case for the initial nominations. Therefore, it is conceivable that Oscar nominations are more indicative of true cinematic accomplishment in a particular category than are the Oscar awards themselves. The awards might even worsen the correspondence between the honors and genuine merit, like sprinkling extra salt in an otherwise perfect dish. (Simonton 2004: 164-65)

A sign that nominations are more important than actual Oscars is that the post-nominations ‘bounce’ tends to be stronger than after the reception of an Oscar. For example, 1999’s *American Beauty* by Sam Mendes earned \$55 million after the nomination; 1998’s *Shakespeare in Love* by John Madden earned an extra \$63 million. This was more than the added value these films received after the Oscars (Galloway 2020).

Oscars also bring perks to filmmakers engaged in their production. ‘Winners do get a none-too-shabby swag bag. In 2016, it contained more



than \$220,000 of gifts including a 10-day VIP trip to Israel (worth \$55,000) and \$300 worth of personalized M&M's. This year's bag [in 2018] contains a 12-night holiday in Tanzania, Rogue Maple Syrup and a DNA health and ancestry kit' (Teodorczuk 2018). These awards are probably most important for the previously unknown actors, as they lift them to the position of stardom, bringing new film offers and other lucrative contracts, especially in advertising. Many A-listers, actors, directors and some writers receive a bonus if they're nominated or win: \$100,000 for a nomination and \$250,000, if they win (Galloway 2020). These figures might seem high to the 'lay audience', but are rather modest, if we take into account the earnings of Hollywood stars, who often get paid several million dollars per film. Moreover, these bonuses are meager compared with their share in the films' profit. However, these sums translate into new film offers and keeping the limelight on popular actors.

Oscars also matter because they correspond best with other important awards, such as those by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Hollywood Foreign Press Association, British Academy of Film and Television Arts, New York Film Critics Circle, National Board of Review, National Society of Film Critics and Los Angeles Film Critics Association as well as more specialized awards granted by guilds and societies (Simonton 2004: 165).

For films and filmmakers coming from peripheral countries, awards have an additional value in putting their country on the 'cinematic map' of the world. This was the case of Czechoslovakia in the 1960s, which won two Oscars for *The Shop on Main Street* (1965), directed by Ján Kadár and Elmar Klos and *Closely Observed Trains* (1966), directed by Jiří Menzel, respectively in 1966 and 1968. These wins drew attention to the phenomenon of Czechoslovak New Wave and facilitated successful international careers of a few Czechoslovak directors. One such beneficiary of that attention was Miloš Forman, who went on to direct *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), for which he won the best director award at the 1976 Oscars. Equally, the Oscar for a South Korean film *Parasite* (2019), directed by Bong Joon-ho, which resulted in increased interest of Western media in Korean films and a wider international audience (Bradshaw 2020). It also convinced Netflix to invest \$500 million in South Korean cinema (Merican 2021).

Oscars and nominations also correlate positively with later movie guide ratings and are an important factor in a film's longevity. Winners of prestigious awards are more likely to be released on DVD, shown on television and re-released in subsequent decades, as well as become part of the canon. An example is *The Sound of Music* (1965), directed by Robert Wise, which received five Academy Awards. It is probably the most canonised musical of all time, being selected in 2001 by the United States Library of Congress for preservation in the National Film Registry, as a film which was 'culturally, historically, or aesthetically significant'.

Given that the Oscars matter so much, the question arises how to win them. As has already been indicated, splashing money on publicity and wooing the jurors by inviting them for meals, where they can interact with directors and actors, is a good strategy to achieve this goal. The first film which benefitted from such a targeted campaign was *The Deer Hunter* (1978) by Micheal Cimino, which won the Best Picture in 1978, and Harvey Weinstein perfected such an effective campaign. It is how *Shakespeare in Love* took home the 1999 prize instead of Spielberg's *Saving Private Ryan*, which was an obvious favorite at the time (Buckley 2017; Cunningham 2017; Lee 2020). Another successful strategy is collecting awards at festivals, which I will discuss in the subsequent sections. But what about the films themselves? Is there a recipe for an Oscar film? Many critics agree that there is. The easiest way to win an Oscar or at least to receive an Oscar nomination is to make a 'Holocaust film'. Although there are many Holocaust deniers in the world, this position is not welcome in Hollywood. The list of films which did well thanks to tackling this topic is very long. It includes Steven Spielberg's *Schindler's List* (1993) (which leads the Oscar pack with nine), Bob Fosse's *Cabaret* (1972), Alan J. Pakula's *Sophie's Choice* (1982), Roman Polanski's *The Pianist* (2002) and Quentin Tarantino's *Inglorious Basterds* (2009). The list also includes many foreign-language films. This topic prevails in films from Eastern Europe. The first example is the already mentioned Czech film, *The Shop on Main Street*. Others include Paweł Pawlikowski's *Ida* (2013) and László Nemes' *Son of Saul* (2015). There are also some nominees that did not win, like Agnieszka Holland's 1985 *Angry Harvest* and Lina Wertmuller's 1975 entry *Seven Beauties*. Interest in the Holocaust reflects the weight of the event itself, seen as unprecedented in human history because of its cruelty. It also points to the composition of the body which

gives awards. As Anne Thompson observes, many older, Jewish Academy members, who remember World War II, can't get enough of the Holocaust. 'The Jews built the film industry. Since World War II, it's one horror story they've told over and over again' (Thompson 2016). One shall also add that, unlike during the time of the Cold War, when the Holocaust was somewhat controversial in certain parts of Europe, these days it is probably the safest of all historical subjects, as there is nobody who would take the side of Holocaust perpetrators or dispute any data, related to the deaths or suffering of the Jews.

## NETWORKING AT FILM FESTIVALS

Awards at film festivals play a similar function to Oscars, by bestowing prestige and adding monetary value to films. Yet, there are also differences between these awards. The tradition of holding film festivals comes from Europe, rather than the United States and festivals were meant to provide a counterweight to the power of the Academy awards (de Valck 2007). Their origins lie in the 1930s, and especially in recognition of the power of cinema as a means to forge national identity by some European governments, particularly Italy, Germany and Russia. In this spirit, the Venice International Film Festival was created by Giuseppe Volpi, Luciano de Feo, and Antonio Maraini in 1932, as a part of the Venice Biennale, one of the world's oldest art exhibitions, created by the Venice City Council in 1893. Volpi was a wealthy businessman and an avid fascist who worked in Mussolini's government and shared his ambition to create a festival able to compete with the cultural power of Hollywood and to raise Italy's profile as a film powerhouse ('La Biennale di Venezia'). The film festival in the French Riviera city of Cannes, originally slated to take place in 1939, was meant to be a counterweight for the Venice festival. It was designed to celebrate free expression and the films of non-fascist nations. Yet, it had to wait until after the end of WWII, to materialize. In 1946 another European Film Festival was founded, in the Swiss town of Locarno. In 1951, the Berlin International Film Festival was launched, completing the triangle of admittedly the most important film festivals in Europe and the world, along with Cannes and Venice. These festivals were international in nature and championed arthouse cinema.

It was only in 1978, when the United States founded a festival which in due course would be mentioned in the same breath as Cannes, Venice and Berlin: the Sundance Film Festival. It began in Salt Lake City in August that year as the Utah/US Film Festival in an effort to attract more filmmakers to Utah. Founded by Sterling Van Wagenen, head of Robert Redford's company Wildwood, and John Earle of the Utah Film Commission, it has become forever associated with Robert Redford. The first festival featured films such as *Deliverance* (1972), directed by John Boorman, *Midnight Cowboy* (1969), directed by John Schlesinger and *Mean Streets* (1973), directed by Martin Scorsese, all works marking changes in American cinema, away from movies made for an entire family and shot in the studio, towards films shot on location and touching more controversial subjects. In due course the Sundance Festival would become the main meeting point for creators and distributors of American independent cinema, which can be regarded as an American equivalent of European arthouse cinema. This was cinema operating outside of Hollywood, both from the perspective of the mode of production (small budget, no stars) and geographical distance from California.

The closer we come to the current day, the more film festivals we find in different corners of the world. On different databases (for example 'Festagent'), their numbers reach several thousand. As de Valcks notes:

the number of film festivals has increased significantly from the 1980s onwards and has been characterized by a global dispersion. In the 1980s, the film industry also underwent an important transformation influenced by cable television and (predominantly) video. These two developments led to the creation of the international film festival circuit in which some major festivals operate as market places, cultural capital generators, and agenda setters while the remaining majority focuses on the (thematic) exhibition of (festival) films and, occasionally, the discovery of new talent. Film festivals have been able to multiply because they offer opportunities for film exhibition outside of the regular movie theatre circuit and the regular year round programming rhythm, in particular for films that do not (yet) have the commercial potential to be distributed while they are of special interest to the niche community of film lovers that visit festivals. For films that have already secured distribution before they are screened at festivals, the decision to participate in a specific festival is normally

taken by the distributor for the territory where the festival will take place. The festival site thus becomes part of the marketing strategy laid out by a distributor. (de Valck 2007: 104). Since de Valck published her book, the relationship between festivals and regular film distributions changed somewhat, in the sense that festivals became not only a way to secure such distribution, but often replaced it. People who attend film festivals these days are less likely to go to see films in normal distribution than in the past. Increasingly, film festivals become also multi-media affairs, including, apart from film screenings, concerts, fine arts and photo exhibitions, as well as theatre performances. Their organisers acknowledge that, as Péter Virginás observes in relation to Transilvania International Film Festival, that ‘the festival crowd is not only constituted by avid cinephiles and, at the same time, that cultural consumption preferences may extend beyond cinema’ (Virginás 2017). This reflects the trend of ‘festivalization of culture’, namely reducing culture to extraordinary ‘events’, which are consumed from time to time, rather than all year round participation (Bennett, Taylor and Woodward 2014). Filmmakers dream about winning prestigious awards at film festivals no less than they dream about winning Oscars. However, winning is not the main reason to attend film festivals; the main one is networking opportunities. It pays off to present one’s films there, because festivals are attended by distributors, producers and executives, as well as creative personnel. Distributors allow a greater exposure of films presented at festivals, often in several countries. Producers help finance new projects by promising directors. Festivals also hold workshops for young filmmakers, as well as facilitate their contact with more experienced colleagues, able and willing to offer less formal advice. They are places where one can meet one’s future collaborators, such as cinematographers or actors (Brophy 2020). Festivals themselves also create formal or informal networks: they ‘talk to each other’, as well as compete against each other for prestige. An award at one festival is likely to result in an invitation to another festival or to the same festival in the following year, as festivals like to welcome their filmmakers back for years to come. Awards at the main film festivals provide a good prediction about the chances of a given film to receive Oscars. Take the previously mentioned *Ida* by Pawlikowski. Before it won the Award for Best Film Not in the English Language at the 68th British Academy Film Awards, it received, among others, the FIPRESCI Special

Presentations award at the Toronto Film Festival and won festivals in Gdynia, Warsaw, London, Bydgoszcz, Minsk, Gijón, Wiesbaden and Kraków. It was also honored by the national Polish Film Academy as the Best Film of 2013 and the European Film Academy nominated it in seven categories. Subsequently the film won in five of them. It was also selected by the European Parliament for the Lux Prize. With such a 'bag of awards' it was a film which needed to be reckoned with by the Academy members. Unlike Oscar nominations, which are selected by about 6000 film professionals, averaging their preferences, festivals have a small number of independent programmers, who trust their own taste. This taste tends to privilege arthouse films. As a consequence, there is the phenomenon of a 'festival film', which successfully travels the international film festival circuit, but fails to 'make it' outside of the circuit. This phenomenon is supported by research about preferences of cinema audiences. For example, for Polish audiences, awards won at festivals affect their preferences only in 47%, as opposed to genre, with 84% ('Factors influencing the choice of film to see in the cinema in Poland in 2018'). As Marijke de Valck argues, the festival film 'smoothly fits into the model of auteurs, new waves, discoveries, and political participation, which, in effect, provides a blueprint for filmmakers seeking festival exposure. Successful films on the festival circuit indeed incite entire sets of followers, who try to maximize their chances of success by conforming to the acclaimed films as if they were a magic formula' (Valck 2007: 176). Thus, paradoxically, rather than stimulating innovation and variety in film production, festivals result in the homogenization of cinema, probably to a greater extent than Oscars. This does not mean, however, that each festival 'sings from the same book', so to speak, as they follow specific regional politics, as well being more or less overtly political. For example, neither Venice nor Locarno have ever awarded a prize to a Romanian New Wave film as opposed to Berlin and Cannes. Berlin has awarded three Iranian and one Israeli film since 2010, while filmmakers from these countries received none during the same period in Cannes and Venice.

## **PROSPERING WITHOUT AWARDS**

Although Oscars and festival awards give us a good insight into the income films make globally and their place in the cinematic canon, they do not guarantee longevity. Equally, there are examples of films and filmmakers

who prospered despite being repeatedly overlooked by the Academy. This refers to two of the most canonical American films: *Citizen Kane* (1941) by Orson Welles and *Vertigo* (1958) by Alfred Hitchcock. *Citizen Kane* has been regarded as a breakthrough in filmmaking and for many decades was seen as the ultimate masterpiece: the best film ever made (Ebiri 2020). Yet, *Citizen Kane* failed to win an Oscar for Best Picture and the ceremony of 14th Academy Awards is now considered notable as the year in which it lost to John Ford's *How Green Was My Valley* and won only one, for Best Original Screenplay. The case of *Citizen Kane* demonstrates that nominations predict the longevity of the film better than Oscars, as this film was nominated for nine Academy Awards. *Vertigo* (1958), which upstaged *Citizen Kane* in the most recent, 2012 British Film Institute's 'Sight & Sound' poll for the best film ever made, received only two less significant Oscar nominations, both in the technical categories, for Best Art Direction and Best Sound. Another remarkable loser is *Singin' in the Rain* (1952), a musical directed and choreographed by Gene Kelly and Stanley Donen, which is often regarded as the best musical ever made. This film received only two nominations, for Jean Hagen in the category of Best Supporting Actress and for Best Original Music Score for Lennie Hayton. Although *Vertigo* did poorly in Oscars, the total number of Oscar nominations (including winners) earned by films directed by Hitchcock is fifty, which is a remarkable achievement. Hitchcock's story points to the previously mentioned rule that nominations give a better insight into the critical standing of the given filmmaker than Oscars. There are other filmmakers who attracted few or no awards and scarce nominations, despite their status as masters of cinema, such as Charlie Chaplin, Fritz Lang and Stanley Kubrick (Kiang and Lyttelton 2014). Another example is Jean-Luc Godard, whose films were consistently omitted from nominations for best foreign film. Godard only received an honorary Oscar in 2010 at a ceremony, which he didn't attend, either because of his advanced age (he was 79 when he received the award), in a more polite reading, or because he didn't have a good opinion about Hollywood cinema (Child 2010). Why did the Academy wait so long to recognize this cinematic genius, who has more volumes dedicated to his art than any other director in the history of cinema and influenced many famous American directors, such as Quentin Tarantino? One answer is that his films are simply too difficult and lack any uplifting messages, appreciated by the Oscar jurors, who prefer films that



end happily. There is also a (conspiracy?) theory that Godard's sympathy for the plight of Palestine, which is interpreted as anti-Semitism, puts off jurors, many of whom are Jewish (Harris 2010). Yet, more surprisingly, Godard failed to receive many awards at European film festivals either, despite such festivals catering specifically for arthouse films, associated with his name. Paradoxically, this might be the very reason that he was so rarely awarded – it feels like, at least in Europe, he is above the awards – these are more suitable to his 'cinematic children and grandchildren' than to the master himself. Roman Polanski, a director from the same generation as Godard, with equally high critical standing, fared better at Oscars than the latter, receiving six nominations, beginning with his *Knife in the Water*, in 1964, but still had to wait until he was seventy for his first Oscar for *The Pianist*, in 2003, which was, predictably, a Holocaust film.

