

Załącznik

KULTUROZNAWCZY

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE • CHRONOMETR • FOTOESEJ I OKOLICE

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

WYWIADY

(MASECKI, DEHNEL, GOSPODINOW, NOWAK)



REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF):

dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, prof. UKSW

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO

(DEPUTY EDITOR IN-CHIEF):

dr Marcin Jewdokimow

CZŁONEK REDAKCJI (STAFF MEMBER):

dr Paweł Kuciński

REDAKTOR JĘZYKOWA (LINGUISTIC EDITOR)

mgr Agnieszka Świątek

REDAKTOR TECHNICZNY (TYPOGRAPHER):

mgr Marek Ostrowski

SEKRETARZ REDAKCJI (MANAGING EDITOR):

mgr Dorota Dąbrowska

RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD):

dr hab. Tomasz Chachulski, prof. UKSW

dr hab. Anna Czajka-Cunico, prof. UKSW

dr hab. Mieczysław Mejor, prof. UKSW

prof. dr Alberto Pirmi, Scuola Superiore Sant Anna, Pisa

prof. dr Bernd-Juergen Warneken, Empirische

Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen

prof. dr Luca Lecis, Università degli Studi di Cagliari

KOREKTA I WERYFIKACJA PRZEKŁADÓW

(PROOF-READER):

dr Małgorzata Ciunovič

PROJEKT OKŁADKI I LOGO

(COVER AND LOGO DESIGN):

mgr Marek Ostrowski

RECENZENCI (REVIEWERS):

dr hab. Marek Adamiec, prof. UG

prof. dr hab. Wojciech Burszta, SWPS

dr hab. Robert Cieślak, prof. UW

dr Clara Demin, University of New Sorbonne Paris

RIK (Moscow)

dr Grzegorz Grochowski, IBL PAN

dr hab. Marianna Michałowska, UAM

prof. dr hab. Teresa Dobrzyńska, IBL PAN

prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ

dr Grzegorz Grochowski, IBL PAN

dr Rafał Ilnicki, UAM

dr Patryk Kencki, IS PAN

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN, UKSW

dr hab. Urszula Kowalczyk, UW

dr Agnieszka Kruszyńska, AH im. A. Gieysztora

dr hab. Roman Krzywy, prof. UW

prof. Raya Kuncheva, IL BAN (Sofia)

dr hab. Marianna Michałowska, UAM

dr Żaneta Nalewajk-Turecka, UW

prof. dr Jörg Niewöhner, Humboldt-Universität zu Berlin

prof. dr hab. Katarzyna Pachniak, UW

dr hab. Marek Pąckiński, IBL PAN

dr hab. Dorota Plucińska, AH im. A. Gieysztora

dr Katarzyna Sadkowska, UW

dr hab. Ewa Szczęśna, prof. UW

dr Bartłomiej Walczak, UW

dr hab. Jan Zieliński, prof. UKSW

strona internetowa: www.zalacznik.uksw.edu.pl

email: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

ISSN 2392-2338

Redakcja informuje, że wersją pierwotną „Załącznika Kulturoznawczego” jest wersja elektroniczna (on-line)

Zwracamy uwagę, że materiał ilustracyjny publikujemy na prawach cytatu, nie jest on objęty formułą Creative Commons.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

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

SPIS TREŚCI

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Edward Kasperski
Czym jest kulturologia? 12

Robert Pilat
Trwanie rzeczy i trwanie kultury 50

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

Jacek Kopciński
Powrót „Dziadów”, czyli dwa teatry 64

Dorota Dąbrowska
O odradzaniu się potrzeby zakorzenienia – „Między nami dobrze jest”
Doroty Masłowskiej 88

Dorota Siwicka
„Racz nam wrócić, Panie...” 102

Leszek Szaruga
Pisanie Polski na nowo – odkrywanie i kreowanie lokalności 114

Dorota Feret
Zjazd rodzinny jako przykład wynalezionej tradycji 128

Danuta Dąbrowska
Jakiej tradycji Polacy potrzebują? Rekonstrukcje, celebracje,
protestacje, zadymy 146

Dariusz Kosiński
Polska! Biało-czerwoni! 164

Tadeusz Sobolewski

Kino powojenne i pułapki naszej świadomości 178

Joanna Niewiarowska

O „małym Polaczku” Stefana Żeromskiego i „prawdziwej Polsce”
Karola Irzykowskiego – prywatny wymiar polskości w obliczu
Wielkiej Wojny 188

VARIA**Joanna Pietrzak-Thébault**

Transmission of Texts and New Technologies: Memory or Transformation? 212

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Murky Images. The Poetics of Intertextual Dissonance
in the Apocryphal Films of Andrei Zviagintsev 240

Kamil Łuczaj

Reklama – popularna forma sztuki? 256

RUBRYKA AUTORSKA**Jan Zieliński**

Chronometr (1): Rozmowny budzik 288

FOTOESEJ I OKOLICE**Brygida Pawłowska-Jądrzyk**

Intruz w starym atelier, czyli co nam dzisiaj po tamtych fotografiach
(próba fotoeseju) 298

WYWIADY**Z Marcinem Masekim rozmawia Monika Jazownik**

Chopin na Placu Defilad 316

Z Georgim Gospodinowem rozmawiają
Anelia Radomirova, Brygida Pawłowska-Jądrzyk
Pisarz ponad granicami 334

Анелия Радомирова, Бригида Павловска-Йонджик
Писател над границите 344

Z Aleksandrem Nowakiem rozmawia Anelia Radomirova
Opowieść kompozytora 352

С Александър Новак разговаря Анелия Радомирова
Разказът на композитора 362

O „Dzienniku roku chrystusowego” Jacka Dehnela
– z autorem rozmawia **Maciej Woźniak**
Dziennik jako wola i niewydarzenie 372

ANEKS

Magdalena Karkiewicz
Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych
(analiza zjawiska na wybranych przykładach) 384

SPRAWOZDANIA

Łukasz Cybulski
Ogólnopolska konferencja naukowa „Konserwacja kolekcji zabytkowych – historia, wyzwania, ograniczenia”, Warszawa 17 kwietnia 2015 r. 476

Piotr Dejneka
I ogólnopolska konferencja naukowa „Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe”,
Warszawa 14–15 maja 2015 r. 482

Agnieszka Smaga
Ogólnopolska konferencja naukowa „Szybkość w kulturze”,
Warszawa 20–21 maja 2015 r. 496

Piotr Jakubowski

Festiwal UPS: UKSWordzka platforma sztuki
„Tydzień z kulturą muzyczną na UKSW” **504**

Małgorzata Jankowska

Międzynarodowa konferencja semiotyczna
„Znak – Myśl – Słowo – Dzieło”, Łódź 24–27 maja 2015 r. **522**

Anna Wróblewska

Seminarium w ramach festiwalu filmowego WAMA Film:
„Muzułmanie i Polacy” **526**

SŁOWO OD REDAKCJI

To już drugi numer „Załącznika Kulturoznawczego” – rocznika naukowego Instytutu Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa WNH UKSW. Przez dwanaście miesięcy we współczesnej kulturze, podlegającej imperatywowi szybkości i zmiany, sporo się dzieje, co dotyczy także naszego czasopisma. W roku 2015 „Załącznik Kulturoznawczy” znalazł się na liście ERIH Plus oraz w bazach CEJSH i BazHum. Zapowiadając pierwszy numer, deklarowaliśmy, że kierujemy się ideą poznawania kultury w mnogości jej aspektów, w wielkiej jej złożoności i skomplikowaniu, oraz przeświadczeniem o potrzebie poszerzenia pola kulturoznawczego dialogu, otwarcia dodatkowej przestrzeni dyskusyjnej, która umożliwiłaby spotkanie się różnorodnych stanowisk badawczych, odmiennych metodologii i typów dyskursu naukowego, a także głosów różnych pokoleń badaczy kultury. Numer drugi realizuje i nieznacznie modyfikuje te założenia. Choć pozostaje interdyscyplinarny i heterogeniczny (tak w zakresie treściowym, jak i pod względem form publikowanych tekstów), to jednak posiada już wyraziste, wyodrębnione dominanty tematyczne.

„Załącznik Kulturoznawczy” 2015 nr 2 otwierają dwie rozprawy: *Czym jest kulturologia?* Edwarda Kasperskiego oraz *Trwanie rzeczy i trwanie kultury* Roberta Piłata – inicjują one w naszym czasopiśmie nowy dział pt. *Dociekania kulturologiczne*. Wydaje się, że zwłaszcza artykuł Edwarda Kasperskiego może odbić się głośnym echem w środowisku kulturoznawców, gdyż ma charakter projektujący i przeglądowy: jest próbą określenia statusu „kulturologii”, zmierzającą do wyodrębnienia jej spośród innych dyscyplin naukowych. Redakcja żywi nadzieję, że rozprawa *Czym jest kulturologia?* stanie się początkiem dyskusji (a może i zainicjuje polemiki, które ewentualnie chcielibyśmy opublikować), zwłaszcza że jej lektura zdaje się implikować pytanie o sposoby i wagę odpowiedzi na problem ujęty w tytule na rodzimym, polskim gruncie naukowym. Z kolei artykuł Roberta Piłata pokazuje, że za pomocą filozofii można „czytać” i współczesną kulturę,

dowodzi, że ta pierwsza wciąż niesie pocieszenie, ta druga zaś nie jest tylko przedmiotem do (pop)opisu.