## DIMINISHING RETURNS

While it is acknowledged that Oscars matter, domestically and internationally, it is also argued that the effect of Oscars on film profits has diminished over time, especially in relation to figures on the American market. Before 2000, winning Best Picture could add more than \$100 million domestically. That's not the case anymore. No best picture winner has earned more than \$100 million domestically since 2012's *Argo* (which grossed \$136 million); even then, only 4.7 percent of its revenue came after the Oscars' (Galloway 2020).

The real value of the Oscar today lies with the streamers. While Netflix has never released viewing figures for *Roma* (2018) by Alfonso Cuarón, which won three Oscars in 2019, its marketing campaign moved in lockstep with its awards push to make the movie one of the most talked-about that year. 'This isn't just about subscribers, says one of the industry insiders. It's about legitimacy: being seen in the same league as a Universal or Disney. It's also about hard cash. The day after the Oscar ceremony in which *Roma* won three statuettes, Netflix saw its stock rise 1.5 percent to \$371.49. True, the gain faded within hours, but it remained a hugely more valuable company than it had been before' (Galloway 2020). It is worth mentioning that the director of the film emphasized the importance of the film being available for streaming as a sign of democratization of cinema (Butter 2019). The effect of Oscars and festivals on streaming is particularly important since the beginning of



the Covid-19 pandemic, when cinema theatres have been closed for a long period and the majority of film audiences accessed films through home cinema (Adgate 2020; Rajan 2020). However, even when taking into account the effect of streaming on film consumption, there is a feeling that Oscars are not what they used to be. This is reflected in the figures of television viewers watching Oscar ceremonies. In 2020, the last event available while writing this article, they fell to an all time low ('Oscars 2020: Number of TV viewers falls to all-time low'). These diminishing returns might reflect problems with the marketing of films and timing of the events, with last year's window between nominations and the awards being particularly tight. But the problem might also have something to do with the awarded films, which receive their trophies for reasons not directly related to their artistic value, but their political leaning. Admittedly, this has been the case for decades, with the Holocaust films being a favorite of the Academy members, as previously mentioned. However, there is a difference between the old and new approach to awards. In the past, there was a relatively narrow group of films which could receive an 'Oscar uplift', thanks to tackling certain topics, such as the Holocaust or other humanitarian disasters. In the last decade and, especially, since 2015, 'when the #OscarsSoWhite hashtag called out the industry's woeful lack of inclusivity, the show has been transformed—possibly against its(?) will—from a sporadically #woke statuette dispensary to something bigger' (Raftery 2017). Films aspiring to receive awards are scrutinized from the perspective of their representativeness, understood in intersectional terms, namely reflecting the compositions of specific demographics to which they are addressed, as well as their 'politically correct' content and the way this content is conveyed off-screen. The first means that films need to prove their 'inclusivity', most importantly by including a representative of a marginalized category, such as a black or indigenous actor. This was a factor, for example, in the positive spin of *Roma*, a nomination for black actress Viola Davis in 2021 or for the Chinese female director Chloe Zhao in the same year. We also observe calls to add gender and racial quotas to the awards. Accepting speeches are now routinely used to prove one's 'correct' political credentials; through, most importantly Trump-bashing (a practice which might have, however, ceased by this point), as well as showing one's support for as many good causes as one can squeeze into the couple of minutes allocated to one's speech, of which

environmental concerns are most common. By contrast, saying something which is not politically correct, even light-heartedly, as was the case with Lars von Trier, who admitted having Nazi sympathies at Cannes Festival, resulted in banning him from this festival (“Von Trier “persona non grata” at Cannes after Nazi row’ 2011). That said, there is an argument that ultimately von Trier’s provocations have not affected him negatively. In fact, two years later von Trier used this scandal to promote his new film in Berlin, wearing a ‘Persona Non Grata, Official Selection’ t-shirt (Wiseman 2014). Moreover, while in the past it did not matter if the personal conduct of the filmmakers behind the films aspiring for awards was less than perfect, this is no longer the case. Such a shift from ‘textual to personal’, to a large extent happened because Harvey Weinstein, who has left his lasting marks on the race for Oscars, also became the most disgraced inhabitant of Hollywood (Buckley 2017), leaving a deep stain on the institution of Oscars, which the Academy desperately tries to clean. The current situation of Roman Polanski shows how the effort to morally purge the cinema accelerates, paradoxically, in step with the years passing since his rape conviction in 1978, making it increasingly difficult for this director to gain recognition for his new films, even when the critics recognise their high quality, as is the case with *An Officer and a Spy* (2019). At the opening press conference of the Venice Festival in 2019, the director of the festival, Alberto Barbera, said that he was convinced he had made the correct choice to include Polanski:

The history of art is full of artists who committed crimes but we have continued to admire their works of art and the same is true of Polanski. He is, in my opinion, one of the last masters in European cinema. We cannot wait 200 years to decide whether his films are great or easily forgotten, an aesthetic judgment needs to be passed at once. (quoted in Bakare 2019) However, this decision led to a backlash on the grounds that Polanski’s past disqualifies him from such events. One can expect, that in the future there would be fewer festival programmers like Barbera. Another symptom of trying to receive awards through politics is tiptoeing around the sensibilities of some ethnic and religious groups due to anxiety about offending them (Ebert 2002), like Native and Black Americans in American films, or Muslims in British films. The danger related with such anxiety is producing bland films, which put off viewers due to their predictability and fail to advance the causes of those, whom the films are meant to represent, often by avoiding

representing them altogether. The danger of changing Oscars and festivals into ‘festivals of good intentions’ is probably the greatest challenge faced by these institutions.

## CONCLUSIONS

Oscars and film festivals matter, adding monetary and cultural capital to the awarded films. They also help to develop new talent and build the film-making community. They are particularly important for artists and film professionals from the cinematic province, which means practically from anywhere outside of the United States, France (the cradle of arthouse cinema) and India. However, the typical nostalgic saying that the ‘world is not as it used to be’ can also be applied to these events. They offer diminished returns and the Covid epidemic has lowered their value even more.

## Works cited

- Adgate, Brad (2020). ‘Nielsen: How The Pandemic Changed At Home Media Consumption’, *Forbes*, 21 August, <https://www.forbes.com/sites/bradadgate/2020/08/21/nielsen-how-the-pandemic-changed-at-home-media-consumption/?sh=3268b0105a28>, accessed 2/04/2021.
- Bennett, Andy, Jodie Taylor and Ian Woodward (eds) (2014). *The Festivalisation of Culture* (Aldershot: Ashgate).
- Bradshaw, Peter (2020). ‘Classics of modern South Korean cinema – ranked!’, *The Guardian*, 13 February, <https://www.theguardian.com/film/2020/feb/13/classics-of-modern-south-korean-cinema-ranked>, accessed 2/03/2021.
- Brophy, Caroline (2020). ‘Why Film Festivals Are Worth It’, *The Film Fund*, 10 August, <https://www.thefilmfund.co/why-film-festivals-are-worth-it/#.YGGNxmKjFi>, accessed 10/03/2021.
- Buckley, Cara (2017). ‘How Can the Oscars Celebrate in Weinstein’s Long Shadow?’, *The New York Times*, 29 November, <https://www.nytimes.com/2017/11/29/movies/harvey-weinstein-victims-oscars.html>, accessed 31/03/2021.
- Butter, Susannah (2019). ‘Roma Director Alfonso Cuarón Interview: “I Was Making Something That Came Directly from Memory”’, *GoLondon*, 31 January, <https://www.standard.co.uk/go/london/film/roma-director-alfonsocuar-n-interview-oscars-a4053931.html> (accessed 15 May 2019).
- Child, Ben (2010). ‘Jean-Luc Godard won’t travel to accept honorary Oscar’, *The Guardian*, 7 September, <https://www.theguardian.com/film/2010/sep/07/jean-luc-godard-honorary-oscar>, accessed 20/03/2021.

- Cunningham, Malorie (2017). 'Oscar campaigns: How they work, why they matter and their questionable tactics', *ABC News*, 25 February, <https://abcnews.go.com/Entertainment/curtain-art-successful-oscar-campaign/story?id=45666466t>, accessed 9/03/2021.
- de Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press).
- Ebert, Roger (2002). 'No place for political correctness in film', *Roger.Ebert.com*, 18 January, <https://www.rogerebert.com/festivals/no-place-for-political-correctness-in-film>, accessed 1/04/2021.
- Ebiri, Bilge (2020). 'The Rise (and Inevitable Fall) of *Citizen Kane* As the Greatest Movie Ever Made', *Vulture*, 4 December, <https://www.vulture.com/2020/12/why-is-citizen-kane-the-great-movie-ever-made.html>, accessed 19/03/2021.
- 'Festagent', <https://festagent.com/en/festivals>, accessed 15/03/2021.
- 'Factors influencing the choice of film to see in the cinema in Poland in 2018'. *Statista.com*, <https://www.statista.com/statistics/1035259/factors-film-cinema-choice-poland/>, accessed 5/04/2021.
- Galloway, Stephen (2020). 'How Much Is an Oscar Actually Worth?', *The Hollywood Reporter*, 9 January, <https://www.hollywoodreporter.com/news/how-is-an-oscar-actually-worth-1267462>, accessed 19/03/2021.
- Harris, Paul (2010). 'Jean-Luc Godard's Oscar rekindles antisemitism row', *The Guardian*, 14 November, <https://www.theguardian.com/film/2010/nov/14/jean-luc-godard-oscar-antisemitism>, accessed 6/03/2021.
- Kahn, Richard (1986). 'Motion Picture Marketing', in Jason E. Squire (ed), *The Movie Business Book* (London: Columbus Books), pp. 263-72.
- Kiang, Jessica and Oli Lyttelton (2014). '20 Celebrated Filmmakers Who Never Won A Best Directing Oscar', *IndieWire*, 26 February, <https://www.indiewire.com/2014/02/20-celebrated-filmmakers-who-never-won-a-best-directing-oscar-88655/>, accessed 31/03/2021.
- 'La Biennale di Venezia', <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>, accessed 4/03/2021.
- Lee, Nathaniel (2020). 'There's a formula to winning the Oscars, and it's all in the statistics', *Business Insider*, 7 February, <https://www.businessinsider.com/oscar-academy-awards-rigged-best-picture-nominations-win-2019-2?r=US&IR=T>, accessed 10/03/2021.
- Merican, Sara (2021). 'Netflix Will Invest \$500 Million In Korean Content This Year', *Forbes*, 26 February, <https://www.forbes.com/sites/saramerican/2021/02/26/netflix-will-invest-500-million-in-korean-content-this-year/?sh=13cafaeb194b>, accessed 16/03/2021.
- 'Oscars 2020: Number of TV viewers falls to all-time low' (2020), *BBC*, 10 February, <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-51451904>, accessed 20/03/2021.

- Raftery, Brian (2017). 'The Oscars Have Always Been Self-Important. Now It's For a Reason', *Wired*, 24 February, <https://www.wired.com/2017/02/oscars-most-important-awards-show/>, accessed 20/03/2021.
- Rajan, Amol (2020). 'TV watching and online streaming surge during lockdown', *BBC News*, 5 August, <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-53637305>, accessed 3/04/2021.
- Simonton, Dean Keith (2004). 'Film Awards as Indicators of Cinematic Creativity and Achievement: A Quantitative Comparison of the Oscars and Six Alternatives', *Creativity Research Journal*, Vol 16, No 2, 2004, pp. 163-172.
- Teodorczuk Tom (2018). 'How much economic value do you really get from winning an Oscar?', *Market Watch*, 3 March, <https://www.marketwatch.com/story/how-much-economic-value-do-you-gain-from-winning-an-oscar-2018-03-02>, accessed 28/03/2021.
- Thompson, Anne (2016). 'Why Movies Keep Going Back to the Holocaust', *Indie Wire*, 30 September, <https://www.indiewire.com/2016/09/holocaust-movies-oscar-denial-defying-the-nazis-the-sharps-war-ken-burns-1201732059/>, accessed 28/03/2021.
- Virginás, Péter (2017). 'Romanian and Hungarian film cultures at the Transylvania International Film Festival', *NECSUS*, 28 May, <https://necsus-ejms.org/romanian-and-hungarian-film-cultures-at-the-transylvania-international-film-festival/>, accessed 2/04/2021.
- 'Von Trier "persona non grata" at Cannes after Nazi row' (2011). *BBC News*, 19 May, <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13452978>, accessed 2/04/2021.
- Wiseman, Andreas (2014). 'Berlin: Lars von Trier flashes Cannes "Persona Non Grata" shirt', *Screen Daily*, 9 February, <https://www.screendaily.com/news/berlin-lars-von-trier-flashes-cannes-persona-non-grata-shirt/5066499.article>, accessed 2/06/2021.

## The Added Value of Oscars and Festival Awards

This article discusses the value of the Academy Awards and awards received by filmmakers at film festivals, as well as other advantages of participating in them. It does so by taking into consideration several aspects of film awards: their effect on the monetary profit made by the winning films, their effect on the construction of the film canon and the 'cinematic map' of the world. It also examines factors conducive to receiving awards, such as successful marketing campaigns and tackling certain topics, as well as considers the argument that film awards have lost some of their value in recent years. The article is based on secondary research about Oscars and film festivals, a large part of which is based on journalistic sources, reflecting the

fact that much of the data is new and hence has not yet been properly digested by the academic community.

**Keywords:** Film festivals, film awards, the Holocaust, Roman Polanski, Jean-Luc Godard

Data otrzymania tekstu: 8.04.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.05.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 24.05.2021 r.

## HISTORIOZOFIE DZIENNIKARSKIE. NA MARGINESIE KSIĄŻKI NA WSCHODNIM POSTERUNKU. KSIĘGA PIELGRZYMSTWA 1915-1918 ZYGMUNTA WASILEWSKIEGO (1919)

PAWEŁ KUCIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
p.kucinski@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1525-1887

Krzepnący programowo i polemicznie/politycznie w czasie I wojny światowej nacjonalizm endecki wchodził z przeszłością i historią w relacje, które były formą ekspresji niewolonego, podzielonego społeczeństwa oraz przeżyciem związanym z dynamiką zbiorowej pamięci. Refleksję nad swoistą narodowodemokratyczną historiozofią należałoby zacząć od banalnego w gruncie rzeczy stwierdzenia: przeszłość ta, ujęta w formułę dziedzictwa historycznego i duchowego (kulturowego) – z wyraźnym rozróżnieniem tych struktur – stanowi istotną, o ile nie pierwszorzędną, przesłankę dla ówczesnego myślenia o narodzie. To sposób, który, jak uważali pisarze związani z Narodową Demokracją, jest możliwie najpełniejszy i – biorąc pod uwagę polityczne uwarunkowania czasu wojny – możliwy tylko na polskiej prawicy.

To właśnie Zygmunt Wasilewski swoim pisarstwem wyznaczał historii i przeszłości najbardziej oryginalną na polskiej prawicy rolę, przedstawiał je w specyficzny sposób: jako problemy, pojęcia i formy myślenia. W wydanej w 1919 roku książce *Na wschodnim posterunku*<sup>1</sup> łączył refleksje natury kulturologicznej<sup>2</sup>, moralnej<sup>3</sup> i politycznej, które dotyczyły bytu narodowego, z postulatami postrzegania historii w ich kontekście. Książka to szczególna,

<sup>1</sup> Z. Wasilewski, *Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915-1918*, Warszawa 1919.

<sup>2</sup> Zob. np. *ibidem*, s. 56-62.

<sup>3</sup> Zob. *ibidem*, s. 117-126.

monumentalna: na poły dziennikarska i publicystyczna, na poły zaś esejistyczna; to diagnoza czegoś, co w dwudziestoleciu międzywojennym nazywano wprost: charakterem narodowym<sup>4</sup> (co do którego, trzeba przyznać, pomyłono się, że istnieje obiektywnie i uniwersalnie). Cechuje on narody i grupy, wyznacza im cele, a nawet misje dziejowe. W XX wieku nacjonalizm doprowadził świat do katastrofy. Jednak na początku stulecia stanowił jeszcze jedną – obok socjalizmu i liberalizmu – opcję polityczną i ideową, a także – co udowadnia Wasilewski w swojej książce – kulturową i antropologiczną. Ta wypracowana dzięki zdobyczom socjologii ideologia mogła być interesująca z punktu widzenia psychologii zbiorowej<sup>5</sup>. Nacjonalizm ustanawiał zorientowane na przyszłość zadanie dla zniewolonego przez ponad wiek narodu oraz przestrzenne przesłanie samowiedzy, której podlegają jednostki i zbiorowości, ulokowane w „duszy narodowej”, w metaforach głębi i wnętrza, a także eksploracji, poszukiwania, rozpoznawania oraz docierania. Przyczyną, dla której Wasilewski podejmuje zadanie przewartościowania dotychczasowego bytu narodowego i postawienia diagnoz na przyszłość, jest wojna. Poniższy cytat zaświadcza nie tylko o ważnym momencie dziejowym. W kategoriach chronologicznych łączy – co oczywiste – wojnę z chwilą dziejową i rezygnuje z długiego trwania zdarzeń na rzecz zmienionego kontekstu. Początkowo Wasilewski ukazuje w nim teraźniejszość narodu w sposób krytyczny. Utrzymując opis w patetycznej stylistyce, podkreśla rolę współczesnych wypadków:

Oto dzieją się czasy, na które Polska czekała lat dziesiątki. Wstrząsnęły się stropy nad nami i ziemia zadrżała. Rodzą się nowe światy, wstają z nowych słońc. Naród drży w oczekiwaniu jutra, nie licząc krwi ubroczonej, składając na rzecz przyszłości wszelkie cierpienia<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Zob. najważniejsze książki z epoki dotyczące zagadnienia: E. Barker, *Charakter narodowy i kształtujące go czynniki*, Warszawa 1933; J.K. Kochanowski, *Polska w świetle psychiki swojej i obcej*, Warszawa [ok. 1921]; G. Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, tłum. i przedmowa J. Ochrowicz, b.m.w. 1999.

<sup>5</sup> O zainteresowaniach socjologicznych, antropologicznych i psychologicznych Wasilewskiego zob. E. Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm*, Kraków 2004.

<sup>6</sup> Z. Wasilewski, *Na wschodnim...*, s. 19.



W pierwszej części *Na wschodnim posterunku*, zatytułowanej *Orientacja wewnętrzna*, a wydanej osobno kilka lat wcześniej, w 1916 roku<sup>7</sup>, znajdziemy wiele takich odwołań. Wojna stanowi o terażniejszości, ta z kolei o przeszłości narodu. Tu myślenie historyczne nie jest dominantą. A jednak recepcja Wasilewskiego podstawowych kategorii, przez które postrzega naród, daje pojęcie o miejscu historii w całościowej koncepcji endeckiego rozwiązania sprawy polskiej. Przewartościowuje najważniejsze kategorie: mówi o obowiązku (nie tylko militarnym), będącym dlań „darem widzenia swojego narodu”<sup>8</sup>, orientacją wewnętrzną właśnie, w której takie postromantyczne pojęcia jak „dusza narodowa”<sup>9</sup> współistnieją obok polityki ujętej ahistorycznie i dydaktycznie:

Myślą przewodnią moich pism jest idea nader żywotna w dziejach nowożytnych, że cokolwiek przyniesie narodowi polityka, oparta na dostosowaniu się jego do zdarzeń i zewnętrznego układu stosunków, naród dochodzi do niepodległości i zachowuje ją mocą własną przez odpowiednie zorganizowanie w drodze kultury swoich sił moralnych i materialnych<sup>10</sup>.

Polityczna wykładnia terażniejszości, choć zdominuje refleksję Wasilewskiego, uwikłanego w spory orientacyjne Wielkiej Wojny, pozwoli odgadnąć moment przewartościowania historii:

Polityka jest specjalną funkcją społeczną, której skuteczność pozostaje na ogół w prostym stosunku do tego, co naród potrafił z siebie zrobić, jako osobowość zdalna do życia. Dlatego nigdy nie jest sprawą błahą lub spóźnioną propaganda wychowawcza. Owszem, w chwilach krytycznych, które wymagają od narodu szczególnego napięcia swojej samowiedzy, ta prawda powinna być ogółowi przytomna w całej jasności<sup>11</sup>.

Jeśli to wojna okazuje się terażniejszością, zaś polityka jest zależną od członków wspólnoty funkcją społeczną i działalnością dydaktyczną

<sup>7</sup> Z. Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna*, Moskwa 1916.

<sup>8</sup> Zob. Z. Wasilewski, *Dar widzenia swojego narodu*, [w:] idem, *Na wschodnim...*, s. 24-30.

<sup>9</sup> Zob. np. cz. III omawianej książki *Dusza rosyjska*, szczególnie s. 341-356.

<sup>10</sup> Z. Wasilewski, *Na wschodnim...*, s. 226.

<sup>11</sup> Ibidem.

świadomych jednostek, to można pokusić się o dookreślenie miejsca historii w politycznej terażniejszości. Wasilewski widzi ją w przyszłości – w wolnej już Polsce. Figury polityka i historyka celowo kreślone są w sposób pesymistyczny, każda z inną intencją. Polityk Wasilewskiego to ówczesny przeciwnik endeckiego światopoglądu, zwolennik – jak wyrazi się z ironią – „Brygadiera Piłsudskiego”<sup>12</sup>:

Bieg dziejowy jest taki, nie inny, że zjednoczenie Polski jest koniecznością psychiczną dla Polaków i rzeczową dla świata. Mędrkujący politycy *minorum gentium* zgadujący historię i sobie przypisujący jej kierunek, robią wrażenie much, które się orientują między sobą i tworzą obozy, gdy istota, którą obsiadły, idzie tam, gdzie im się nie śniło<sup>13</sup>.

Historyk zaś jest krótkowzrocznym „filologiem”, cierpiącym na „romantyczną manierę estetyzowania”<sup>14</sup>:

Wygląda to na paradoks, ale jest faktem, że bywają historycy, których wyobraźnia, słaba w kulturze narodowej, nie sięga dalej ks. Józefa Poniatowskiego, którzy mają pewną erudycję, ale w dziejach nie spostrzegli narodu samego, bo dla nich podmiotem dziejów są dyplomaci; historycy tacy, nieznający narodu, udzielają mu jednak wskazań na przyszłość, jeśli się dotkną działania praktycznego. I wtedy są niebezpieczni<sup>15</sup>.

Ponieważ celem Wasilewskiego jest zademonstrowanie antyorientacyjnego<sup>16</sup>, tylko rzekomo niepolitycznego i uniwersalnego punktu widzenia, właśnie romantyzm jako moment w historii, który powinien ulec zapomnieniu i krytycznemu przewartościowaniu, staje się negatywną miarą zarówno polityki przeciwników, jak i dokonywanych przez badaczy interpretacji

<sup>12</sup> Ibidem, s. 266 -273.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 19 i nast.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 444.

<sup>16</sup> Odwołuję się tu do „sporu o orientację” w czasie I wojny światowej i jego głównej osi: między orientacją prorosyjską (endecja) a proaustriacką (socjaliści). Na ten temat zob. np. U. Klymiuk, *Kwestia odzyskania niepodległości w działalności polskich partii politycznych w Galicji (1914-1918)*, „Studia Historyczne” 2013, z. 2, s. 170-171.

historii, niewiele wnoszących do przyszłości już niemal wyzwolonego dzięki wojnie światowej narodu:

Idee filozoficzno-religijne na emigracji zeszłego wieku były ekskursją umysłów w dziedzinie metafizyczne narodu, ale rozwój ducha narodowego był już wcześniej przesądzony według kierunku, który się wyraził w akcie prawodawczym 3. maja, a który dojrzał w ostatnich dziesiątkach lat w. XIX i nie chybił ani na włos swego założenia. Rozwijaliśmy się przez ten czas tak, jak inne narody europejskie i nie ustąpiliśmy im w kulturze ani kroku. Tym samym, co inne narody, ulegamy prawom i nie mamy bynajmniej pretensji do miana narodu wybranego, który by nie żył swoją osobowością, jeno duchem rodziny. Pojęcie romantyzmu jest nadużywane. Nigdy ono nie było określone; tym mniej wystarczający jest ten termin w czasach bogatego rozwoju psychologii i przedmiotu badanego, jakim jest dusza narodu nowożytnego<sup>17</sup>.

Stąd właśnie wynika paradoks filozofii historycznej czy – by tak rzecz ująć – domorosłej eksplikacji historiografii. Wasilewski wierzy, że moment dziejowy daje możliwość jednoczesnego spojrzenia wstecz i w przyszłość – dotarcia do prawdziwej historii narodu i ujżenia przez nią jego prawdy dziejowej. Metafora szczytu, skały, wierzchołka jest nieprzezroczysta: to zła sytuacja obserwatora nie pozwala mu ujrzeć przeszłości ani spojrzeć przed siebie: „o terażniejszości też nie wie” – powie krytyk o „umyśle bez kultury”<sup>18</sup>. Osiągnięcie szczytu, mozolna, pozytywistyczna w swojej proveniencji praca likwiduje przeszkody: przyszłość staje się jasna, historia – potrzebna. Taką samowiedzę można osiągnąć przy udziale kultury ducha, która daje zdolność szerszego spojrzenia w przyszłość, nie ograniczając pola widzenia jedynie do terażniejszego (w domyśle: egoistycznego) życia swojego (w przypadku jednostek) i zbiorowości (w przypadku narodów):

W miarę wznoszenia się umysłu na coraz wyższy poziom kultury staje się coraz widoczniejsza przeszłość i przyszłość narodu, a miejsce terażniejszości przeżywanej staje się zaledwie punktem idealnym, życie osobiste chwilką

<sup>17</sup> Z. Wasilewski, *Na wschodnim...*, s. 456.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 441.

tylko. Tym się tłumaczą wielkie decyzje narodów, że przed oczyma ich leży przyszłość, dla której niczym jest poświęcić żywoty współczesnych<sup>19</sup>.

Dar widzenia przeszłości pozwala ujrzeć przyszłość: „Człowiek ze szczytu góry widzi drogę po obu stronach, podczas gdy inny gdzieś w dołku nic nie widzi”<sup>20</sup>.

Z drugiej strony każde odrzucenie literackiego myślenia (jako myślenia politycznego), każda (a jest ich wiele) tyrada Wasilewskiego przeciwko mentalności romantycznej prowadzą do tego samego wniosku: oto wojna, „chwila dziejowa”, sprzyja defetyzmowi, zwątpieniu i czarnowidztwu<sup>21</sup> – szkodliwemu dla sprawy polskiej rozdrobieniu racji, inflacji myśli. Figura historyka, która raz jeszcze powróci na łamy książki, jest właśnie taka: inflacyjna, „filologiczna” i analityczna. Historyk-filolog nie tworzy syntezy życia narodowego. Nie dostrzegłszy chwili dziejowej, kontekstu terażniejszości i biegu wypadków, zamyka się w szczegółach przeszłości, w filologicznej interpretacji:

Nauka o życiu przeszłym narodu, traktowana jako specjalność filologiczna, bez znajomości praw życia, którą daje wysoka kultura, nie przedstawia żadnych rękojmi trafności sądów. Jest kunsztem, sportem, nieraz wkracza w dziedzinę poezji, ale zbywać jej musi na intuicji. Jeśli od typu normalnego wymagamy znajomości życia pogłębionej kulturą historyczną, to od historyka musimy wymagać, aby rozumiał, co się koło niego dzieje<sup>22</sup>.