Głównym tematem numeru drugiego – „rozłożonym” niejako na dziewięć autorskich głosów – jest *Polskość i tożsamość*. Tak się składa, że ma on obecnie charakter szczególnie aktualny, gdyż niemal automatycznie wpisuje się w proces problematyzowania polskości w dyskursach publicznym i politycznym. Jest to jednak problematyka, której istotność (zarówno w refleksji potocznej, jak i w dyskursie naukowym) trudno kwestionować w jakimkolwiek momencie historycznym. Co więcej, wzrost wagi refleksji nad narodowo/kulturowo/etnicznie ukształtowaną tożsamością wydaje się tendencją coraz powszechniejszą, nie tylko zachodnią. Żywa obecność pytań o polskość w życiu społecznym skłania do namysłu nad możliwością pogłębienia perspektyw widzenia związanych z nimi zagadnień na gruncie badań kulturoznawczych. Artykuły zebrane w omawianym dziale tworzą złożoną całość, pozwalającą, jak sądzimy, uchwycić wewnętrzną różnorodność problematyki, ujawniającą zakorzenienie każdego autorskiego spojrzenia na te kwestie w określonej optyce aksjologicznej. Równocześnie o zaprezentowanych tu perspektywach można myśleć jako o przeciwwadze dla tych narracji, które tworzą dominujący dyskurs prezentacji i ekspresji polskości – a zatem jako o wypowiedziach, których styl daleki jest od radykalizmu, wskazuje raczej na możliwość podejmowania problematyki polskości na drodze rzetelnego badania, zdystansowanego, ale równocześnie zaangażowanego oglądu.

Nowością w naszym czasopiśmie jest autorska rubryka Jana Zielińskiego, zatytułowana *Chronometr*, z założenia mająca podejmować tematy nietypowe, a nawet zaskakujące. Rubryka ta poświęcona będzie prezentacji różnych wątków projektu, który wiąże się z wielowiekową obecnością motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym). Właśnie publikowana część pierwsza *Chronometru* skupia się na wyrafinowanych sposobach użycia budzika...

Eksplorując różne rodzaje wypowiedzi naukowej, kontynuujemy eksperymenty z fotoesejem (*Intruz w starym atelier...* Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk), rozwijamy również formułę naukowego wywiadu. Obecnie publikowany „Załącznik” przynosi rozmowy z pisarzami (Georgim Gospodinowem i Jackiem Dehnelem) oraz kompozytorami (Marcinem Maseckim i Aleksandrem Nowakiem). Rozmowę z Gospodinowem – twórcą u nas jeszcze niezbyt znanym, a we własnej ojczyźnie cieszącym się literacką sławą – publikujemy w dwóch wersjach językowych: polskiej i bułgarskiej, podobnie jak wywiad z Nowakiem – muzykiem, który nawiązał artystyczną współpracę z bułgarskim pisarzem). Tradycyjnie numer zostaje wzbogacony o dodatkowe wątki treściowe przez *Varia*. Tym razem znalazły się w nich trzy rozprawy: dwie w języku angielskim (Joanna Pietrzak-Thébault stawia pytanie o przemiany humanistyki pod wpływem nowych technologii, a Brygida Pawłowska-Jądrzyk przybliża strategię intertekstualne w kinie Adrieja Zwiagincewa) i jedna w języku polskim (Kamil Łuczaj podejmuje dociekania nad związkami reklamy ze sztuką).

Tym, co nie uległo zmianie, jest również obecność na łamach „Załącznika” tekstów studenckich oraz sprawozdań z sympozjów, konferencji czy festiwali. Swoim zwyczajem w *Aneksie* publikujemy w całości jedną nagrodzoną pracę dyplomową (tym razem jest to rozprawa magisterska Magdaleny Karkiewicz o metalepsie w narracji literackiej i filmowej, laureatka Konkursu na Najlepszą Pracę Magisterską napisaną w IFKIK w 2014 roku); artykułem powstałym w oparciu o nagrodzoną pracę licencjacką jest zaś szkic Doroty Feret na temat wynalezionej tradycji, zamieszczony w dziale *Polskość i tożsamość*.

Pragniemy gorąco podziękować wszystkim Autorom i Recenzentom, dzięki którym udało się nam sfinalizować prace nad drugim numerem „Załącznika Kulturoznawczego”. Wyrazy szczególnej wdzięczności kierujemy do

Profesora Piotra Mitznera, który zechciał udostępnić Redakcji materiały będące pokłosiem interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Polska jako tekst. Polska jako spektakl. Dyskursy, narracje, inscenizacje* (Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, 13-14 grudnia 2010 r.; współorganizacja sympozjum – Zbigniew Majchrowski). Pięć spośród przekazanych nam rozpraw (szkice Danuty Dąbrowskiej, Doroty Siwickiej, Dariusza Kosińskiego, Tadeusza Sobolewskiego i Leszka Szarugi) po uzyskaniu akceptacji Autorów uczyniliśmy zaczątkiem działu tematycznego *Polskość i tożsamość*. Ciepłe słowa należą się ponadto Anelii Radomirovej, dzięki której wywiady z Georgim Gospodinowem i Aleksandrem Nowakiem mogliśmy opublikować także w języku bułgarskim, oraz naszej Koleżance z IFKiK Agnieszce Smadze – za projekt graficzny do rubryki autorskiej *Chronometr*.

Redakcja

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



CZYM JEST KULTUROLOGIA?

EDWARD KASPERSKI

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego;
Faculty of Polish Studies at the University of Warsaw (Poland)
e.kasperski@uw.edu.pl

I. Kontekst, przedmiot i właściwości kulturologii

Kulturologia zajmuje się badaniem kultury z myślą o objęciu całości, poznaniu jej złożoności i zachodzących w niej procesów oraz wskazaniu właściwości, stanowiących o jej hipotetycznej jedności oraz o względnej różnicy w stosunku do innych dziedzin bytu¹. Trudnością w rozwiązywaniu tego zadania jest jednakże to, iż – dosłownie rzecz biorąc – owa „całość” kultury wykazuje naturę prowizoryczną, nietrwałą, ruchomą, wielokształtną oraz nieprzerwanie zmienia swoją zawartość i granice. Jej zasoby obejmują bowiem tak różnorodne klasy artefaktów – niesprowadzalne, zdawałoby się, w żaden sposób do wspólnego mianownika – jak: narzędzia, utensylia,

¹ Geneza terminu ‘kulturologia’ jest sama w sobie złożona. Za jego wynalazcę uznaje się niemieckiego uczonego Wilhelma Friedricha Ostwalda, chemika i filozofa, laureata nagrody Nobla w dziedzinie chemii, autora pracy *Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft* (1909), który po raz pierwszy użył go w odniesieniu do kultury w 1913 roku. Rozgłos i szerokie znaczenie nadał jednakże terminowi amerykański antropolog i teoretyk kultury, Leslie A. White (1900-1975). Zob. Robert L. Carneiro, *Leslie A. White, [w:] Totems and Teachers: Key Figures in the History of Anthropology*, red. S. Silverman, Walnut Creek 2004, s. 165-165. Cyt. wg <https://www.google.pl/search?tbm=bks&hl=pl&q=Totems+and+Teachers%3A+Key+Figures+in+the+History+of+Anthropology> [data dostępu: 10.10.15]. Termin kultura omawia Claus-Michael Ort, *Kulturbegriffe und Kulturtheorie, [w:] Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart 2003, s. 19-20.

maszyny, środki transportu, architekturę, odkrycia nauki, dzieła plastyki, muzykę, teksty językowe, obyczaje, instytucje, rytuały świeckie i religijne itd. Wszystkie one ponadto ewoluują w czasie i różnią się zależnie od typu społeczeństwa i jego usytuowania w przestrzeni. Powoduje to, że łatwiej wyróżniać oraz identyfikować kultury tworzone i praktykowane przez te czy inne społeczności, usytuowane w konkretnym czasie i określonej przestrzeni, niż charakteryzować „kulturę globalną” lub „kulturę w ogóle”.

To samo stosuje się zresztą do odrębnych działów kultury (obyczaje, różne sztuki, technika, konsumpcja itd.), które w odróżnieniu od skrajnie heterogenicznej i wewnętrznie zróżnicowanej całości kultury charakteryzują się względną jednorodnością, trwaniem w czasie i potencjałem dyfuzji. Inną cechą kultury – również przeszkodą w jej zdefiniowaniu – jest to, iż bywa ona w zmiennych, dynamicznych relacjach do tego, co uznaje się za obszary pozakulturowe (bywają nimi na przykład przyroda, religia lub nauka)². Osobne trudności sprawia ponadto sam sposób ustalania oraz konceptualizacja wspomnianej całości. Konkurują ze sobą w tej dziedzinie rozmaite ujęcia aprioryczne, empiryczne procedury opisowo-indukcyjne i badania porównawcze³.

Wszystkie te niedogodności wskazują zatem, że ogólne charakterystyki kultury wymykają się definicyjnemu unieruchomieniu i wyczerpaniu i że one same, podobnie jak ich przedmiot – kultura – podlegają kulturowym

² Prawdą jest jednakże to, że obszary pozakulturowe wywierają określony wpływ na kulturę i znajdują w niej swój symboliczny, tekstowy i dialogowy wyraz (na przykład klimat, który motywuje niezliczone potoczne, medialne, artystyczne i naukowe dyskursy o pogodzie), podobnie zresztą jak kultura oddziałuje z kolei wszechstronnie na kształt przyrody za pośrednictwem udomowienia zwierząt, rolnictwo, ogrodnictwo, parki, eksploatację zasobów naturalnych czy ekologię.

³ Przykładem tych ostatnich bywają tak zwane *cross-cultural studies*. Zob. Michael Minkov with contribution by Geert Hofstede, *Cross-Cultural Analysis. The Science and Art of Comparing the World's Modern Societies and Their Cultures*, Sage 2013.

relatywizacjom. Próby wykrycia i rekonstrukcji jednolitego, trwałego symbolicznego i/lub systemowego porządku kultury, ongiś tak chętnie podejmowane przez strukturalistów, napotykać więc przeszkody, zdawałoby się, nie do pokonania. Trafnie charakteryzował je w kategoriach „kolizji systemów kulturowych” estońsko-rosyjski kulturolog i literaturoznawca Jurij Lotman:

Historię kultury dowolnego narodu można rozważać z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, jako rozwój immanentny, po drugie, jako rezultat różnorodnych wpływów zewnętrznych. Oba te procesy wzajemnie splatają się ze sobą, ich rozdział jest możliwy jedynie za pośrednictwem i w toku abstrakcji badawczej. Toteż dowolne rozpatrywanie w izolacji zarówno ruchu immanentnego, jak i wpływów prowadzi nieuniknienie do zniekształcenia obrazu. Złożoność zjawiska zawiera się jednakże wcale nie w tym, lecz w tym, że każdy kolizyjny styk różnych systemów zwiększa nieprzewidywalność dalszego ruchu. Przypadek, kiedy zewnętrzne wtargnięcie powoduje zwycięstwo jednego ze zderzających się systemów i porażkę drugiego, nie obejmuje bynajmniej wszystkich tego rodzaju sytuacji. Bardzo często kolizja rodzi bowiem coś trzeciego, istotnie nowego, co wcale nie okazuje się oczywistym, logicznie przewidywalnym następstwem któregośkolwiek z systemów uczestniczących w danej kolizji. Rzecz komplikuje się także z tego względu, iż powstające nowe zjawisko bardzo często przybiera nazwę wywodzącą się z jednego spośród kolidujących ze sobą systemów, kryjąc w ten sposób za starą fasadą coś zasadniczo nowego⁴.

W określeniu trwałego porządku kultury tworzy zatem owe przeszkody w pierwszym rzędzie jej dynamiczna produktywność: pojawianie się nowych zjawisk, form i tworów w różnych dziedzinach oraz wypadanie z obiegu istniejących lub oswojonych. Innym czynnikiem zakłóceń bywa z kolei nakładanie się na siebie, mieszanie ze sobą oraz przemieszczanie się rozmaitych wzorów, zachowań i artefaktów. Siłą sprawczą bywają tu globalne

⁴ Jurij Lotman, *Культура и взрыв*, [w:] tegoż, *Семiosфера*, С.-Петербург 2000, http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm [data dostępu: 11.10.15], s. 63. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie podaje się nazwiska tłumacza – E.K.

i regionalne procesy transkulturowe. W przeszłości inicjowała je na przykład chrystianizacja Europy i Ameryki, islamizacja znacznych połaci Afryki i Azji czy afrykanizacja kontynentu amerykańskiego za sprawą importu niewolników. Nie ustały one zresztą i współcześnie, pobudzane przez globalizację rynku, Internet albo chociażby amerykanizację. Z kolei powszechne oddziaływanie na siebie oraz wzajemne przenikanie się rozmaitych kultur i cywilizacji – ongiś dla siebie nieczytelnych, obcych lub nieprzystępnych – sprzyja powstawaniu nowych, hybrydycznych formacji kulturowych oraz wyłanianiu się ognisk interkultury⁵, która stanowi alternatywę zarówno dla praktyk kulturowego etnocentryzmu i segregacji (na przykład w stosunku do Aborygenów lub egzotycznych imigrantów), jak i dla zjawisk akulturacji i asymilacji przez dominującą kulturę.

Wspomniane przemiany nie przebiegają jednakże bez zgrzytów i konfliktów. Idylliczne obrazy bezkolizyjnej wymiany lub harmonijnego kulturowego ładu zakłócanie są przez praktyki narzucania hegemonii, niwelowania odrębności właściwych mniejszościom etnicznym, językowym czy religijnym, podległym i zależnym militarnie, w sferze władzy politycznej lub ekonomii. Wyrazem takiej postawy stały się praktyki tzw. etnocydu (ang. *cultural genocide*), stosowane dziś w niektórych regionach Europy, Bliskiego Wschodu, Azji czy Afryki, wynikające z przekonania, iż należy wymazać ślady odrębnej tożsamości i kultury u mniejszości i upodobnić ją do hegemonia.

Wymienione okoliczności i procesy powodują, że liczne próby określenia „istoty kultury” – jednym z wzorców może być tytuł dawnej książki Alfreda Kroebera *The Nature of Culture* (Chicago 1952) – kończą się często zawodem⁶. Wywołują one bowiem zarzuty o normatywizm i esencjalizm, gdyż

⁵ Pojęcie to wprowadził i spopularyzował Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010.

⁶ Szerokie spectrum definicji kultury dokonywanych z różnych pozycji teoretycznych zestawiała ongiś rozprawa: Alfred L. Kroeber, Clyde Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge 1952. Z kolei

utrwalają w owej „istocie” preferowany typ kultury kosztem ograniczenia pluralizmu, różnorodności i zmienności poszczególnych kręgów („podsystemów”) kulturowych. Podobnych pułapek, które musi obejść kulturologia, jest więcej. Nie uzasadnia to jednak, jak wolno sądzić, ani rezygnacji z poszukiwania tego, co stanowi o kulturze w odróżnieniu od nie-kultury, ani też tego, co wspólne w pstrokatej, zdawałoby się, wielości, różnorodności i zmienności kultur. Nie wydaje się, by negowanie idei – choćby tylko hipotetycznej – jedności i wspólnoty kultur było tu na miejscu, zwłaszcza w sytuacji, gdy przyjmuje się założenie, iż podobne badanie nie powinno zacierać różnic i odrębności. Skoro jednak wiedzy o kulturze nie sposób wyczerpać indukcyjnie, zamknąć w jednolitym systemie lub ustalić drogą aprioryczną, pozostaje metoda przybliżeń, która wprawdzie nie aspiruje do rangi wiedzy niepodważalnej, ale kreśli pewien „możliwy” obraz kultury, podległy korektom i falsyfikacji. I taką drogą postępuje (czy też powinna postępować) kulturologia.

Nie wyrzeka się ona zatem racjonalnych procedur badawczych, potępianych niekiedy za logocentryzm przez naśladowców Jacques’a Derridy. Nie daje się również sprowadzić do szczegółowych badań empirycznych i tych, które koncentrują się na konkretnych zjawiskach, jak dajmy na to, teatr Kantora, powieści Elfriede Jelinek lub graffiti na murach miejskich w Warszawie. Wykracza poza badanie samodzielnych działów kultury, jak obyczaje, teatr, muzyka, malarstwo, literatura, polityka czy media⁷. Nie

krytyczny, wnikliwy przegląd prozycji definicyjnych z punktu widzenia kulturologii prezentował artykuł Lesiego L. White’a, *The Concept of Culture*, „*American Anthropologist*”, New Series, Vol. 61, No. 2 (Apr., 1959), s. 227-251.

⁷ Nie znaczy to, że kulturologia ignoruje tego typu badania. Respektuje ona w tym względzie zasadę dekonstrukcji całości jako chwyt metodyczny, zob. Adam Kuper: „to understand culture, we must first deconstruct it. Religious beliefs, rituals, knowledge, moral values, the arts, rhetorical genres, and so on should be separated out from each other rather than bound together into a single bundle labeled culture [...]”, „aby zrozumieć kulturę, musimy ją najpierw zdekonstruować. Przekonania

zamyka kultury w enklawach etnicznych, by wspomnieć opisywane przez Claude'a Lévi-Straussa artefakty i zwyczaje ludów Guaycuru i Bororo w Ameryce Południowej oraz inne, niezliczone studia etnografów, etnologów czy antropologów. Nie zawęża jej do kryteriów społecznych, by wymienić z kolei tytułem przykładu badania nad obyczajowością mieszczańską lub socjologiczne studia na temat więzi sąsiedzkich na wsi. Nie sposób też utożsamić kulturologii z historią kultury, mimo podejmowanych w ostatnich dekadach starań Stephena Greenblatta, nowego historyzmu i poetyki kultury, a także licznych opisów i prób wyodrębnienia kultury antyku, średniowiecza, renesansu, baroku czy oświecenia. Nie zlewa się kulturologia także z takimi naukami humanistycznymi, jak psychologia, socjologia, semiotyka czy antropologia. Nauki te wprawdzie interesują się zjawiskami kulturowymi, lecz czynią to w zasadzie pochodnie, ogniskując własne zainteresowania na psychice, zachowaniach zbiorowych, relacjach międzyludzkich, społeczeństwie, typach znaków i systemach znakowych lub gatunkowych właściwościach i wyróżnikach człowieka (*homo sapiens*). Nie ma też kulturologia, rzecz jasna, bezpośrednio do czynienia z naukami przyrodniczymi i ścisłymi, które kierują uwagę na zjawiska *ex definitione* inne niż kulturowe.

Konkluzja płynąca z tych wyliczeń jest taka, że kulturologia nie zajmuje się ani wydzieloną częścią kultury, ani jej wyróżnionym działem, ani tym czy innym aspektem lub funkcją, lecz całością. Powyższe uwagi nie prowadzą jednakże do wniosku, że kultura jako taka powstaje i funkcjonuje poza obrębem ludzkiej psychiki i działalności, zadzierzgniętych więzi i interakcji międzyludzkich, społeczeństwa, instytucji, publicznego i prywatnego

religijne, rytuały, wiedza, wartości moralne, sztuki, gatunki retoryczne, itd. powinny być od siebie oddzielone, a nie połączone w jeden pakiet zwany kulturą” – tłum. M.C.] *Culture. The Anthropologist's Account*, Cambridge 1999, s. 245. Warto zauważyć, że istnienie względnie odrębnych segmentów kultury nie anuluje jednakże pytania ani o ich wzajemne oddziaływanie na siebie i przenikanie się, ani też o aktualne miejsce w dynamicznej, stale zmieniającej się całości kulturowej.

komunikowania się, cyrkulacji znaków, języków, tekstów i dyskursów. Nie zakładają także, iż pozostaje ona obojętna na bodźce biologiczne i ekologiczne, podtrzymujące i kształtujące życie ludzkie. Nie sugerują, rzecz jasna, że jej formy nie zmieniają się w czasie i przestrzeni oraz pozostają zawsze i wszędzie te same i takie same („równe sobie”), niezależnie od epoki, grupy etnicznej lub klasy społecznej czy okoliczności. Kulturologia akceptuje zatem pogląd, iż formy, wydarzenia i zjawiska kulturowe wpisują się w życie, działalność i właściwości człowieka, społeczeństwa, cywilizacji i historii, słowem, wchodzą w rozliczne związki ze zjawiskami innymi niż sama kultura.