W końcu sama Wielka Wojna staje się – z punktu widzenia osiągniętego celu – przeszłością. Ulega przynajmniej retorycznemu uhistorycznieniu, nie oddziałuje na terażniejszość, ma i może być oceniana z perspektywy czasu wolności. Wizja przyszłości jako wizja niepodległości, narracje snute w czasie wojny, czasem niewolna od politycznego idealizmu i poetyckiej retoryki nawet w środowisku pozytywistycznej racjonalności, stają się spełnioną przepowiednią także w chwili, gdy czas, w którym powstawały, znalazł swoje niezależne od polskich losów, pozytywne domknięcie. Chwila dziejowa,

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Zob. Z. Wasilewski, *Człowiek niekompletny*, [w:] ibidem, s. 83-91.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 444.

tak ważna z narodowego punktu widzenia, okazała się uogólnionym przez historię, domkniętym faktem dziejowym – zamkniętą całością.

Wasilewski jeszcze w czasie wojny pisze o miejscu Polski wśród narodów Europy. Jej niezależny głos będzie artykulacją dziejów, w których Wielka Wojna była epizodem, a jednocześnie historią spektakularnego powrotu Polski na mapę Europy – wydarzeniem, które domaga się obiektywnej oceny, spisania dziejów sprawy polskiej. Zanim jednak wojna na dobre się skończy, zaś sprawy polskie przybiorą nie tylko „oczekiwany obrót”, ale nade wszystko ułożą się w racjonalny „bieg dziejów”, podyktowany przebudową instytucji i myślenia, książka Wasilewskiego z roku 1919 zaoferuje własne możliwości – wśród nich możliwość scalenia „luźnych kartek”, jak głosił podtytuł *Orientacji wewnętrznej*. Oglądając już ostatnią, czwartą część wojennych artykułów Wasilewskiego mamy do czynienia z czymś więcej niż z samym zamysłem struktury. To raczej swoista metodologia, napisana niejako między wierszami krótkich biografii i szkiców o najważniejszych ideach. Zawarte w niej wojenne publicystyczne obrazki i tyrady o ponadpolitycznych celach nacjonalizmu demokratycznego wymierzone są przeciwko – a jakże by inaczej – socjalistom, liberałom i Żydom, i składają się na wizję całości kultury narodu. Wcześniejsze pogadanki, pełne polemicznej pasji i nieuzasadnionych z dzisiejszej perspektywy stwierdzeń, w czwartej części książki pt. *Motywy i osobistości* wraz z wojną odchodzą na dalszy plan. Paradoksalnie, zdają się wygładzać polityczną retorykę Wasilewskiego. Dzieje się tak, ponieważ nadchodzi moment budowania postaw na przyszłość: wolną i niepodległą. Publicystyka Wasilewskiego, po uhistorycznieniu historii (uhistorycznienie oznacza tu pragnienie unaukowania historiografii), powrocie do naukowego badania przeszłości, kieruje się ku kulturze narodu znów przywołanego na mapy świata. Krytyk oddaje się swej biograficznej i historyczno-literackiej pasji, powraca do zarzuconych u początku XX wieku rozważań dotyczących kultury<sup>23</sup>. W tym kontekście pojawiające się w szkicu o Kościuszcze wspomnienia<sup>24</sup>, również osobiste, o Stefanie Żeromskim<sup>25</sup>, są

<sup>23</sup> Zob. Z. Wasilewski, *Listy dziennikarza w sprawie kultury narodowej*, Lwów 1908.

<sup>24</sup> Idem, *Na wschodnim...*, s. 542 i nast.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 541-552. Zob. na ten temat: Z.J. Adamczyk, *Zygmunt Wasilewski i Stefan Żeromski. Zygzyki znajomości*, [w:] *Zygmunt Wasilewski: polityk – krytyk – regionalista*, red. M. Meducka, Kielce 2002, s. 97-107.

ważne o tyle, o ile Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu, placówka polska w Szwajcarii, w której był Wasilewski pierwszym bibliotekarzem, staje się instytucjonalnym wcieleniem przyszłej, zniszczonej polskości – realnym znakiem jej istnienia i trwania<sup>26</sup>. Podobnie jest w innych szkicach z ostatniej części, gdzie żywoty artystów – Sienkiewicza, Witkiewicza – przenikają się z sylwetkami polityków – Dmowskiego<sup>27</sup> i Balickiego<sup>28</sup>.

Wielka Wojna niejako likwiduje logiczno-chronologiczny podział czasu, skupiając się na podziale świata symbolicznego, który ze swoimi metaforami bytu („dusza narodowa”) i historii („bieg dziejów”, „chwila dziejowa”) sytuuje się na drugim krańcu myślenia o zbiorowości: jest rzeczywistością politycznych oczekiwań. Nic dziwnego, że potem myślenie w kategoriach symbolizmu narodowego nie jest już potrzebne. Odtąd w dwudziestoleciu międzywojennym polityczność<sup>29</sup> – w czasie wojny wymyślona przez działacza endecji jako samowiedza, społeczna świadomość oraz retoryka – ma przede wszystkim być czynnikiem aktywizującym ludzi „oświeconych” powołanych do bycia reprezentacją narodu: polityków, dziennikarzy, a także wielkich poetów, którzy nie byli równocześnie „historykami”<sup>30</sup>. Każdy z nich ma pracować na materiale sobie właściwym: poecie nie wolno być historykiem, politykowi – romantykiem. Jedyne zastrzeżenie, które wygląda tu na pokłosie wojennych doświadczeń dziennikarza, dotyczy rzeczywistości. Żaden naukowy opis historii, żaden symboliczny wiersz, nie mówiąc

---

<sup>26</sup> Zob. G. Legutko, „Raperswil był dla mnie czymś legendarnym”. O pracy Zygmunta Wasilewskiego w Muzeum Narodowym polskim, [w:] op. cit., s. 73-96.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 518-531.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 532-541.

<sup>29</sup> Chodzi tu o polityczność ujętą najogólniej jako „świadomość polityczna”. Wywody Wasilewskiego pozwalają domniemać, że nie interesuje go – jak ujmują to współcześni teoretycy historiografii i politologowie – „polityczność jako władza”. Raczej skłania się ku rozumieniu jej jako „kompetencji obywatelskich”, co byłoby zgodne z pozytywistyczną proveniencją koncepcji krytyka. (O rozumieniach polityczności jako składnika świadomości historycznej zob. np. H-J. Pandel, *Wymiary świadomości historycznej. Próba analizy struktury jako wstęp do dyskusji w kategoriach empirycznych i pragmatycznych*, [w:] *Myślenie historyczne. Część II. Świadomość i kultura historyczna*, tłum. I. Sellmer, red. R. Traba, H. Thünemann, Poznań 2015, s. 207 i nast.).

<sup>30</sup> Zob. np. Z. Wasilewski, *Dyskusje*, Poznań 1925, s. 13-14.

o publicystyce, nie powinien odsuwać na plan dalszy terażniejszości społeczeństwa i faktów, które wpływają na sposób artykulacji historii, poezję i model oceniania wydarzeń. Dlatego po wojnie Wasilewski zaangażuje się w spory partyjne, w krytykę literacką i działalność polityczną, zaś historia w jego pismach nigdy już nie odegra takiej roli, jaką odegrała – jako idea i pojęcie – w czasie wojny kończącej wiek XIX. Z jego punktu widzenia, co zdają się potwierdzać współczesne spory historyków o periodyzację epok i stuleci<sup>31</sup>, jest raczej jasne, że wiek XX nie zaczął się zgodnie z planem w roku 1901. Po lekturze *Na wschodnim posterunku* pewne jest natomiast, że plan historii politycznej, w której Polacy wzięli udział jako naród niebędący bytem politycznym, nie powiódł się.

Można zatem powiedzieć, że historia wojenna Wasilewskiego nie traci czasu. Jako terażniejszość jedynie oddziela i łączy nie tylko pozytywistyczną pasją, ale przede wszystkim polityczną – a nie poetycką – wizją. To bowiem wojna i nadzieja ulokowane w racjonalnej, dającej się przewidzieć przyszłości rugują symboliczność, ukazując wizję społeczeństwa zarządzanego zgodnie z chronologią uzyskiwanych „t e r a z”: świadomości, praw i wolności. Te zaś są zakotwiczone w przestrzeni nie tylko intuicyjnie, lecz także – jak odzyskana polityczność kraju – są umiejscowione instytucjonalnie. Opisywane przez Wasilewskiego „historie na wojnie” mają – jak sama wojna – swoje rewolucyjne oblicze, niebędące mitologią narodu, do której prawo mają tylko bohaterowie: nie pikują ku estetyce ani – jak w mesjanizmie – ku religii. Krytyk zapewne zgodziłby się na współczesne opisy, wedle których historia „zawsze jest konkretna i ograniczona, i zawsze podlega dwojakiej presji: musi sprostać aktualnym potrzebom, zainteresowaniom, pragnieniom,

---

<sup>31</sup> Teza, którą przywołuję, o końcu wieku XIX wraz z wybuchem i/lub końcem I wojny światowej, dziś jest ogólnie przyjętym, choć symbolicznym w proweniencji sposobem opisu przemian politycznych (kres wielkich imperiów, erozja kolonializmu), społecznych (umocnienie modelu przemysłowego) i kulturowych (wzrost poziomu powszechnej edukacji, samostanowienie, początki modelu republikańskiego i jednoczesny wzrost totalitaryzmów ideologicznych) w epoce wczesnej nowoczesności. Zob. na ten temat np. K. Janicki, *Bolączki periodyzacji*, dostępne na: <https://histmag.org/Bolaczki-periodyzacji-1917>, [dostęp 10.09.2021].

a jednocześnie być »prawdziwa«, albo przynajmniej poprawna i »wiarygodna«<sup>32</sup>. Wojna, jak żaden inny kontekst, może zaświadczyć o prawdziwych historiach Polaków. Ale na tym podobieństwa ze współczesnymi interpretatywistami się kończą. Hayden White w znanym szkicu *Brzemię historii* opisywał niemal rozpacz historyków, którzy właśnie u początku Wielkiej Wojny nie mogli precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie, czym jest historia – estetyką czy nauką?<sup>33</sup>. Wasilewski – teoretyk endecji – nie miał podobnych dylematów. Historia autora *Orientacji wewnętrznej* nie jest ani estetyką, ani nauką – jest historią wojny i wolności, lecz także rozpoczynającą się historią walk i manipulacji politycznych. Czym będzie taka historia? Dziejami narastającego pragmatyzmu i ponownej mitologizacji historii w duchu przynajmniej kilku ideologii w dwudziestoleciu międzywojennym.

### Bibliografia

- Ernest Barker, *Charakter narodowy i kształtujące go czynniki*, tłum. I. Pannenkowa, Nasza Księgarnia, Warszawa 1933.
- Uliana Klymiuk, *Kwestia odzyskania niepodległości w działalności polskich partii politycznych w Galicji (1914-1918)*, „Studia Historyczne” 2013, z. 2.
- Jan Karol Kochanowski, *Polska w świetle psychiki swojej i obcej*, E. Wende i S-ka, Warszawa [ok. 1921].
- Gustave Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, tłum. i przedmowa J. Ochrowicz, b.m.w. 1999.
- Myślenie historyczne. Część II. Świadomość i kultura historyczna*, red. R. Traba, H. Thünemann, przeł. I. Sellmer, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.
- Eugenia Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm*, Universitas, Kraków 2004.
- Zygmunt Wasilewski, *Dyskusje*, Nakład Księgarni św. Wojciecha, Poznań 1925.
- Zygmunt Wasilewski, *Listy dziennikarza w sprawie kultury narodowej*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1908.
- Zygmunt Wasilewski, *Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915-1918*, E. Wende i S-ka, Warszawa 1919.

<sup>32</sup> K-E. Jeismann, „Lux veritatis” czy „Filia temporis”? Pytanie o prawdziwość historii, [w:] *Myślenie historyczne...*, op. cit., s. 49.

<sup>33</sup> Zob. H. White, *Brzemię historii*, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2002.



Zygmunt Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna*, Nakładem „Gazety Polskiej”, Moskwa 1916.

Hayden White, *Brzemię historii*, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2002.

Zygmunt Wasilewski: *polityk – krytyk – regionalista*, red. M. Meducka, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 2002.

#### **Źródła internetowe**

Kamil Janicki, *Bolączki periodyzacji*, <https://histmag.org/Bolaczki-periodyzacji-1917> [dostęp 10.09.2021].

#### **Journalistic Historiosophies. In the Margin of the Book *On the Eastern Post. Book of Pilgrimage 1915-1918* by Zygmunt Wasilewski (1919)**

The article describes the ideas of interpreting history and historical experience in the journalism of Zygmunt Wasilewski during World War I. History, initially surrounded by culturological categories, sociological and psychological methodology, eventually becomes political history. Related to the journalist's predictions about Poland's return to world maps. The concept of history and its interpretations evolve towards its political interpretations, which Wasilewski will use in his interwar writing period.

**Keywords: nationalism, world war I, historiography, historiosphy, politics, journalism**

Data otrzymania tekstu: 4.06.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.07.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 22.07.2021 r.