Swoistość kulturologii tkwi jednakże w czymś innym. Otóż nauki, jak antropologia, socjologia, psychologia, ksenologia czy historia kultury włączają tę ostatnią w struktury wobec niej bytowo i jakościowo inności. Podporządkowują ją im i nierzadko w nich rozpuszczają. Tak właśnie funkcjonują antropologia kultury, socjologia kultury czy też semiotyka kultury. Utożsamiają one czynniki kulturowe odpowiednio z antropologicznymi, socjologicznymi, psychologicznymi, semiotycznymi itd. Nie sposób wówczas precyzyjnie ustalić, co jest „kulturowego” w antropologii, socjologii czy semiotyce kultury oraz na ile pierwiastki te mają charakter samodzielny lub stanowiący, a na ile zaś tylko zależny i podporządkowany⁸.

Refleksja kulturologiczna próbuje zmierzyć się z tą sytuacją. Przyjmuje ona, że zjawiska kulturowe należą z samej swej istoty bytowej do pojemnej, wewnętrznie zróżnicowanej kategorii artefaktów, a nie zaś do przyrody organicznej czy nieorganicznej. Nie wyczerpują ich właściwości i funkcji

⁸ Rozgraniczenie takie jest o tyle trudne, o ile o kulturze stanowią nie tylko przypisane artefaktom znaczenia, lecz także pierwiastki materialne: na przykład kamień, metal czy drewno w rzeźbie, farby w malarstwie, tekstylia, skóry, szkło, plastik w kolażach, kostiumy i rekwizyty w teatrze itp. W sztuce nowoczesnej odgrywają one zwykle pierwszoplanową rolę, zarówno konstrukcyjną, jak i znaczeniową („duchową”).

prawa biologii lub fizyki. Tymczasem z przyrodą liczą się na przykład w tym czy innym stopniu antropologia, analizująca stosunki pokrewieństwa, psychologia, która bada cechy wrodzone i odruchy bezwarunkowe, oraz nauki o społeczeństwie, uwzględniające nie tylko organizację i ustrój społeczeństwa, lecz także wpływ zastanych warunków naturalnych (położenia geograficznego, klimatu, zasobów naturalnych) na sposób życia zbiorowości.

Tymczasem zjawiska kulturowe osadzają się w pierwszym rzędzie w ludzkich właściwościach, zachowaniach i działaniach sprawczych: w intelekcie, nabytych kwalifikacjach, stosowanych technikach, wiedzy, istniejących wzorach, kunszcie wykonania, obyczajach i zwyczajach, emocjach, wyobraźni, wrażliwości. Stanowią *summa summarum* ich pochodne. Podlegają zarazem społecznej cyrkulacji, odrywają się od swoich wytwórców, użytkowników i konsumentów, usamodzielniają się w tym czy innym stopniu, zwrótnie oddziałują na swoich twórców i odbiorców. Cyrkulacja tego rodzaju nierzadko zmienia, modyfikuje lub aktualizuje ich pierwotne właściwości i przeznaczenie. Współ z materialnymi nośnikami i znaczeniami współkonstruuje ona rzeczywistość kultury.

Inaczej niż przyczynowo zdeterminowana przyroda, pozostaje ona w określonych granicach arbitralna (dowolna), umowna i „plastyczna”. Jej twory podlegają reprodukcji oraz bywają przenośne, „wędrowne”, wymienne i zastępowalne⁹. O ich losach w znacznym stopniu – nie w każdej jednakże sytuacji – rozstrzygają wybory, decyzje, działania i reakcje podmiotów kultury. Formują one intersubiektywne i transkulturowe konwencje, wzorce gatunkowe oraz kształtują osadzone w danym środowisku tradycje,

⁹ Pogląd o zmienności, zastępowalności czy wymienności elementów kulturowych pozostaje często w sprzeczności z etnocentryczną wizją kultury, która akcentuje jej ludowe korzenie, organiczny charakter, trwanie, swoistość, niewymiennność i niezastępowalność. Zob. Wolfgang Kaschuba, *Anmerkungen zum Gesellschaftsvergleich aus ethnologischer Perspektive*, <http://edoc.hu-berlin.de/oa/bookchapters/resf43H-GISZo/PDF/23uDV5SvKdUoc.pdf> [data dostępu: 13.10.15], s. 3.

podobnie zresztą jak wypadają z obiegu i nikną. Angażują realnie działające siły kulturotwórcze: istniejący indywidualny, społeczny i rzeczowy potencjał („kapitał”) kulturowy, w tym symboliczny. Decydują zarówno o tworzeniu, reprodukcji i podtrzymywaniu określonych systemów, form i wartości kulturowych, jak też o ich modyfikacji, zmianie, rozszerzeniu, redukcji czy uchyleniu. Wpływają więc na wspomniany uprzednio nieprzerwany obieg dzieł, form i wartości zarówno w danym kręgu kulturowym, jak i pomiędzy takimi kręgami oraz w skali uniwersalnej¹⁰.

Właściwości te rozstrzygają zatem o bytowej, jakościowej i funkcjonalnej specyfice zjawisk kulturowych. Powodują, iż można i należy je rozważać nie tylko w kontekście oraz w relacji do jakościowo innych zjawisk bytowych – do ludzkiej psychiki, stosunków lub zachowań międzysobicznych, społeczeństwa, historii, przyrody – lecz także, by wyrazić to w języku filozofii, „w sobie i dla siebie”, w szczególności ze względu na właściwą im zdolność symbolizowania, archiwizowania i przekazywania znaczeń oraz ekspresywnego (w tym estetycznego) oddziaływania. Ujęcie takie, warto podkreślić, warunkuje pod względem epistemologicznym i metodologicznym samą możliwość uprawiania kulturologii – inaczej zatraciłaby ona przedmiotową i teoretyczną odrębność i upodobniłaby się do szczegółowych nauk o kulturze.

Należy rozróżnić tu z jednej strony lingwistyczne systemy językowe (np. mowa) i semiotyczne systemy znakowe (np. morski kod sygnalizacyjny) wyspecjalizowane w przekazywaniu znaczeń i formułowaniu komunikatów oraz, z drugiej strony, wszelkie inne obiekty służące prymarnie odmiennym celom – na przykład produkcji, konsumpcji lub działaniom militarnym – które mogą również pełnić w określonych sytuacjach funkcje znakowe (symboliczne), komunikować określone znaczenia i oddziaływać

¹⁰ Przykładem może być ekspansja literatury i istnienie zauważonej przez Johanna Wolfganga Goethego ponadnarodowej literatury światowej (*Weltliteratur*).

ekspresywnie. Takie funkcje pełnią w różnych kulturach np. chleb, sierp czy miecz¹¹. Zdaniem L.A. White'a zdolność pełnienia przez dany obiekt funkcji symbolicznej (językowej, znakowej, komunikacyjnej) rozstrzyga o jego przynależności do kultury, aczkolwiek nie wyklucza innych zastosowań, dajmy na to, w charakterze narzędzia pracy (sierp, młot, motyka, siewnik, waga, cyrkiel, kielnia itd.), przedmiotu konsumpcji (chleb, zboże, winogrona, ryby, kukurydza, jabłka itd.) czy uzbrojenia (miecz, łuk, włócznia, karabin, armata itd.)¹². Nie eliminuje też możliwego oddziaływania ekspresywnego (estetycznego). Taka wieloaspektowość i wielofunkcyjność artefaktów należących do kultury życia codziennego różni je od tych, które, jak język artykułowany, specjalizują się w określaniu i przekazywaniu znaczeń.

Otóż kulturologia zajmuje się tymi zjawiskami, które – niezależnie od innych, praktycznych zastosowań (narzędzi, pożywienia, odzieży, ozdób itd.) – pełnią lub są w stanie pełnić, po pierwsze, funkcje symboliczne, a więc przekazywać znaczenia i komunikaty, po drugie, tworzą w tym względzie osobną klasę wewnątrznie powiązanych artefaktów, czyli kulturę w węższym tego słowa znaczeniu. Zdolność i funkcja wyrażania i przenoszenia

¹¹ W rozdziale *Symbol w systemie kultury* J. Lotman określa symbol jako „pewną treść, która służy z kolei jako plan wyrażenia dla innej, z reguły kulturowo cenniejszej treści (некоторое содержание, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания), *Культура и взрыв*, [w:] *Семьосфера*, op. cit., s. 240. W planie wyrażania i treści symbol uosabia w powyższym rozumieniu określony tekst zawierający sprecyzowane znaczenia i granice, pozwalające rozpoznać konkretny symbol w danym kontekście znakowym i tekstowym. Znamieniem symboli kulturowych są ponadto: 1) tkwiące w nich pierwiastki archaiczne, toteż ukryta w symbolach pamięć sięga zazwyczaj czasów przedhistorycznych, 2) wewnętrzna pamięć symboli bywa z zasady starsza niż ich współczesne językowe i tekstowe otoczenie (kontekst), 3) symbole z racji swej archaiki i trwałości kształtują ciągłość kultury, 4) ich zestawy określają tożsamość poszczególnych kultur, aczkolwiek 5) te czy inne symbole podlegają również międzykulturowym migracjom i swego rodzaju internacjonalizacji, połączonej nierzadko z modyfikacją znaczenia.