# “UN COMBATTENTE TENACE”: IL CARDINALE WYSZYŃSKI RACCONTATO DAL «CORRIERE DELLA SERA» (1950-1981)

ONOFRIO BELLIFEMINE

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
onofriobellifemine@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4958-687X

## INTRODUZIONE

Nato a Zuzela nel 1901, ordinato sacerdote nel 1924, nominato vescovo di Lublino nel 1946, arcivescovo di Gniezno e Varsavia e primate di Polonia nel 1948, Wyszyński ottenne il cardinalato nel gennaio del 1953 e divenne in brevissimo tempo simbolo e guida del mondo cattolico polacco (Romaniuk, 1994-2002; Raina, 1979-1981; Micewski, 2000; Czackowska, 2013; Grabowski, 1982; Kniotek & Modzelewski & Szumska, 1982; Woś, 2003; Woś, 2008; Wilk, 2013). Colto, tenace, carismatico, oppositore intransigente del regime comunista ma anche abile e sottile mediatore, al centro anche di accese polemiche e controversie, la sua complessa figura è stata lungamente letta e commentata dal «Corriere della Sera». Punto di riferimento della borghesia italiana di orientamento moderato, il quotidiano milanese ha attribuito a Wyszyński un ruolo e uno spazio che sono cambiati a seconda del clima politico nazionale e internazionale e anche delle linee editoriali del giornale. Perseguitato martire cattolico, tenace e inamovibile oppositore anticomunista, porporato autoritario e conservatore fuori dai tempi, icona ormai superata di un'epoca prossima alla fine, mediatore lucido e coraggioso. Sono immagini che si sono avvicinate nel corso degli anni presi in esame (1950-1981) e che si incrociano con eventi e processi fondamentali nella storia recente della Polonia e non solo.

## 1. “SIMBOLO DI MORALE CRISTIANA”. L'ARRESTO E GLI INIZI (1950-1953)

Il 29 maggio del 1981, il «Corriere della Sera» celebrava il profondo e radicato legame che aveva unito il prelado polacco alla città di Milano. Glauco Licata sottolineava soprattutto l'importanza degli anni Trenta, quando il religioso aveva avuto occasione di visitare la città lombarda studiando il rapporto tra società industriale e messaggio cristiano; ricordava anche la sua curiosità per la presenza di una grande università cattolica e poi lo stretto rapporto, negli anni successivi, con Giovanni Maria Montini, arcivescovo di Milano e futuro pontefice col nome di Paolo VI<sup>1</sup> (Licata, 29 maggio 1981: 21). Si segnava così un ulteriore punto di contatto con una personalità la cui parabola era risultata altamente simbolica delle vicende della Polonia del secondo dopoguerra e che il «Corriere» aveva seguito con interesse costante a partire dal 1950. La sua azione e la sua carriera acquisivano un particolare significato in un paese finito sotto l'influenza sovietica e guidato a partire dal 1948 dal PZPR (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*), il Partito Operaio Unificato Polacco (Bottoni, 2011: 117-119; Guida, 2015: 284-294; Lukowski & Zawadzki, 2009: 279-290; Davies, 1981: 413-431). Allo stesso tempo il nuovo regime assisteva all'emergere della Chiesa come “interlocutore rispettato e non facilmente riducibile a miti consigli [...], simbolo per gran parte dei polacchi dell'identità nazionale, capace di conseguire consenso e influenzare l'opinione di moltissimi cittadini”; un'entità che “non fu mai domata dal regime che fece concessioni (ad esempio riguardo all'istruzione religiosa) che non furono mai registrate in altri Stati comunisti e talora neanche

---

<sup>1</sup> Dopo il sacerdozio ottenuto nel 1924, Wyszyński studiò all'Università Cattolica di Lublino, conseguendo un dottorato con una tesi sull'educazione scolastica. Successivamente vinse una borsa di studio che gli permise di approfondire le sue ricerche in diversi paesi dell'Europa occidentale, tra cui l'Italia, e di avviare un' articolata riflessione sulla questione operaia, la dottrina sociale della Chiesa e i movimenti sindacali cattolici e laici. A queste questioni Wyszyński dedicherà il volume *Główne typy Akcji Katolickiej zagranicą* (I principali tipi di Azione Cattolica all'estero) (Wyszyński, 1931). Tra il 1931 e il 1939, Wyszyński dedicò ai lavoratori della diocesi di Włocławek un ciclo di corsi e seminari le cui riflessioni sui valori spirituali del lavoro saranno raccolte nel volume: *Duch pracy ludzkiej* (Lo spirito del lavoro umano) (Wyszyński, 1946).

in paesi occidentali” (Guida, 2015: 292)<sup>2</sup>. In questa prima fase, in piena guerra fredda e in un momento di asprissimi scontri politici in Italia, il «Corriere», conservatore e moderato e di chiare antipatie comuniste, tendeva a sottolineare di Wyszyński il carattere indomabile e battagliero, la sua funzione di aperta opposizione al regime e la crudele repressione a cui veniva sottoposto. Dopo la crisi della guerra, controllato dalla famiglia Crespi e sotto la direzione di Guglielmo Emanuel (1946-1952) e Mario Missiroli (1952-1961), il «Corriere» tornò rapidamente a imporsi come il più diffuso quotidiano italiano, toccando già tra il 1949 e il 1950 le 300.000 copie giornaliere e mantenendo una linea editoriale moderata e conservatrice (Murialdi, 1996: 208-210; Allotti, 2011: 83-93; Licata, 1976).

Alceo Valcini<sup>3</sup>, ad esempio, già nel marzo del 1950 nell’edizione del pomeriggio del «Corriere», il «Corriere d’informazione», sottolineava la “decisa opposizione del popolo” alla “sovietizzazione del paese decisa dai russi” e il ruolo della Chiesa polacca alla quale le autorità politiche cercavano di estorcere con l’inganno firme di adesione all’azione del governo (Valcini, 27 marzo 1950: 1). In quei giorni Wyszyński guidò una complicata trattativa per arrivare ad un accordo tra Stato e Chiesa su diversi punti. Il governo si impegnò a tutelare l’insegnamento della religione nelle scuole, la stampa dei giornali cattolici e a garantire regolari contatti con il Vaticano, mentre i vescovi avrebbero accettato di non frapporti alle riforme economiche e di condannare la resistenza armata ancora attiva contro i comunisti (Żaryn, 2004: 25). Il documento fu criticato molto duramente dagli ambienti dell’emigrazione polacca all’estero vicini al generale Władysław Anders (Woś, 2008: 96; Romaniuk, 1994-2002, I: 415). Queste vicende ottennero un’attenzione parziale presso la stampa italiana: nel luglio del ’51 il «Corriere» rilevava la sorpresa provata da Mosca nel constatare “la compattezza cattolica

<sup>2</sup> Sulla Chiesa in Polonia dopo la guerra: Żaryn, 2003; Dudek, 1995; Barberini, 1983; Casaroli, 2001. Sulla Chiesa e il mondo comunista: Trasatti, 1993; Riccardi, 1992; Barberini, 2007.

<sup>3</sup> In quel momento corrispondente estero da Vienna, Alceo Valcini (1909-1991), aveva in passato ricoperto lo stesso incarico da Varsavia, sempre per il «Corriere». Continuava a seguire quindi con un certo interesse i fatti polacchi, dimostrando un’approfondita conoscenza della realtà del paese. Sulla sua figura vedi: Bernardini 2019: 47-63.

della Polonia” che “avrebbe potuto rappresentare un incerto ben maggiore di quello rappresentato nella Cecoslovacchia e nell’Ungheria” (Crucillà, 18 luglio 1951: 5) mentre la visita di Wyszyński a Roma presso il pontefice Pio XII fu segnalata solo da brevi trafiletti («Corriere d’Informazione», 9 aprile 1951: 1; «Corriere della Sera», 4 maggio 1951: 3). Nel febbraio del ’53 le autorità polacche emanarono un decreto mirante a controllare le nomine ecclesiastiche, dal viceparroco al vescovo ottenendo come risposta, l’8 maggio, una dura lettera di protesta da parte di Wyszyński e indirizzata al presidente del consiglio dei ministri della Polonia Bierut e a cui fece seguito poi una dura azione repressiva nei confronti dei vertici religiosi del paese (Żaryn, 2004: 33). Fu dunque l’arresto del primate polacco il 26 settembre del 1953 ad accendere i riflettori della stampa italiana sulla Polonia e i rapporti tra Stato e Chiesa. Destituito e confinato in un convento, dove sarebbe rimasto senza subire nessun processo fino al 1956, Wyszyński finì al centro di una serie di dettagliati articoli e analisi apparsi sul «Corriere» e scritti da Valcini. Emergeva il ritratto di un religioso popolare e carismatico, divenuto ben presto “simbolo di giustizia, di libertà e di morale cristiana” (Valcini, 29 settembre 1953: 5) e per il quale i polacchi manifestavano solidarietà affollando silenziosamente le chiese e testimoniando in modo concreto la propria contrarietà al regime (Valcini, 30 settembre 1953: 6). Valcini notava acutamente che l’arresto non era un semplice atto repressivo nei confronti di una personalità scomoda e non allineata, ma un momento importante di una precisa strategia messa in atto dalle autorità comuniste volta a lanciare un segnale al Vaticano, ad intimidire e isolare il clero polacco, ad aizzare i fedeli comunisti contro l’episcopato. Si trattava, insomma, di un attacco “all’unica superstite autorità non comunista, la Chiesa Cattolica” (Valcini, 29 settembre 1953, «Corriere della Sera»: 7). In un approfondimento apparso sul «Corriere d’Informazione» (Valcini, 29 settembre 1953, «Corriere d’Informazione»: 5) si sottolineava che tutti i primati dei paesi comunisti “sono impediti o in prigione” e che in questo episodio si esprimeva la “persecuzione comunista” che non trovava precedenti per “la sua ferocia ed inesorabilità”; tuttavia, malgrado l’oppressione, “il cattolicesimo polacco per la sua unità, per la morale che lo governa, costituisce uno dei più forti ostacoli al comunismo”. Il «Corriere», nonostante la stretta repressiva attuata dal governo, continuava a leggere la Polonia comunista come un’anomalia nello scenario dell’Europa

a trazione sovietica e vedeva il suo elemento maggiormente peculiare e interessante nell'azione della Chiesa cattolica e nell'opera di Wyszyński.

## **2. “UN MARTIRE E UN VITTORIOSO”: L'OPPOSIZIONE AL REGIME (1956-1966)**

Tra il 1956 e il 1966 Wyszyński fu al centro di una serie di approfondimenti, analisi e commenti da parte del «Corriere» che muovendo dalla sua linea conservatrice evidenziava del cardinale soprattutto l'azione anticomunista la quale, pur nel campo della pacificazione interna e del dialogo politico col regime, era in grado di animare anche un'opposizione ferma, determinata, combattiva (Valcini, 7 maggio 1957: 10; Negro, 9 maggio 1957: 5).

A destare particolare attenzione mediatica furono la sua liberazione (ottobre 1956), la visita a Roma per il ritiro del cappello cardinalizio (maggio 1957) e le celebrazioni per i mille anni del cristianesimo in Polonia (1966). Queste analisi si collocavano in anni di vibranti e significative trasformazioni per la Polonia, iniziate nel 1956 con la rivolta operaia del 28 giugno a Poznań e con il ritorno in scena, in ottobre, di Gomułka, che si era messo a capo dell'ala riformista del Partito avviando una serie di riforme economiche e politiche volte ad attenuare gli aspetti più duri del regime (Machcewicz, 2009; Bottoni, 2011: 177-179; Guida, 2015: 295-296; Graziosi, 2008: 202-203).

Nelle cronache giornalistiche italiane accanto a Gomułka si faceva strada la figura di Wyszyński: uomo austero, tenace, taciturno, dai modi semplici e concreti. Il «Corriere» rifletteva in quei giorni sul nuovo ruolo del cardinale e sulle trasformazioni in atto in Polonia, tramite un'analisi del vaticanista Silvio Negro. Emergeva ancora una volta il ruolo identitario della fede cattolica, in grado di infondere un senso di comunità e appartenenza. Negro osservava quindi che alcuni mesi prima Wyszyński, non avendo ancora ottenuto una piena libertà di azione e movimento, aveva rifiutato di presenziare al pellegrinaggio mariano presso il monastero di Jasna Góra a Częstochowa, mandando al suo posto un'ostia consacrata. Il pellegrinaggio si svolse il 25-26 agosto del 1956 e commemorava i trecento anni del giuramento di Leopoli effettuato da Giovanni II Casimiro Vasa. Il rito vide la partecipazione, secondo diverse fonti, di un milione di persone e si svolse davanti al quadro miracoloso della Madonna (Wilk, 2013: 149; Żaryn, 2004: 55). I fedeli omaggiarono il cardinale recitando un'Ave Maria e riempiendo di fiori la poltrona accanto all'altare sulla quale avrebbe dovuto sedere e invece rimasta

vuota. Un episodio, secondo Negro, altamente simbolico: “perché è uno di quelli che centrano l’anima del Paese e nello stesso tempo anche la sua situazione politica” (Negro, 25 ottobre 1956: 5).

In generale il «Corriere» esprimeva scetticismo sulla nuova fase politica avviata e annunciando la notizia della scarcerazione di Wyszyński avanzava numerosi dubbi e rilievi sui reali spazi di libertà concessi ai cattolici polacchi («Corriere della Sera», 27 ottobre 1956: 10). La notizia della liberazione di Wyszyński venne data il 29 ottobre con il titolo *Wyszyński liberato* («Corriere d’informazione», 29 ottobre 1956: 2), mentre il giorno successivo Silvio Negro esprimeva dubbi sulla reale libertà d’azione concessa all’alto prelato (Negro, 30 ottobre 1956: 3). Ancora un anno dopo, nel maggio del 1957, in occasione della visita del cardinale a Roma per ricevere il cappello cardinalizio, il quotidiano milanese teneva a sottolineare quanto ancora fossero tesi i rapporti tra Chiesa e governo polacco, quanto limitati i reali spazi di libertà d’azione per i cattolici e quale fosse la funzione di opposizione esercitata da Wyszyński (Valcini, 7 maggio 1957: 10)<sup>4</sup>. Silvio Negro, nel raccontare l’arrivo di Wyszyński a Roma, osservava come la visita, al contrario di quanto sottolineato da alcuni opinionisti, non aveva nessuna valenza distensiva verso il comunismo polacco: non vi era nessun concordato all’orizzonte tra Chiesa e governo comunista (Negro, 9 maggio 1957: 5). Il giorno seguente il «Corriere» pubblicò integralmente un articolo de «L’Osservatore della Domenica» dal titolo *Tendenziosità* che ribadiva una decisa opposizione ad accordi con il governo: si negava che Wyszyński avesse fatto concessioni di sorta al regime e si chiariva che la posizione della Chiesa cattolica restava di ferma opposizione ai regimi marxisti e che nessuna frizione era presente tra la Santa Sede e il cardinale polacco («Corriere della Sera», 10 maggio 1957: 5)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Sui rapporti tra governo e Chiesa in Polonia, dopo il ’56, è stato osservato che “Io Stato raggiunse un compromesso con la Chiesa, la quale a sua volta si impegnava a contribuire e ripristinare la stabilità all’interno del paese” (Lukowski & Zawadzki, 2009: 293).