¹² Zob. L.A. White, *The Concept of Culture*, op. cit., s. 230-233.

znaczeń oraz uczestniczenia w komunikacji międzyludzkiej odróżnia *de facto* substancjalnie, pragmatycznie i funkcjonalnie klasę zjawisk kulturowych – wewnętrznie zdywersyfikowanych – od przyrody, produkcji, techniki i konsumpcji. Zasadnicza różnica zawiera się tu w tym, iż znaki i symbole wskazują (znaczą) z samej swej istoty coś innego niż tylko same siebie, podczas gdy twory nieznakowe są w zasadzie równe sobie samym. Uzyskują one ontologiczny status rzeczy (*res*) oraz podlegają opisowi i użyciu, by tak rzec, w sobie samych.

Wyłania to potrzebę wyodrębnienia także innych cech kultury na tle obiektów pozakulturowych, a także w zestawieniu z nimi, zwłaszcza z tymi, które wprawdzie pełnią funkcje symbolizowania, lecz ich właściwości i funkcje nie sprowadzają się do tworzenia, przekazywania czy archiwizowania znaczeń, gdyż uczestniczą one w takich utylitarnych, towarowych czy administracyjnych sferach ludzkiej działalności, jak produkcja, konsumpcja, dystrybucja, handel, militaria, prawo itd. Nie ulega wątpliwości, że sfery te wyciskają swoje znamię na zjawiskach kulturowych. Wywierają znaczący wpływ na dziedziny, które, jak język artykułowany czy inne umowne systemy znakowe, służą w pierwszym rzędzie wyrażaniu i przekazywaniu znaczeń. Również te dziedziny pograniczne wchodzą w pole widzenia kulturologii – bez nich postrzeganie kultury byłoby wybiórcze, zawężone na przykład do kultury artystycznej, a tym samym ułomne.

Postępowanie wyodrębniające pierwiastki *sensu stricto* kulturowe nie oznacza zatem, wypada zaznaczyć z naciskiem, uznania ich za izolowane, samoistne i samodzielne, „działające wyłącznie na własną rękę”, nie wchodzące w jakiegokolwiek „mezaliansowe” związki i zapośredniczenia z organiczną lub nieorganiczną przyrodą, społecznym otoczeniem lub techniką. Nie oznacza też braku interakcji lub uwarunkowań. Owe związki, zapośredniczenia, interakcje i uwarunkowania stanowią natomiast owocne i prawomocne pole badań takich przywołanych uprzednio nauk, jak historia, socjologia, antropologia, psychologia czy ekologia kultury – o ile, rzecz jasna, badania

te nie zastępują z kolei pierwiastków kulturowych somatycznymi, psychicznymi, egzystencjalnymi, socjalnymi, politycznymi czy środowiskowymi.

Wspomniana problematyka interesuje także praktykowane zwłaszcza w Niemczech i nachylone ku kulturze *Geisteswissenschaften*, wydobywające z niej w pierwszym rzędzie czynniki duchowe: moralne, światopoglądowe i mentalne. Na przeciwnym biegunie można natomiast umieścić wywodzące się z Wielkiej Brytanii *cultural studies*, ukierunkowane na ogół materialistycznie, zainicjowane pracami szkoły z Birmingham (Centre for Contemporary Cultural Studies), inspirowane pracami Stuarta Halla czy Raymonda Williama, inicjatora kierunku zwanego kulturowym materializmem, a także wielu badaczy z innych krajów: Niemiec (szkoła frankfurcka), Francji (Louis Althusser), Włoch (Antonio Gramsci), USA (kierunek *new historicism*). Wyliczenie to nie obejmuje zresztą pełnego zakresu międzynarodowej ekspansji *cultural studies*¹³.

Ich znaczenie dla kulturologii wyraża się zwłaszcza w tym, iż podejmują one w szczególności aktualne i żywotne – wcześniej nierzadko spychane na margines – zagadnienia z zakresu socjologii kultury, polityki kulturalnej, ideologii, władzy, hegemonii, kolonializmu i postkolonializmu, tożsamości kulturowej, płci, ruchów emancypacyjnych, transgresji. Dotyczą przemian i przesunień, które zmieniają obraz i mapę „internacjonalizującej się”, ponowoczesnej kultury współczesnej. Badają sposoby manipulowania kulturą przez ośrodki władzy. Rozszerzając samo pojęcie kultury, omawiany nurt wychodzi poza uprzywilejowane dawnej ramy kultury „wysokiej”,

¹³ Zob. Moritz Baßler, *New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies*, [w:] Ansgar Nünning, Vera Nünning (red.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart 2003, s. 132-155. Kierunki te Baßler traktuje jako całość, dodając do niej: „analizę dyskursu” Michela Foucaulta, koncepcję „gęstego opisu” (thick description) Clifforda Geertza, Paula de Mana „alegorie czytania” i „poetykę kultury” Stephena Greenblatta, wyłożone przez niego w artykule *Towards a Poetics of Culture* („Southern Review”, vol. 20, no.1, Mar 1987, s. 3-15).

„elitarnej” czy „awangardowej”. Uwzględnia natomiast w szerokim zakresie kulturę życia codziennego czy też warstw upośledzonych, problematykę przemysłu kulturalnego i wytwarzaną przez niego kulturę masową, kulturę popularną, działalność nowych mediów w tym zakresie (telewizji, Internetu, telefonii komórkowej, wideo, reklamy). Śledzi, innymi słowy, bieżące innowacje technologiczne i bada ich wpływ na przekazy i transformacje kulturowe. Nie pomija istnienia subkultur młodzieżowych, kulturowego podziemia (undergroundu) czy kontrkultury. Wspomniane badania, z jednej strony, adaptują i modyfikują do własnych zadań pojęcia kulturoznawcze i kulturologiczne, z drugiej zaś – same oddziałują zwrotnie na kulturologię. Ich znamieniem pozostaje jednak to, iż sytuują zjawiska kulturowe zasadniczo w perspektywie współczesnych transformacji cywilizacyjnych i społecznych. Charakteryzuje je nierzadko postawa publicystyczna, demaskatorska i krytyczna.

Wspomniana problematyka związków kultury z szeroko rozumianą „nie-kulturą” nie stanowi natomiast, jak wynika z poprzednich uwag, głównego i bezpośredniego przedmiotu kulturologii, która dąży do wyjawienia i ustalenia przede wszystkim tego, co stanowi o „kulturze w kulturze”. Unika ona w tym wypadku również podmiiany znaczeń kulturowych na problematykę ich materialnych i technologicznych nośników, zgodnie z mylącą tezą McLuhana, iż „samo medium jest prymarnym przekazem”. Nie oznacza to jednak niezauważania lub niedoceny przez kulturologię owych technicznych lub elektronicznych nośników, ponieważ znamieniem współczesnej symbolizacji i tekstualizacji kulturowej jest to, iż coraz częściej odwołują się one do tego typu nośników, aczkolwiek nośniki te, pozostawione samym sobie i oderwane od przekazu relewantnych znaczeń, wypadają z kulturowego obiegu i zaludniają domenę (złomowisko?) głuchych i milczących rzeczy „samyh w sobie”.

II. Delimitacje kultury

Jednym z zadań kulturologii jest bez wątpienia delimitacja kultury: refleksja o jej zakresie i granicach. Utrwalił się w tej materii pogląd – i nie sposób odmówić mu pewnej racji – iż kultura nie tylko powstaje za sprawą gatunku *homo sapiens*, lecz także historycznie konstytuuje go i wyraża. Dysponowanie kulturą – w sensie zdolności do jej tworzenia, przyswajania, akumulacji oraz nasycenia nią zarówno różnych dziedzin jednostkowego i zbiorowego życia, jak i węższej pojętej psychiki i osobowości – radykalnie odróżnia *homo sapiens* od świata rzeczy, roślin i zwierząt. Postępy badawcze oraz stale przyśpieszające przemiany cywilizacyjne postawiły jednakże liczne znaki zapytania nad tym tradycyjnym poglądem.

Komplikują bowiem ów pogląd obserwacje i badania, które stwierdzają, że zachowania i formy „kulturopodobne”, jak naśladowanie, uczenie się, zachowania adaptacyjne, emitowanie i odbiór sygnałów, znaków czy mowy oraz komunikowanie się partnerskie i zbiorowe występują nie tylko u ludzi, lecz także w świecie zwierząt, zwłaszcza u wyższych ssaków¹⁴. Toczy się zresztą długi spór o to, czy lub na ile zjawiska kulturowe i kulturopodobne w świecie ludzkim i zwierzęcym są w ogóle porównywalne ze sobą, do siebie podobne lub paralelne pod względem budowy, funkcji i stopnia rozwoju. Rzecz dotyczy więc ważnej z perspektywy kulturologii kwestii, czy i/lub jak dalece kultura zanurza się w naturze, wyłania się z niej albo tak czy inaczej w niej partycypuje. Innym kluczowym pytaniem jest z kolei to, czy zawdzięcza ona swe powstanie i rozwój tylko i wyłącznie człowiekowi,

¹⁴ Liczne przykłady takich kulturowych lub quasi-kulturowanych zachowań zwierząt oraz argumenty za istnieniem i przeciw istnieniu kultury w tym świecie podają Kevin N. Laland i Bennett G. Galef we wstępie do redagowanej przez nich pracy zbiorowej *The Question of Animal Culture*, Cambridge, Mass 2009, tamże, *Introduction*, s. 1-18. http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/1329369/17269756/1332457632513/question_animal_culture.pdf?token [data dostępu: 13.10.15].

homo sapiens, czy też być może jest w tej lub innej proporcji wytworem powszechnej, trwającej miliony lat ewolucji form życia i gatunków¹⁵.