<sup>5</sup> I rapporti tra Wyszyński e la Santa Sede sono stati in realtà sempre particolarmente complessi. In alcuni momenti è stato accusato dalla Curia vaticana di una eccessiva debolezza verso il governo comunista (così mons. Domenico Tardini, della prima sezione della Segreteria di Stato davanti all’accordo del 1950), in altri di durezza eccessiva, tale da sabotare il dialogo tra cattolicesimo e mondo socialista, come negli



La visita di Wyszyński in Italia durò 38 giorni: oltre al rituale dell'imposizione del cappello rosso e del galero avvenuto in Vaticano in una cerimonia privata celebrata da papa Pio XII il 14 maggio, ci fu anche una visita a Bari, Salerno, Amalfi, Bologna, Ferrara (Raina, 1979-1988, II: 195; Wilk, 2013:150).

Il «Corriere» seguì queste vicende con una serie di resoconti. A Bari Wyszyński arrivò in forma privata il 3 giugno, fu ospitato presso il convento dei salesiani, incontrò i vescovi di Puglia, autorità varie e la comunità polacca della città. Il 4 giugno rese omaggio ai caduti polacchi nel cimitero cittadino e visitò poi la Basilica di S. Nicola pregando sulla tomba del Santo Patrono e su quella della regina Bona Sforza. L'8 giugno pernottò a Salerno presso il seminario regionale e il giorno seguente visitò Amalfi dove pregò sulla tomba di Sant'Andrea. Il «Corriere d'Informazione» sottolineò la calda accoglienza ricevuta dal prelado e la risposta di Wyszyński a un polacco che acclamava la “Polonia libera”: “preghiamo il Signore per i fratelli polacchi”. Il 13 giugno visitò nuovamente Pio XII per un'udienza di congedo, definita dal «Corriere» “cordialissima”, e il 16 giugno salutò Roma, celebrando una messa nella chiesa del suo titolo presbiterale, Santa Maria in Trastevere. Il 17 giugno salì su un treno diretto a Vienna e poi Varsavia, fermandosi sulla strada a Bologna, dove venne accolto dal cardinale Lercaro, e poi a Ferrara («Corriere della Sera», 4 giugno 1957: 5; «Corriere della Sera», 4 giugno 1957: 5; «Corriere d'Informazione», 8 giugno 1957: 9; «Corriere della Sera», 14 giugno 1957: 12; «Corriere della Sera», 18 giugno 1957: 7).

Il 18 giugno, mentre Wyszyński tornava a Varsavia, Silvio Negro cercava di riassumere il significato della lunga visita ribadendo l'inconciliabilità delle posizioni tra Chiesa e governo. L'apertura dei comunisti, spiegava Negro, era solo squisitamente tattica e obbligata dal fatto che non erano riusciti a “a distruggere ed asservire la Chiesa come esige la loro dottrina” e la collaborazione tra cattolici e governo era “condizionata e con carattere di emergenza” (Negro, 18 giugno 1957: 7). Su questa lettura, era l'inciso di Negro, c'era una piena convergenza tra Vaticano e Chiesa polacca. In

---

anni Settanta, quando secondo diversi osservatori il Vaticano pensò a più riprese di affidargli un qualche altro incarico in modo da costringerlo a lasciare la guida della Chiesa polacca, analogamente a quanto era successo nel 1974 in Ungheria con il cardinale József Mindszenty (Woś, 2008: 98-100; Trasatti, 1993: 260).

questa fase il «Corriere» all'immagine del mediatore preferiva sposare quella dell'inflexibile oppositore. L'elezione di Giovanni XXIII poneva nuovi interrogativi sulle possibili, future politiche del nuovo pontefice riguardo "le comunità cattoliche che si trovano a vivere dietro il sipario di ferro". Il «Corriere» non aveva dubbi: la Chiesa guidata da Wyszyński avrebbe continuato a non "concedere nulla in materia di dogma o di culto", favorendo solo aperture parziali e limitate di natura tattica (Negro, 31 ottobre 1958: 1). La linea conservatrice del «Corriere», sia per quanto riguardava la politica estera, sia per quella interna, non mutava, ma gli anni Sessanta segnarono importanti cambiamenti organizzativi: alla guida del quotidiano venne chiamato Alfio Russo, che si mise alla testa di un ambizioso processo di svecchiamento della testata (Murialdi, 1996: 230). Uno spazio importante continuava a essere dedicato alla Polonia, intesa come punto di osservazione peculiare delle vicende che riguardavano il mondo comunista. Qui la stagione del riformismo di Gomułka si dimostrò ben presto incapace di vincere pienamente le sfide economiche, sociali e culturali lanciate nel 1956 e le condizioni del paese rimasero difficili.

Anche i rapporti tra Stato e Chiesa tornarono a farsi molto tesi. Nel 1961 l'educazione religiosa nelle scuole venne eliminata e furono posti limiti nella costruzione di nuove chiese, mentre nel 1965 una lettera di riconciliazione dei vescovi polacchi a quelli tedeschi venne accusata da Gomułka di ingerire pesantemente in affari non di loro competenza (Lukowski & Zawadzki, 2009: 294-295; Korbonski, 1992: 262). Questo clima veniva fotografato dal «Corriere» nell'ottobre del '61: l'inviato Enrico Altavilla da Varsavia descriveva una messa celebrata da Wyszyński in cattedrale e in generale il clima che si respirava nel paese: "bisogna fare la coda per assistere alla messa; fedeli inginocchiati davanti ai tabernacoli, e altarini per le strade e nei parchi" (Altavilla, 25 ottobre 1961: 5). Lo scontro sembrava pendere dalla parte del fiero cardinale: "si batte bene non sempre resta sulla difensiva. E continua a dire di no a tutte le richieste del governo". Un'analisi simile veniva proposta nel febbraio del 1962 da Indro Montanelli in occasione di una visita a Roma del cardinale, definito un missionario senza paure, tenace e incapace di qualsiasi tipo di arrendevolezza (Montanelli, 17 febbraio 1962: 3). Le persecuzioni, spiegava Montanelli, non cessavano ma risultavano incapaci di colpire in modo decisivo la Chiesa polacca. Un anno dopo, Massimo Caputo descriveva il nuovo clima di scontro tra governo e Chiesa

in Polonia, riportando le dichiarazioni di Wyszyński al settimanale svizzero *Die Weltwoche* sui metodi usati dal regime per combattere i cattolici: intimidazione costante, censura, tassazioni “iperboliche e illegali” (Caputo, 19 marzo 1963: 5). Un atteggiamento, per Caputo, rivelatore della reale anima liberticida del comunismo: “il diavolo non si fa frate, resta il diavolo che firma un patto quando gli conviene e lo straccia quando non gli conviene più”. Lo spiegava bene, in un’analisi assai articolata, Enzo Bettiza con un reportage da Varsavia nel novembre del 1965: al di là del suo ruolo simbolico, a Wyszyński veniva riconosciuto il ruolo di “grande e consumato politico” in grado di accreditarsi come autorevole tramite tra Vaticano e governo comunista polacco, di compattare il mondo cattolico del suo paese e di intervenire efficacemente con la sua verve polemica nelle principali questioni nazionali e internazionali (Bettiza, 4 novembre 1965: 3). Il 1966, con le celebrazioni per i mille anni del cristianesimo in Polonia, pose in modo plastico i termini dello scontro Stato-Chiesa. Il regime comunista organizzò in aperta concorrenza con la Chiesa delle manifestazioni parallele, in una sorta di sfida simbolica (Wilk, 2013: 151-152). A Poznań, ad esempio, Gomułka e Wyszyński parlarono a due folle immense e plaudenti in due piazze diverse, a poca distanza l’una dall’altra rappresentando due modi differenti di intendere il paese. Ettore Petta sul «Corriere» spiegava che la giornata sembrava dare l’impressione di una frattura molto profonda che separava in due parti nette la Polonia. Due parti che non arrivavano ad uno scontro decisivo solo perché al momento avevano deciso di ignorarsi (Petta, 18 aprile 1966: 14). Il «Corriere» dedicò spazio anche alla notizia di un possibile viaggio, poi non effettuato, di papa Paolo VI in Polonia (Petta, 23 aprile 1966: 3). Tirando però le somme sull’anno di scontri simbolici tra Stato e Chiesa, Bettiza non aveva dubbi: le celebrazioni per il millenario avevano dimostrato la forza e la consistenza del mondo cattolico polacco, guidato abilmente dal tenace Wyszyński e allo stesso tempo “l’esiguità della radice marxista nel terreno della nazione” (Petta, 3 maggio 1966: 7)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Il pellegrinaggio venne poi descritto in un articolo successivo che riportava anche discorsi e atteggiamenti di Wyszyński (Petta, 4 maggio 1966: 4).

### 3. “IL MITO DEL CARDINALE DEL SILENZIO”: GLI ULTIMI ANNI (1968-1981)

L'inizio degli anni Settanta segnò una nuova fase nella storia del «Corriere». Il 15 marzo del 1972 la direzione fu assunta da Pietro Ottone, sostenitore di un giornalismo “liberal, senza conformismi e senza pregiudizi” e che portò in breve all’abbandono “di due vecchie pregiudiziali: quella del sostanziale fiancheggiamento della DC e del governo e quella preconcepita nei riguardi del PCI” (Murialdi, 1996: 243-244; Ottone, 1978; Bettiza, 1982). Mutavano anche sensibilità e analisi verso i fatti polacchi e la lettura del ruolo e delle posizioni di Wyszyński si arricchivano di nuovi elementi. L’impegno del cardinale ora usciva dai binari di un rigido anticomunismo e di una opposizione frontale al regime e veniva inquadrato invece in uno scenario politico in via di trasformazione che aveva visto alla fine del 1970 la sostituzione di Gomulka con Edward Gierek e che avrebbe fatto un ulteriore salto in avanti con l’elezione a papa di Karol *Wojtyła* nel 1978. Particolarmente significativo fu anche nel 1972 il riconoscimento da parte di Paolo VI delle diocesi dei territori ex tedeschi e quindi le frontiere occidentali polacche (Hallier, 1995: 10-28).

In questa nuova fase del «Corriere», che coincideva in politica interna con quella dei governi di centro-sinistra e poi in seguito con quelli di solidarietà nazionale, si notava una revisione critica della figura di Wyszyński: il combattente tenace e coraggioso degli anni Cinquanta, perseguitato e temuto dal regime comunista lasciava adesso il posto al “grande porporato di vecchio stampo” descritto da Fabrizio De Santis nell’ottobre del 1974, spesso arroccato su posizioni conservatrici e anacronistiche (De Santis, 2 ottobre 1974: 11)<sup>7</sup>. Il quotidiano milanese sottolineò in più occasioni, all’inizio degli anni Settanta questi nodi caratteriali, in particolare l’attaccamento di Wyszyński al passato, la sua condotta autoritaria, la diffidenza nei

---

<sup>7</sup> Il giudizio del giornalista del «Corriere della Sera» De Santis si riferiva alla relazione tenuta da Wyszyński durante la terza assemblea generale ordinaria dei vescovi sul tema “L’evangelizzazione nel mondo moderno” tenutasi dal 27 settembre al 26 ottobre 1974. De Santis spiegava nel suo articolo che Wyszyński tenne una relazione sull’evangelizzazione nei paesi socialisti, chiedendo poi al presidente di turno, il cardinale austriaco Franz König, di non divulgarla alla stampa considerando i giornali ancora “strumenti del demonio”.

confronti della stampa. Nel febbraio del 1974, sul «Corriere», Pietro Sormani commentando alcune dichiarazioni di Wyszyński, allarmato dalla possibilità che il marxismo trasformasse la Polonia in un paese di “non credenti” e i cattolici in dei “paria”, definiva queste esternazioni “eccessivamente pessimistiche”. La situazione della Chiesa cattolica in Polonia, si mostrava al contrario florida: “le funzioni religiose sono affollate di fedeli, i corsi di catechismo sono molto frequentati, le vocazioni sacerdotali contrariamente a quanto succede in Occidente sono in aumento” (Sormani, 5 febbraio 1974: 5). Gli affondi polemici di Wyszyński venivano ricondotti a una precisa strategia dell’alto prelato. Temendo che il riavvicinamento diplomatico tra Santa Sede e governo comunista di Varsavia isolasse la chiesa polacca, il cardinale polacco cercava di mantenere margini di manovra che sarebbero stati altrimenti perduti tenendo alto il livello dello scontro. Quindi, queste prese di posizione avevano “lo scopo di mettere in guardia la Santa Sede contro eccessive concessioni” (Sormani, 5 febbraio 1974: 5).

Questo quadro interpretativo, un Wyszyński critico verso le aperture provenienti da Roma verso Varsavia al fine di garantire al cattolicesimo polacco ampi margini di manovra, veniva confermato da Ettore Petta nell’agosto del 1976. Il corrispondente da Vienna del «Corriere» dedicava al prelato polacco un breve ritratto in occasione del suo settantacinquesimo compleanno. Wyszyński veniva definito come una guida autoritaria, decisionista, conservatrice, “attaccata al passato nell’interesse del futuro”, un “interlocutore scomodo” non solo per il regime di Varsavia, ma anche per la Santa Sede (Petta, 4 agosto 1976: 5)<sup>8</sup>. Erano letture che coincidevano con la caduta della duratura ostilità verso il PCI. Il 1978 con i suoi due conclavi, l’elezione di due pontefici e soprattutto l’ascesa al soglio pontificio del polacco *Karol Wojtyła* era destinato ad aprire una nuova fase nella storia della Chiesa cattolica del Novecento. L’elezione di *Wojtyła*, nelle letture del «Corriere», diventava la testimonianza del lungo impegno di Wyszyński, che era stato in grado di animare per oltre un trentennio una Chiesa tenace, solida, indipendente. Il punto di arrivo di un percorso politico, religioso, umano che sembrava adesso, nel momento in cui l’anziano cardinale si avvicinava

---

<sup>8</sup> Sull’autoritarismo di Wyszyński, Petta non forniva esempi pratici, ma spiegava che “una guida autoritaria secondo il cardinale garantirebbe meglio di qualsiasi altra soluzione la sopravvivenza del cattolicesimo in Polonia”.

agli ottant'anni, davvero lasciare larghe tracce, ma anche rappresentare il segno del suo inevitabile superamento.

Già ad agosto, durante il conclave successivo alla morte di Paolo VI e che avrebbe eletto papa Albino Luciani, Wyszyński appariva nelle ricostruzioni dei giornali italiani come uno dei principali punti di riferimento del cattolicesimo mondiale, un uomo dotato di notevole spessore teologico e autorevolezza gerarchica. Tracciando un suo ritratto, il giornalista del «Corriere» Dario Fertilio lo definiva un “*combattente tenace*”, un “*cardinale di trincea*”, sottolineava che “alla sua figura è legato gran parte del presente e del futuro della Chiesa cattolica dell’Est” e ne descriveva bene la complessità: “formalmente vicino alla linea montiniana, in realtà è poco favorevole all’ostpolitik, l’apertura all’est perseguita da Paolo VI” (Fertilio, 12 agosto 1978: 2). Si ricordava il suo lungo impegno finalizzato a rendere la Chiesa di Varsavia espressione “di qualcosa di più di un semplice ruolo spirituale, dipendente dal potere politico”.

Il conclave dell’ottobre di quello stesso anno, conseguenza dell’improvvisa e prematura scomparsa di papa Giovanni Paolo I, sollevava con ancora più forza i temi del rapporto fra Vaticano e mondo comunista, il ruolo della Chiesa del silenzio, l’insegnamento e l’eredità di Wyszyński. Nell’analizzare la sorprendente elezione di *Wojtyła*, il «Corriere» sottolineava principalmente tre elementi: l’Italia doveva fare i conti con un pontefice “privo di visione italo-centrica”; la sua elezione era il frutto dell’insegnamento e del pluridecennale impegno di Wyszyński; allo stesso tempo *Wojtyła* rappresentava una linea spirituale e politica nella ricerca dei rapporti tra Stato e Chiesa più autonoma, più moderna, di più largo respiro rispetto a quella del vecchio cardinale polacco (Cavallari, 17 ottobre 1978: 1). Alberto Cavallari nel suo editoriale di commento spiegava che mentre Wyszyński “ha dato alla ricerca di pacifici rapporti tra Chiesa e Stato, una carica nazionale, persino di politica personale, Karol *Wojtyła* ha sviluppato la medesima ricerca in un’ottica più vasta, legata a una dimensione più ecumenica”. *Wojtyła* rappresentava quindi “le forze dinamiche europee (francesi, inglesi, dell’Est) che si sono saldate ai vescovi del Terzo Mondo seguendo le direttrici montiniane ormai radicate nella Chiesa di Roma”: un’evoluzione dell’opera del primate polacco in senso più moderno e progressista. Nella stessa edizione, il critico letterario Carlo Bo seguiva la stessa strada: l’elezione di *Wojtyła* era il frutto del lunghissimo e infaticabile lavoro di Wyszyński, ma

allo stesso tempo si trattava anche di una evoluzione e di un allargamento del suo pensiero (Bo, 17 ottobre 1978: 3)<sup>9</sup>. Anche qui tornavano in campo i due elementi presenti già nell’analisi di Cavallari: l’elezione di *Wojtyła* era il frutto del lunghissimo e infaticabile lavoro di Wyszyński, tenace animatore di una Chiesa solida e mai doma: “un patrimonio delle sofferenze patite e della costanza nella fede”. Ma allo stesso tempo si trattava anche di una evoluzione e di un allargamento del suo pensiero con una Chiesa pronta ad abbracciare nuove sfide, con uno spirito, con un cuore nuovo:

i confini della Chiesa di Roma sono molto lontani, forse non sono e non devono essere più visibili, sono dei confini fluidi, in perenne movimento e soprattutto non sono più imposti dall’alto e per un calcolo di natura politica, ma sono modellati nella creta dell’umanità e però ne sposano tutte le ansie e le infinite speranze (Bo, 17 ottobre 1978: 3).

Anche Pietro Sormani concludeva che il responso del conclave per la Chiesa polacca aveva privilegiato “una persona che, pur essendo altrettanto convinta di Wyszyński della superiorità dei valori spirituali su quelli temporali, è però più duttile di lui nell’applicazione pratica di tali principi” (Sormani, 17 ottobre 1978: 4). Non mancavano però riconoscimenti più generosi nei confronti del vecchio prelado polacco. Il vicedirettore Nino Milazzo ne sottolineava con forza il ruolo cruciale che aveva reso possibile una svolta tanto significativa:

egli, forse, è ormai il passato [...], ma se quella polacca non è mai stata ridotta al rango di ‘Chiesa del silenzio’ è perché Wyszyński ha saputo restare al fianco del suo popolo, senza paure né impazienze. E se oggi questa Chiesa esprime un papa nella persona del cardinale *Wojtyła*, è perché il vecchio Primate pur con talune sue rigidità è riuscito a conservarne la vitalità e il prestigio (Milazzo, 17 ottobre 1978: 4).

Gli altri quotidiani riconoscevano a *Wojtyła* delle qualità di mediatore e fine tattico che invece non venivano più riconosciute a Wyszyński, identificato come un oppositore del regime combattivo e instancabile, ma incapace di incarnare una fase nuova e dai risvolti ancora tutti da scrivere<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Simile fu anche l’analisi di Pietro Sormani (Sormani, 17 ottobre 1978: 4).

<sup>10</sup> Così anche Paolo Garimberti su «La Stampa» (Garimberti, 17 ottobre 1978: 2).

Sempre sul «Corriere», scrivendo da Varsavia, Vittorio Zucconi inquadrava l'inaspettata elezione in uno scenario complesso: l'ascesa di *Wojtyła* era la risultante di “un'alleanza tattica tra due debolezze” e l'evento a breve termine “avrebbe avuto un effetto stabilizzante più che detonante sul compromesso operativo tra religione e marxismo, tra Gierek e Wyszyński che puntella l'impalcatura della Polonia '78” (Zucconi, 21 ottobre 1978: 5).

Gli ultimi due anni di vita di Wyszyński, corrisposero per la Polonia a un periodo di profonde e drammatiche trasformazioni. Il decennio iniziava con le grandi manifestazioni operaie dell'agosto del 1980 che sconvolsero il paese e culminarono con l'occupazione dei cantieri navali di Danzica e la nascita del sindacato indipendente *Solidarność*, guidato dall'elettricista Lech Wałęsa (Davies, 1981: 482-509; Garton Ash, 2002; Labeledz, 1984). Nel settembre dello stesso anno Stanisław Kania sostituì Gierek ai vertici di un partito sempre più in crisi di iscritti e consensi, mentre nel febbraio dell'81 il generale Wojciech Jaruzelski, ministro della Difesa, prese la guida del governo (Bottoni, 2011: 237-240; Guida, 2015: 619-621). Iniziava per la Polonia il decennio che avrebbe visto la crisi irreversibile del comunismo.

La stampa internazionale seguì questi eventi con grande interesse, dedicando cronache, approfondimenti e commenti sugli sconvolgimenti in corso. Il «Corriere», raccontando il drammatico agosto del 1980, metteva in evidenza “la storia di violenza sopraffattrice e di sofferenze senza fine” alla quale la Polonia veniva spesso messa di fronte dalla storia, ma anche il coraggio indomabile e ardente col quale sapeva rispondere e rialzarsi (Bo, 20 agosto 1980: 1).

In quei giorni Wyszyński svolse un importante ruolo di mediazione tra governo e manifestanti, invitando le parti in causa alla prudenza e alla responsabilità (Kniołek & Modzelewski & Szumska, 1982: 37). Un ruolo che il «Corriere» ben colse: la nuova fase politica faceva emergere l'azione del Wyszyński mediatore (Scabello, 1980: 1). Nella sua rubrica “Strettamente Personale”, Enzo Biagi inquadrava i fatti polacchi in un più ampio contesto politico e ideologico, come simbolo di un'inarrestabile crisi del mondo comunista. La riflessione veniva conclusa proprio con un pensiero di Wyszyński: “non c'è progresso se si fa dell'uomo soltanto un valore



economico, uno schiavo” (Biagi, 28 agosto 1980: 2)<sup>11</sup>. Veniva sottolineato anche il generale riconoscimento da parte del mondo politico italiano e del Vaticano all’impegno del prelado polacco («Corriere della Sera», 28 agosto 1980: 2). Alberto Pieroni, corrispondente da Bonn per il «Corriere», spiegava che gli sforzi del primate polacco erano tutti finalizzati ad evitare che la situazione degenerasse facendo sprofondare il paese in una tragica crisi politica (Pieroni, 1980: 5). Respingeva quindi alcune analisi assai critiche che riconducevano invece questa strategia moderata al timore che il ruolo di principale oppositrice al partito finisse nelle mani degli operai di Danzica.

Qualche settimana più tardi, Ettore Petta da Varsavia raccontava di un paese annerito dagli sconvolgimenti dei mesi precedenti, deluso e amareggiato, rassegnatosi a vivere un Natale malinconico, segnato da una gravissima crisi economica che avrebbe impedito ai polacchi persino di imbandire la tradizionale cena della vigilia. A Wyszyński si attribuiva in questa circostanza un ruolo di alta responsabilità morale, ammonendo i fedeli dal non cedere alla tentazione dell’alcol, divenuto una vera e propria emergenza nazionale, e di superare il difficile momento facendo ricorso alla preghiera e alla meditazione (Petta, 24 dicembre 1980: 4).

Erano le ultime battaglie del primate. Ammalatosi di cancro nel marzo del 1981, morì all’alba del 28 maggio, proprio mentre Giovanni Paolo II si stava riprendendo dall’attentato subito a Roma per mano di Ali Ağca (Grabowski, 1982: 7; Micewski, 1982: 437). I principali quotidiani italiani pagarono generosi tributi alla sua figura. Veniva esaltato l’uomo del dialogo e dell’equilibrio su «La Stampa» (Barbieri, 29 maggio 1981: 3), il suo complesso percorso umano e religioso sul democristiano «Il Popolo» (Angius, 29 maggio 1981: 1) e anche da sinistra, il quotidiano del PCI «l’Unità» ne sottolineava la dimensione politica e il peso dell’enorme eredità che si lasciava adesso alle spalle (Caccavale, 29 maggio 1981: 3).

Nel commemorarlo il «Corriere» ne esaltava soprattutto l’opera di mediazione tra Stato e Chiesa e la difesa degli interessi della cristianità polacca: adesso all’energico oppositore veniva preferita l’immagine di fermo ma responsabile mediatore. Il 29 maggio il «Corriere» riservò la prima pagina

---

<sup>11</sup> Biagi spiegava di aver ascoltato Wyszyński durante una sua omelia durante una messa di Pasqua a Varsavia. L’aneddoto è raccontato anche nel suo volume *Dizionario del Novecento* (Biagi, 2011).

alla notizia della scomparsa del Primate e seguì i suoi imponenti funerali con una serie di dettagliati resoconti e commenti dell'inviato speciale Sandro Scabello (Scabello, 29 maggio 1981<sup>1</sup>: 1; Scabello, 29 maggio 1981<sup>2</sup>: 3; Scabello, 29 maggio 1981<sup>3</sup>: 5; Scabello 30 maggio 1981: 5; Scabello, 31 maggio 1981: 5). Quest'ultimo firmò un lungo ritratto dove ne esaltava gli aspetti peculiari:

un grande politico, un principe della Chiesa, intransigente sul piano dogmatico, ma accessibile e aperto al dialogo in quello sociale profondamente radicato nel costume del proprio Paese e attaccato al modello tradizionale del cattolicesimo polacco, popolare e mariano teso a tre obiettivi, quelli di salvare la nazione, difendere l'esistenza della Chiesa e i diritti dell'uomo (Scabello, 29 maggio 1981<sup>2</sup>: 3).

Il ruolo di difensore della Chiesa tornava anche nell'analisi di Alberto Ronchey che sottolineava l'opera "del tenace e prudente interlocutore dello Stato" (Ronchey, 29 maggio 1981: 1). La sua scomparsa sembrava disegnare un grosso punto interrogativo sul futuro del paese e sui fragili equilibri politici dell'intera area. Senza l'esperta e sapiente guida di Wyszyński, chi avrebbe indirizzato, mediato, accompagnato le vibranti istanze di cambiamento rivendicate da Solidarność? I drammatici fatti del dicembre dello stesso anno, con il colpo di stato organizzato da Wojciech Jaruzelski e l'adozione della legge marziale (Lukowski & Zawadzki, 2009: 307), avrebbero dato ragione alle apprensioni di Ronchey.

## CONCLUSIONI

Con la scomparsa di Wyszyński si salutava un personaggio iconico che nel proprio lungo percorso umano aveva incarnato pienamente lo spirito polacco e il travaglio di svariate e complesse fasi politiche. Il «Corriere» ne aveva seguito la parabola fin dall'inizio degli anni Cinquanta. In quella prima fase, coincisa con il momento più duro della guerra fredda e dell'anticomunismo del quotidiano e culminata nell'arresto del Primate nel 1953, a essere esaltata era soprattutto la figura del "martire" cattolico perseguitato dal regime. A questa, dopo la sua scarcerazione nel 1956, fa seguito l'immagine dell'oppositore instancabile e mai domo, testimone di un cattolicesimo di "resistenza" in grado di sfidare e battere simbolicamente il regime, come accaduto durante le celebrazioni del 1966. Gli anni Settanta con il mutato clima politico italiano (i governi di centrosinistra e poi di

solidarietà nazionale) e la nuova linea liberal del «Corriere», portavano alla luce una lettura differente dell'opera del porporato polacco, del quale venivano sottolineati i limiti caratteriali e l'autoritarismo e la sua incapacità di incarnare la nuova fase. Quest'ultima rappresentata invece da Karol Wojtyła che era in grado di interpretare in chiave più moderna le stesse battaglie etiche e religiose. Gli ultimi anni di vita del prelado polacco (1978-1981) sembravano invece conferirgli un ruolo di equilibrio che i fatti di Danzica misero bene in luce: un mediatore lucido e responsabile.