Przewartościowaniu ulega także stosunek kultury do „urzeczowionego”, mechanicznego i zautomatyzowanego świata techniki. Sugestywnie naświetlali ów problem dwaj niemieccy badacze:

Przenikanie w procesy kulturowe technicznych strategii, urządzeń, mediów i zestawów w coraz większym stopniu ukazuje kulturę (kultury) jako techniczny agregat, który w świetle zadań podejmowanych przez naukę nie odgranicza już dzisiaj nauk przyrodniczych od nauk o duchu (*Geisteswissenschaften*), rozumienia od wyjaśniania (Wilhelm Dilthey, Stephen Toulmin, Georg Heinrich von Wright) oraz inteligencji literackiej od technicznej (C.P. Snow), ze względu na sposób ich opisu. Tradycyjne nauki o duchu same przecież uciekają się w znacznym stopniu do wyjaśniających i technicznych procedur – chociażby w obrębie dyskursów i teorii medialnych – co powoduje, iż wspomniane rozróżnienia tracą ważność. Toteż neokantowskie, fundamentalne definicje nauk o kulturze, wywodzące się z początków XX wieku i reprezentujące ujęcia bipolarne, przestają na progu XXI wieku obowiązywać już jako teoretyczny punkt odniesienia¹⁶.

Abstrahując w tym miejscu od złożonej, kontrowersyjnej problematyki teorii ewolucji i jej następstw, różnice świata ludzkiego i zwierzęcego przejawiają się, jak można sądzić, na kilka sposobów. Wyrażają się one jaskrawo przede wszystkim w tym, iż poszczególne dzieła i działy kultury – dotyczy to głównie epok historycznych posługujących się pismem – powstają w następstwie woli, zamiarów, świadomości, decyzji i umiejętności jednostek

¹⁵ Tezę o bliskości świata ludzi i zwierząt i o ich zdolności do porozumiewania się formułował z pozycji biblijnych i chrześcijańskich w polemice z dziewiętnastowiecznymi naturalistami i ewolucjonistami Cyprian Norwid w późnym szkicu *Ostatnia z bajek* (1882).

¹⁶ H. Böhme, K. Scherpe, *Zur Einführung*, [w:] *Literatur und Kulturwissenschaft*, red. H. Böhme, K. Scherpe, Hamburg 1996, s. 14-15. Obecność w kulturze medialnych środków technicznych umotywowała powstanie „medialnego kulturoznawstwa” jako osobnej, wyspecjalizowanej dyscypliny.

lub zbiorowego wysiłku grup społeczności etnicznych i grup społecznych. O różnicy stanowi również uświadamiana oraz na rozmaite sposoby artykułowana w zachowaniach kulturowych historyczność kultury. W nowożytnych i nowoczesnych kulturach tworzy ona ich wewnętrzny komponent i rzutuje odpowiednio na wybory i zachowania kulturowe.

Innych przykładów kulturowej różnicy obu światów dostarczają odpowiednio literatura, sztuka, architektura, technika, rolnictwo, nauka. Wiele dzieł sztuki, literatury, filozofii czy nauki, podobnie jak szereg wynalazków, zastosowań i odkryć posiada bowiem charakter indywidualny, swoisty, osobowy i autorski. Wywodzą się one wprost z inicjatyw i wynalazczych działań jednostek i tylko pośrednio odnoszą się do odtwórczych zachowań i wzorów gatunkowych lub grupowych. Jeszcze inne z kolei zjawiska, jak uprawa roli, transport, architektoniczne, urbanistyczne czy przemysłowe przedsięwzięcia kulturowo-cywilizacyjne charakteryzują się w zestawieniu ze światem animalnym niewspółmiernie wielką skalą, rozmachem, złożonością i jakością. Wymagają one zbiorowej koordynacji, organizacji działań i skomplikowanych maszyn, które odzwierciedlają lub kształtują ludzką, zaawansowaną kulturę pracy.

Powyższe względy sprawiają, że trudno więc mówić o pełnej współmierności kultur ludzkiej oraz zwierzęcej. Należałoby natomiast rozróżnić elementarne, wąsko zakreślone enklawy mikro- lub minikultury świata zwierzęcego oraz rozbudowaną i skomplikowaną kulturę ludzką. Różnice skali, rozmachu i dokonań przechodzą tu w skokową różnicę złożoności, jakości i funkcji. Zamiast więc modernistycznych czy postmodernistycznych dążeń do utopijnego „uczłowieczenia” i „ukulturowienia” świata zwierzęcego przedmiotem refleksji (i troski!) powinny stać się raczej nierzadkie naturalistyczne przypadki i obrazy „zezwierzęcenia” dysponujących kulturą jednostek i społeczności ludzkich. Unaoczniają one luki w konstruktywnym, pozytywnym ukulturowieniu człowieka – w nasyceniu jego biosu

humanistycznymi ideałami i normami – oraz potwierdzają istnienie zdegenerowanych, niszczycielskich wersji i wariantów kultury.

Należy jednak mieć na względzie również to, iż część zjawisk kulturowych bywa także wytworem sił i procesów anonimowych, działających albo w sposób przypadkowy, na zasadzie „ślepego zegarmistrza”, czy też bywa transmitowana i przyswajana niezauważalnie, czy funkcjonuje na poziomie nieświadomości lub podświadomości jednostkowej i zbiorowej¹⁷. Powoduje to, że w kulturze występują dzieła, normy lub rytuały nie wiadomo przez kogo, gdzie i kiedy stworzone oraz nie wiadomo skąd wzięte (folklor, przysłowia, mity, bajki i baśnie, zwyczaje, obrzędy). Ugruntowują one poglądy o normatywnym, bezosobowym i anonimowym charakterze kultury oraz o jej regulatywnym, systemowym działaniu, które nagina indywidualne inicjatywy i zachowania do systemowych reguł¹⁸. Właściwe romantikom pojmowanie kultury jako sfery wolności (improwizacji, inwencji, spontaniczności) znajduje tu kontrapunkt w stanowisku przyjmującym, odwrotnie, istnienie w niej norm, przymusów i konieczności, uzasadniających Freudowską wizję kultury jako represji i „źródła cierpienia”.

Anonimowość i nieznanne pochodzenie tych czy innych artefaktów, norm, tabu czy rytuałów tłumaczą się po części tym, że niektóre z nich wywodzą się, jak dokumentuje to archeologia, z prehistorycznych i przedpiśmiennych epok paleo- i neolitu (czy nawet wcześniejszych), które przecież nie znały takich pojęć, jak autorstwo, jednostka, indywidualizm czy oryginalność, ukształtowanych historycznie i cywilizacyjnie stosunkowo niedawno. Wątpliwe też, czy były one zdolne do kulturowej refleksji bądź metarefleksji. Dystans czasowy jednakże sprawia, iż prehistoryczni i przedpiśmienni wytwórcy narzędzi, broni, ornamentów i wisiorków, elementów stroju, naskalnych

¹⁷ *Culture and the Unconscious*, red. C. Bainbridge, S. Radstone, M. Rustin, C. Yates, Oxford 2007.

¹⁸ Podobne ujęcia wydają się charakterystyczne dla kulturologii radzieckiej i rosyjskiej lat 60. i 70. XX wieku.

rysunków (petroglifów) czy kultowych figurek (jak postać Wenus z Tan-Tan znaleziona w Maroku lub Wenus z Berekhat Ram odkryta na Wzgórzach Golan¹⁹), pozostają, jak neandertalczyk lub człowiek z Cro-Magnon, z natury rzeczy osobowo nierozpoznawalni i anonimowi. Wiele znalezisk archeologicznych jednak sugeruje, że to właśnie oni stopniowo tworzyli warunki umożliwiające powstanie relatywnie młodych – liczących bowiem zaledwie kilka tysięcy lat – społeczeństw historycznych dysponujących już stosunkowo rozwiniętymi zasobami artefaktów i wynalazków. Należały do nich na przykład podział pracy między mężczyzn i kobiety, organizacja zbiorowych działań, zasada podziału dóbr, pierwociny więzi rodzinnych, wytwarzanie odzieży, produkcja artystyczna, elementy rolnictwa oraz zakładanie czy budowa stałych osiedli itd.²⁰

Powinno się ponadto uwzględnić to, iż niektóre zachowania kulturowe ulegają z czasem niezauważalnej naturalizacji, a ich konwencjonalna geneza zostaje zatarta, w rezultacie niemożliwa do rekonstrukcji i odczytania. To samo dotyczy wybiórczego, stale zmieniającego kierunek i punkt parcia funkcjonowania kulturowej pamięci zbiorowej. Wypadałoby zatem uznać hipotetycznie istnienie rozmaitych, głębiniowych, „kopalnych” źródeł kultury, czekających na odkrycie i identyfikację. Delimitacja kultury jest w tej perspektywie wpisaniem w dzieje ludzkości procesem, który ma względnie nie tylko na istniejące, ustalone raz już granice, lecz musi liczyć się także z wytyczaniem w przyszłości rubieży nowych. Wynika to z obserwacji tego, jak funkcjonują poszczególne kultury. Stosują one zarówno zasady reprodukcji (powtarzania ustalonych wzorów i technik), jak i produkcji (twórczości),

¹⁹ Badacze, nawiasem mówiąc, toczą spór o to, czy wspomniane figurki są rzeczywiście ludzkimi artefaktami, czy też uzyskały kształty antropomorficzne za sprawą przypadkowych procesów przyrodniczych.

²⁰ J.A. Mears, *Integrating Prehistory into the Study of Humanity's Common Past*, [w:] *Teaching World History: A Resource Book*, red. H. Roupp, Londyn 2015, s. 82.

która uwzględnia nowe idee i potrzeby, wynalazki, nieznane dotąd techniki, zasoby energii, materiały oraz zmieniające się warunki.