## BIBLIOGRAFIA

- L'arcivescovo di Varsavia ricevuto dal Pontefice*, “Corriere d'Informazione”, 9 aprile 1951, 1.
- Il primate di Polonia è tornato a Varsavia*, “Corriere della Sera”, 4 maggio 1951, 3.
- Indignazione in Vaticano per la persecuzione comunista*, “Corriere d'Informazione”, 29 settembre 1953, 5.
- Il primate di Varsavia sospeso dalle sue funzioni*, “La Stampa”, 29 settembre 1953, 7.
- Il cardinal Wyszyński*, “Il Popolo”, 31 ottobre 1953, 1.
- Indignazione in Vaticano per la persecuzione comunista*, “Corriere d'Informazione”, 29 settembre 1953, 5.
- A Varsavia si giudica lento il ritorno delle truppe russe alle basi*, “Corriere della Sera”, 27 ottobre 1956, 10.
- Il Cardinale Wyszyński a Bari per una breve visita*, “Corriere della Sera” 4 giugno 1957, 5.
- Il cardinale Wyszyński ad Amalfi*, “Corriere d'Informazione”, 8 giugno 1957, 9.
- Il cardinale Wyszyński dal papa in visita di congedo*, 14 giugno 1957, 12.
- Il Primate salutato a Bologna dai parenti e dal card. Lercaro*, “Corriere della Sera”, 18 giugno 1957, 7.
- Messaggi e commenti per l'elezione di Giovanni Paolo II, “l'Unità”, 17 ottobre 1978, 2.
- Altavilla E. (25 ottobre 1961), *Anche i soldati dell'esercito pregano nelle chiese sempre gremite*, “Corriere della Sera”, 5.
- Angius M. (29 maggio 1981), *La forza della fede*, “Il Popolo”, 1.
- Allotti P. (2017), *Quarto potere*, Carocci, Roma.
- Barberini G. (1983), *Stato socialista e chiesa cattolica in Polonia*, Cseo, Bologna 1983.
- Barberini G. (2007), *L'Ostpolitik della Santa Sede. Un dialogo lungo e faticoso*, Il Mulino, Bologna.
- Barbieri F. (29 maggio 1981), *Wyszyński e il compromesso storico*, “La Stampa”, 3.
- Bernardini L. (2019), *Alceo Valcini: un testimone della storia polacca negli anni a cavallo del secondo conflitto mondiale (1933-1946)*, “Pl.It-rassegna italiana di argomenti polacchi”, X, 2019, 47-63.

- Bettiza E. (4 novembre 1965), *La Chiesa polacca esce rafforzata dalla lotta che le ha fatto il comunismo*, "Corriere della Sera", 3.
- Bettiza E. (1982), *Via Solferino*, Rizzoli, Milano.
- Biagi E. (28 agosto 1980), *Nuovi timonieri. Rotte immutabili*, "Corriere della Sera", 2.
- Biagi E. (2001), *Dizionario del Novecento*. Milano: Rizzoli.
- Bo C. (17 ottobre 1978), *La Polonia: fede, realismo e tradizione*, "Corriere della Sera", 3.
- Bo C. (20 agosto 1980), *La forza delle libertà*, "Corriere della Sera", 1.
- Bottoni S. (2011), *Un altro Novecento, l'Europa orientale dal 1919 ad oggi*, Carocci, Roma.
- Caracciolo L. (17 ottobre 1978), *Intellettuale e pastore fedele alla tradizione*, "La Repubblica", 2.
- Casaroli A. (2001), *Pamiętniki. Męczeństwo cierpliwości. Stolica Święta i kraje komunistyczne (1963-1989)*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa.
- Caputo M., (19 marzo 1963), *In Polonia il diavolo non si è fatto frate*, "Corriere della Sera", 5.
- Caputo S., (12 agosto 1978), *Risveglio religioso nell'Est*, "Il Popolo", 3.
- Cavallari A., (17 ottobre 1978), *Un vescovo che viene dall'Est*, "Corriere della Sera", 1.
- Davies N. (1981), *God's Playground: A History of Poland*, Oxford University Press, Oxford.
- De Santis F. (2 ottobre 1974), *Il cardinale Wyszyński considera i giornali strumenti del demonio*, "Corriere della Sera", 11.
- Dudek A. (1995), *Państwo i Kościół w Polsce 1945-1970*, PiT, Kraków.
- Caccavale R. (29 maggio 1981), *Stefan Wyszyński, il cardinale politico della Polonia*, "l'Unità", 3.
- Caracciolo L. (17 ottobre 1978), *Intellettuale e pastore fedele alla tradizione*, "La Repubblica", 2.
- Crucillà L. (18 luglio 1951), *Ore difficili si preparano per i cattolici in Polonia*, "Corriere della Sera", 5.
- Czaczkowska E.K. (2013), *Kardynał Wyszyński. Biografia*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Fabiani F. (18 ottobre 1978), *L'esperimento polacco*, "l'Unità", 3.
- Fertilio D. (12 agosto 1978), *Wyszyński e il mito del cardinale del silenzio*, "Corriere della Sera", 2.
- Furno L. (18 ottobre 1978), *Una scelta meditata*, "La Stampa", 2.
- Furno L. (20 ottobre 1978), *Wojtyła non voleva essere eletto ma fu Wyszyński a convincerlo*, "La Stampa", 1.
- Fiore T. (20192), *I corvi scherzano a Varsavia*, Stilo Editore, Bari.
- Galli della Loggia E. (2011), *Storia del Corriere della Sera*, 4 voll., Rizzoli, Milano.
- Garimberti P. (17 ottobre 1978), *Il volto e le lacrime*, "La Stampa", 2.
- Garton Ash T. (2002), *The Polish Revolution: Solidarity*, Yale University press, London.

- Grabowski A. (1982), *Ostatnia droga Prymasa Tysiąclecia Stefana Kardynała Wyszyńskiego. Teka dokumentalna*, Wydawnictwa Rady Prymasowskiej Budowy Kościołów Warszawy, Warszawa.
- Guerra A. (2005), *Comunismi e comunisti. Dalle «svolte» di Togliatti e Stalin del 1944 al crollo del comunismo democratico*, Dedalo, Bari.
- Guida F. (2015), *L'altra metà dell'Europa: dalla Grande Guerra ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari.
- Kniotek F, Modzelewski Z, Szumska D. (1982), *Prymas Tysiąclecia*, Éditions du Dialogue, Paryż.
- Hallier H.J. (1995), *La Santa Sede e la questione tedesca: un capitolo della «ostpolitik» vaticana dal 1945 al 1990*, “Rivista di Studi Politici Internazionali”, 245, 10-28.
- Korbonski A. (1992), *The Columbia History of Eastern Europe in the twentieth century*, a cura di J. Held, Columbia University Press, New York.
- Jemolo A, (17 ottobre 1978: 1). *Scelta Universale*, “La Stampa”, 1.
- Labeledz L. (1984), *Poland under Jaruzelski*, Charles Scribner's Sons, New York.
- Licata G. (29 maggio 1981), *Un filo legava Wyszyński a Milano città che gli ispirò il libro intitolato «Lo spirito del lavoro»*, “Corriere della Sera”, 21.
- Licata G. (1976), *Storia del Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano.
- Lomellini V. (2010), *L'appuntamento mancato. La sinistra italiana e il Dissenso nei regimi comunisti (1968-1989)*, Le Monnier, Firenze.
- Lukowski J., Zawadzki H. (2009), *Polonia il paese che rinasce*, Beit, Trieste.
- Machcewicz P. (2009), *Rebellious Satellite: Poland 1956*, Stanford University Press, Stanford.
- Micewski A. (1982): *Kardynał Wyszyński. Prymas i mąż stanu*, Éditions du Dialogue, Paryż.
- Micewski A. (2000), *Stefan Kardynał Wyszyński: (1901-1981)*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Milazzo N. (17 ottobre 1978), *Il lungo confronto tra Stato e Chiesa in un paese che è cattolico e comunista*, “Corriere della Sera”, 4.
- Montanelli I. (17 febbraio 1962), *Wyszyński*, “Corriere della Sera”, 3.
- Murialdi P. (1996), *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna.
- Negro S. (25 ottobre 1956), *Giornate di trepidante attesa per gli ungheresi e i polacchi di Roma*, “Corriere della Sera”, 5.
- Negro S. (9 maggio 1957), *Il cardinale Wyszyński a Roma accolto da una commovente manifestazione*, “Corriere della Sera”, 5.
- Negro S. (18 giugno 1957), *La visita di Wyszyński a Roma ha fornito i chiarimenti necessari*, “Corriere della Sera”, 7.
- Negro S. (30 ottobre 1956), *In Vaticano si è molto perplessi sui limiti della libertà concessa a Wyszyński*, “Corriere della Sera”, 3.
- Negro S. (31 ottobre 1958), *Guardando a Oriente*, “Corriere della Sera”, 1.
- Ottone P. (1978), *Intervista sul giornalismo italiano*, Laterza, Bari.

- Petta E. (18 aprile 1966), *Due Polonie a confronto nelle celebrazioni di Poznan*, "Corriere della Sera", 14.
- Petta E. (3 maggio 1966), *Sul pellegrinaggio di Częstochowa grava l'ombra del regime comunista*, "Corriere della Sera", 7.
- Petta E. (4 maggio 1966), *Fino all'ultimo i polacchi sperano di acclamare il Papa*, "Corriere della Sera", 4.
- Petta E. (4 agosto 1976), *Un interlocutore scomodo*, "Corriere della Sera", 5.
- Petta E. (23 aprile 1966), *Il papa ha annunciato che non andrà in Polonia*, "Corriere della Sera", 3.
- Petta E. (24 dicembre 1980), *Un magro natale per i polacchi in coda con la carta annoveraria*, "Corriere della Sera", 4.
- Pieroni A. (21 settembre 1980), *Qual è per i polacchi la soglia del pericolo*, "Corriere della Sera", 5.
- Raina P. (1979-1988), *Stefan kardynał Wyszyński, prymas Polski*, voll. 1-3, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn.
- Riccardi A. (1992), *Il Vaticano e Mosca 1940-1990*, Laterza, Roma.
- Romaniuk M.P. (1994-2002), *Życie, twórczość i posługa kardynała Wyszyńskiego, Prymasa Tysiąclecia*, voll. 4, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa.
- Ronchey A. (29 maggio 1981), *Dove va la Polonia*, 1.
- Sansone V. (30 settembre 1953), *Vasti consensi in Polonia alla destituzione di Wyszyński*, "l'Unità", 6.
- Santoro S. (2013), *Partito comunista italiano e "socialismo reale". I casi romeno e polacco*, "Storicamente", II.
- Scabello S. (23 agosto 1980), *In Polonia qualche segno di disgelo: dopo altri arresti, prime liberazioni. La chiesa invita tutti alla prudenza*, "Corriere della Sera", 1.
- Scabello S. (29 maggio 1981), *Milioni di polacchi piangono Wyszyński*, "Corriere della Sera", 1.
- Scabello S. (29 maggio 1981), *Il grande difensore della Chiesa nell'Est*, "Corriere della Sera", 3.
- Scabello S. (29 maggio 1981), *Una folle enorme parteciperà domani a una messa requiem per Wyszyński*, "Corriere della Sera", 5.
- Scabello S. (30 maggio 1981), *Saranno gli operai di solidarietà a portare a spalla la bara di Wyszyński lungo le vie della capitale polacca*, "Corriere della Sera", 5.
- Scabello S. (31 maggio 1981), *Oggi l'estremo saluto di Varsavia a Wyszyński*, 5.
- Scalfari E. (17 ottobre 1978), *Una novità storica e positiva per il mondo*, 1.
- Sormani P. (5 febbraio 1974), *Il Vaticano cerca a Varsavia l'intesa col mondo orientale*, "Corriere della Sera", 5.
- Sormani P. (17 ottobre 1978), *Quella visita a Varsavia che Paolo VI non poté fare*, "Corriere della Sera", 4.
- Trasatti S. (1993), *La croce e la stella. La Chiesa e i regimi comunisti in Europa dal 1917 a oggi*, Mondadori, Milano.

- Valcini A. (27 marzo 1950), *I polacchi hanno dimenticato dentifrici, saponi e termometri*, “Corriere d’Informazione”, 1.
- Valcini A. (29 settembre 1953), *Eccezionali misure di polizia per timore di proteste popolari*, “Corriere d’Informazione”, 5.
- Valcini A. (29 settembre 1953), *Sospeso il primate di Polonia su decisione del governo comunista*, Corriere della Sera, 7.
- Valcini A. (30 settembre 1953), *I polacchi affollano le chiese per protestare contro la destituzione del Primate*, “Corriere della Sera”, 6.
- Valcini A. (7 maggio 1957), *Domani arriverà a Roma il primate polacco Wyszyński*, “Corriere della Sera”, 10.
- Wilk S. (2013), *Il cardinale Stefan Wyszyński, l’invincibile difensore della Chiesa polacca*, a cura di A. Fejérdy Viella, Roma.
- Woś J. W. (2003), *Ojciec Narodu. Kard. Stefan Wyszyński, Prymas Polski*, Wydawnictwo Michalineum, Marki.
- Woś J.W. (2008), *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel novecento*, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento.
- Zucconi V. (21 ottobre 1978), *Il nuovo equilibrio tra Stato e Chiesa*, “Corriere della Sera”, 5.
- Żaryn J. (2003), *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce (1944-1989)*, Instytut Historii PAN Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Żaryn J. (2004), *Kościół w PRL*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.

### ‘A Tenacious Fighter’: Cardinal Wyszyński Told by ‘Corriere della Sera’ (1950-1981)

Stefan Wyszyński (1901-1981), cardinal, archbishop of Warsaw and Gniezno from 1948 to 1981, Primate of Poland, was one of the most important post-World War II personalities in Poland. He was the key person in establishing the relationship between the Church and the Communist regime for over thirty years. From 1950 to 1981, the “Corriere della Sera”, one of the oldest and most prestigious Italian newspapers, wrote a lot about Wyszyński. This essay analyzes its work in a critical way, keeping in mind the historical period and the opinions of the Italian national press.

**Keywords:** Wyszyński, journalism, Poland, *Corriere della Sera*, Cold War

Data otrzymania tekstu: 25.03.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 4.06.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 14.06.2021 r.