Okoliczności te uzmysławiają, że brak lub niedostatek wiadomości o wytwórcach i użytkownikach archaicznych artefaktów, okolicznościach, technikach czy metodach ich wytwarzania i o rzeczywistych funkcjach w pierwotnych wspólnotach nie świadczy bynajmniej o tym, że wzięły się one znikąd. Nie dowodzi również, że takich pradawnych twórców, użytkowników lub wspólnot w ogóle nigdy nie było. To samo stosuje się do zamierzonych procesów kulturowych, które już definitywnie ustały. Niewiedza czy też białe plamy nie uzasadniają zatem kategorycznego twierdzenia, że funkcjonowanie kultury cechują anonimowość, „wieczne archetypy”, inercyjne przymusy systemowe lub nieuświadomiane naciski urazowe, rodzące zakonspirowane traumy niemożliwe do przełamania.

Delimitację komplikują także dwie biegunowo różne dyspozycje. Tworzy je, z jednej strony, zdolność danej kultury do asymilowania nabytków wywodzących się z innych kultur, z drugiej zaś, przeciwnie, zdolność do stawiania oporu wobec promowanych lub narzucanych wzorów, zachowań, artefaktów, instytucji czy nawyków. Oferuje się je zazwyczaj w zamiarze zastąpienia form miejscowych obcymi, przestarzałej obyczajowości nowoczesną, wiejskiej miejską itp. Znamienne, że opór wobec kultury narzucanej częstokroć wyraża się przewrotnie w spotęgowanej afirmacji kultury rodzimej, także w sytuacji, gdy posiada ona oczywiste niedostatki i zdradza dysfunkcje. Przykładem może być kultura sarmacka w konflikcie z oświeconą „francuszczyzną” i szerzej, „cudzoziemszczyzną”. Nie podobna jednakże określonej kulturze przypisać zawsze tych samych i takich samych tendencji, a jednocześnie stawiać uogólniających diagnoz na podstawie bieżących obserwacji. Równie dobrze może ona wykazywać niechęć do innowacji i skłonność do zastoju, jak też charakteryzować się otwartością, chłonnością i elastycznością. Możliwości takie tkwią wewnątrz w jej instrumentarium i repertuarze, aczkolwiek o ich użyciu stanowią jej nosiciele.

Świadczy to w efekcie o tym, iż kultury jako takiej nie sposób utożsamić w pełni ani z psychologią jednostkową lub zbiorową, ani z etnosem, ani ze statusem społecznym, ani z kondycją polityczną. Jest ona bowiem wartością wyuczoną, której stan (użycie) zależy od konkretnych zewnętrznych okoliczności, potrzeb, warunków bytowych lub społecznego usytuowania i zakorzenionych nawyków nosicieli. Ta sama kultura może więc cechować różne warstwy socjalne i odwrotnie, przedstawiciele tej samej warstwy mogą reprezentować różne kultury.

Nasuwa to wniosek, iż relacja między kulturą a jej ludzkim zapleczem etnicznym lub społecznym bywa dynamiczna. Kultura, która podlega wewnętrznym przeobrażeniom i uczestniczy w interakcji z innymi kulturami, reaguje także na przesunięcia i zmiany w tym zapleczu oraz niekiedy sama je inicjuje. Uzmysławia nam to, że przywoływana w badaniach „jedność” kultury powszechnej jest pojęciem bardziej teoretycznym i postulatywnym niż opisowo-referencyjnym. U podstaw owej sugerowanej jedności znajduje się bowiem niezaprzeczalna realna wielość i różnorodność kultur²¹. Dążenie do koordynacji obu tych polarnych twierdzeń odzwierciedla swoistą pozycję teoretyczną kulturologii: z jednej strony, właściwą dla niej tendencję generalizującą i nomotetyczną, połączoną jednakże, z drugiej strony, z respektowaniem stającej się i zróżnicowanej rzeczywistości kulturowej.

W kwestii różnorodności jest tu jednakże konieczne zastrzeżenie. Otóż wielość i różnorodność kultur nie oznacza bynajmniej ich nierówności.

²¹ Różnorodność tę Claude Lévi-Strauss wyjaśniał tym, iż naturę ludzką charakteryzuje to, co w przyrodzie uniwersalne, podczas gdy ludzkimi zachowaniami rządzą z kolei rozmaite partykularne i personalne reguły, które wynikają z istnienia rozmaitych kultur. Powodują one, że postawy, zachowania i wybory ludzkie różnią się pod względem pożywienia (kuchni), ubierania się, wyrażania uczuć, moralności, rozumienia dobra i zła, postrzegania i oceny innych, odmiennego interpretowania wydarzeń itp. Wyróżnikiem człowieka w konfrontacji z naturą jest tedy to, iż cechuje go „zmiennność kulturowa” (*la variabilité culturelle*), zob. G. Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paryż 1969.

Założona u podstaw kulturologii idea jedności kultury zwraca się natomiast polemicznie przeciwko dyskryminującym i restrykcyjnym podziałom kultur na niższe i wyższe, lepsze i gorsze, wysublimowane i barbarzyńskie itp. Przez podobne podziały są inspirowane teorie i praktyki rasistowskie, etnocentryzm, nacjonalizm²². Przecistawiając się tego rodzaju poglądom, kulturologia uznaje istnienie wielu różniących się, lecz zarazem równorzędnych kultur, które tak czy inaczej oddziałują na siebie, przenikają się oraz wymieniają się wzorami i wartościami.

Zasadzie różnorodności i równorzędności kultur przeczą, zdawałoby się, poglądy eksponujące zjawiska trwałego dziedziczenia jednej i tej samej kultury przez społeczności etniczne, społeczne lub religijne. Towarzyszy temu stanowisku sugestia, iż kultura określa z tego tytułu „trwałe” lub zgoła „niezmiennie” cechy danej społeczności. Przeocza się lub pomija tutaj jednakże to, że dziedziczenie nie oznacza mechanicznej reprodukcji i unieruchomienia. Dokonują się w nim bowiem nieprzerwane historyczne przewartościowania i przemiany, często mikroskopijne i trudno zauważalne. Następują one również pod wpływem otoczenia: ingerencji, transferów i oddziaływań innych społeczeństw i ich kultur. Toteż twierdzenia o „dziedzicznej trwałości” i „niezmienności” czy to danej kultury, czy to danej społeczności zawężają horyzont historii do spełnionej i unieruchomionej przeszłości, ignorują zaś otwartą i niosącą niespodzianki przyszłość. Słowa poety: „– O! Nie

²² Istotą etnocentryzmu jest to, iż traktuje on własne społeczeństwo i własną kulturę jako nieprześcigniony wzór dla innych i postrzega każde odstępstwo od tego wzoru jako znak niższości. Tymczasem dana społeczność i jej kultura uznają i głoszą swoją wyższość jedynie na podstawie wymyślonego przez siebie kryterium, które nie jest wszakże bardziej miarodajne niż także kryteria proponowane przez pozostałe społeczności i kultury. „Wyższość” reklamującej się kultury jest więc nie do udowodnienia. Sprawia to, że etnocentryzm nie ma realnych podstaw i jest w istocie zbiorowym solipsyzmem, roszczeniem i pretensją.

skończona jeszcze *Dziejów* praca²³ powinny być tu przestrogą i nauką dla wszystkich, którzy pochopnie utożsamiają kulturę z dziedziczeniem.

Specyfika poszczególnych kultur zawiera się zatem w tym, iż tworzą one kompozycję różnorodnych składników, podczas gdy na różnorodny kształt całości składają się z kolei różne ze swej istoty poszczególne kultury. Taki stan rzeczy zaświadcza swoją obecność zarówno w synchronii, jak i w diachronii. Krzewi się dzięki wewnętrznemu przeobrażaniu i różnicowaniu kultur, zastępowaniu schodzących ze sceny dziejowej wchodzącymi, wypieraniu pokonanych przez dominujące, tradycyjalnych przez nowoczesne, klasycznych przez hybrydyczne. Powstawaniu i utrzymywaniu się różnorodności sprzyjają na równi: konserwowanie tradycji, akty zapożyczeń, wymiany kulturowej i dialogu. Warunkiem rzeczywistej różnorodności jest bowiem każda „odmienność” lub „inność”, albowiem zawsze przeciwdziałają one entropii. Służyło jej na przykład w makroskali historycznej wypieranie politeizmu przez monoteizm, upoetyzowanego etosu rycerskiego przez trywialne stosunki i upodobania mieszczańskie, indiańskich wigwamów przez stylizowane, murowane rezydencje plantatorów, powozu przez samochód, lucywa przez świecę i lampę naftową, energii wodnej przez atomową itd.

W tym sensie indywiduala i społeczności nie są zdeterminowane przez jednolity i utrzymujący się typ kultury, trwale im przypisany, niewrażliwy na przemiany istniejących stosunków i warunków. Istnienie wzmoczonej kontroli ustrojowej (na przykład jawnej lub ukrytej cenzury) nie wyklucza bowiem bez reszty wprowadzania do panującego systemu kulturowego choćby ograniczonych innowacji, dokonywania w nim przetasowań i przewartościowań oraz uzupełniania go zapożyczeniami. Historyczne przykłady dowodzą, że nawet najbardziej szczelne systemy ustrojowe (państwa totalitarne!) okazują się w tych czy innych dziedzinach przenikalne i nieszczelne. Badacz

²³ Cyprian K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971, s. 19.

wczesnych chińskich wpływów intelektualnych w Europie charakteryzował rzecz następująco:

[...] nigdy nie było w dziejach na tyle autonomicznej cywilizacji, która okazałaby się zdolna do ciągłego rozwoju w granicach politycznej lub ekonomicznej autarkii. [...] [A]by zaznać dłuższej, udanej ery pokoju i prosperity, cywilizacje muszą sięgać do użytecznej wiedzy wywodzącej się z centrów innych cywilizacji.

W przyrodzie bowiem, podobnie jak w historii nie może być wiedzy bez kontaktów – wiedza ludzka odradza się bowiem nieprzerwanie właśnie za pośrednictwem kontaktów, zawsze się zmienia, zawsze ewoluuje ku coraz większej złożoności²⁴.

III. Akceleracja, piśmienność, wielokulturowość, kulturalizm

Rzecz zawiera się jednakże w tym, iż kultury akumulują dorobek przeszłości i że u ich źródeł tkwią – nie zawsze zresztą widoczne dla nieuzbrojonego oka – uprzednio ukształtowane i przyswojone doświadczenia, umiejętności i tradycje, które z czasem wprawdzie ulegają modyfikacji i dostosowują się do zmieniających się warunków, ale stawiają zarazem opór arbitralnym i woluntarystycznym innowacjom. Można by zasadnie przyjąć, iż w skali historycznej i globalnej – operowanie taką skalą umożliwiły nowoczesne procesy cywilizacyjne, a zwłaszcza intensywny rozwój wymiany, komunikacji i zagęszczenie sieci informacyjnych – kultura akceleruje samą siebie. Wchłania i przepracowuje dorobek epok poprzednich, a jednocześnie wyzwala się od ich uzależniającego wpływu. Pierwiastki dziedziczenia, transmisji oraz inwencji i nowatorskich inicjatyw konkurują tu ze sobą oraz wzajemnie się przenikają. Ciągłość, recycling i rewriting, interakcja, akty zerwania i zwroty kulturowe kształtują, jak obrazują to dzieje kultury, jej

²⁴ Ch. Gerlach, *Wu-Wei in Europe. A study of Eurasian economic thought*, Londyn 2005. Cyt. wg <http://eprints.lse.ac.uk/22479/1/wp12.pdf> [data dostępu: 26.10.15]

współczesną, przyśpieszoną dynamikę, która rozsadza dotąd istniejące ramy i wzorce.

Przedmiotem zainteresowania kulturologii są w efekcie nie tylko specyfika, wyznaczniki i wewnętrzne powiązania zjawisk kulturowych, lecz także – wspominałem o tym w innym kontekście – ich stawanie się i przemiany. Kulturologia, która koncentrowałaby się na statycznych ze swej istoty relacjach systemowych i pomijałaby te ostatnie, szybko okazałaby się zapóźniona i bezużyteczna.

Prawdą jest jednak, że nie brakuje współcześnie opinii, które podkreślają idiomatyczność, nieporównywalność i zamkniętość poszczególnych kultur, zwłaszcza geograficznie oddalonych, pozbawionych przez długi czas interakcji i wspólnej historii, rozleglejszych kontaktów handlowych, wymiany i żywszych więzi z kulturami innych kontynentów. Wskazuje się tu na dystans oraz odmienność wzorów kulturowych i tradycji, w tym laickiej, racjonalistycznej kultury Zachodu (Europy) oraz pojęć, wyobrażeń i wierzeń Dalekiego Wschodu. Jak zatem uzgodnić na przykład Biblię lub zachodnią świecką myśl naukową z szintoizmem, konfucjanizmem, taoizmem, buddyzmem czy hinduizmem? Jaką miarą mierzyć różne systemy społeczne i polityczne Wschodu i Zachodu? I *vice versa*: jak oswoić Zachód, dajmy na to, z chińską organizacją przestrzeni *feng shui* lub taoistyczną filozofią i etyką zwaną *wu wei*²⁵?

Gdyby więc założyć, jak postulują niektórzy współcześni badacze, którzy nawiązują do idei Thomasa Kuhna i Paula Feyerabenda, zasadniczą niewspółmierność kultur (systemów kulturowych)²⁶ – a więc ich wewnętrzną nieprzenikalność, nieprzetłumaczalność, zamkniętość, rodzaj trwałego „zabetonowania” – stałyby się one dla ich nosicieli barierami hamującymi zarówno

²⁵ Zasady i zastosowania *wu wei* omawia Edward G. Singerland, *Effortless Action: Wu-wei as Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China*, Oxford 2003.

²⁶ J.J. Alarcón, *Anthropology. Indeterminacy and Incommensurability*, <http://hottopos.com/convenit6/jareno.htm> [data dostępu: 10.10.15].

porozumiewanie się i wymianę z zewnętrznym otoczeniem, jak i własny ruch i rozwój. Sprzyjałyby bezproduktywnym ograniczeniom²⁷. Aby uniknąć podobnych następstw, dana kultura – działając zresztą niejako we własnym interesie – musi (czy też powinna) uwzględniać i wydobywać w swym funkcjonowaniu czynniki inicjatywy, inwencji i swobody oraz uczestniczyć w wymianie kulturowej, a w następstwie akceptować wprost lub dyskretnie transfery i zapożyczenia międzykulturowe. Kulturologia uznaje tego rodzaju

²⁷ Przytaczam tu w oryginale *in extenso* głośny, często cytowany argument Hilarego Putnama skierowany przeciwko tezom o niewspółmierności: „The incommensurability thesis is the thesis that terms used in another culture, say, the term ‘temperature’ as used by a seventeenth-century scientist, cannot be equated in meaning or reference with any terms or expressions we possess. As Kuhn puts it, scientists with different paradigms inhabit ‘different worlds’. [...] The rejoinder this time is that if this thesis were really true then we could not translate other languages — or even past stages of our own language — at all. And if we cannot interpret organisms’ noises at all, then we have no grounds for regarding them as thinkers, speakers, or even persons. In short, if Feyerabend (and Kuhn at his most incommensurable) were right, then members of other cultures, including seventeenth-century scientists, would be conceptualizable by us only as animals producing responses to stimuli (including noises that curiously resemble English or Italian). To tell us that Galileo had ‘incommensurable’ notions and then to go on to describe them at length is totally incoherent.” [„Teza o niewspółmierności mówi o tym, że pojęcie użyte w innej kulturze, powiedzmy pojęcie »temperatury«, stosowane przez siedemnastowiecznego naukowca, nie może być utożsamiane w znaczeniu czy odniesieniu z jakimkolwiek pojęciem lub wyrażeniem, jakim operujemy. Zdaniem Kuhna, naukowcy z różnymi paradygmatami zamieszkują „różne światy”. [...] Jeśli ta teza by była prawdziwa, to zupełnie niemożliwe byłoby tłumaczenie innych języków – ani nawet wcześniejszych stadiów naszego własnego języka. A jeśli nie możemy interpretować dźwięków organizmów, to nie mamy podstaw ku temu, by traktować te organizmy jako istoty myślące mówiące, a nawet jako istoty ludzkie. W skrócie, jeśli Feyerabend (i Kuhn w swojej największej niewspółmierności) mieli rację, to wtedy członkowie innych kultur, w tym siedemnastowieczni naukowcy,, mogliby być konceptualizowani przez nas tylko jako zwierzęta produkujące reakcje na bodźce (w tym dźwięki dziwnie przypominające angielski lub włoski). Mówienie nam, że Galileusz miał »niewspółmierne« pojęcia, po to, by następnie przejść do ich szczegółowego opisu jest całkowicie niespójne” – tłum. M.C.]. Cyt za: H. Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge 1981, s. 114-115.

procesy za warunek i czynnik rozwoju kultury. Działania w tym kierunku stały się zresztą jednym z kanonów polityki kulturalnej, aczkolwiek, warto zauważyć, akceptowanym nierzadko z oporami i ograniczeniami. Rodzi je masowy napływ nosicieli cudzej („obcej”) kultury, który zagraża ustabilizowanej, dominującej dotąd pozycji kultury miejscowej.

Wyzwanie dla teorii o niewspółmierności i nieprzetłumaczalności kultur stanowi praktyka kulturowej piśmienności (*cultural literacy*), stymulowana przez migracje i kontakty międzykulturowe. W rozszerzonej interpretacji odnosi się owa „piśmienność” nie tylko do języka artykułowanego i literatury, lecz także do całego obszaru danej kultury, w tym do artefaktów oraz do zachowań, obyczajów czy rytuałów²⁸. Wydobywa tkwiący w tych ostatnich potencjał intelektualny, słowny, znakowy, symboliczny oraz tekstowy (dyskursywny). Stanowiąc analogię do piśmienności lingwistycznej i literackiej, polegającej na umiejętności czytania, pisania i komunikowania się za sprawą znajomości alfabetu, słownika i gramatyki – a w konsekwencji na wprawie w redagowaniu i odbiorze komunikatów w cudzym języku – piśmienność kulturowa, którą niesłusznie sprowadza się niekiedy do erudycji, przejawia się z kolei w opanowaniu kodu, reguł i konwencji cudzej kultury oraz w efektywnym porozumiewaniu się z jej nosicielami i reprezentantami. Przenosi się to również na znajomość preferowanego w niej sposobu życia, orientację w „wielkich narracjach” i anegdotach cudzej kultury, formach

²⁸ James Gee określa piśmienność kulturową jako umiejętność operowania w otoczeniu społecznym dyskursami, które kojarzą „język, myślenie i działanie”, zob. tegoż, *What is Literacy?*, [w:] Candace Mitchell, Kathleen Weiler (red.), *Rewriting Literacy: Culture and the Discourse of the Other*, New York 1991, s. 3. Koncepcję tę rozwinął William T. Fagan, *Literacy and Cultural Thoughtfulness: the Power and Helplessness within and beyond Cultural Boundaries*, http://www.literacy.org/sites/literacy.org/files/publications/fagan_cult_lit_prac_in_Canada_96.pdf [data dostępu: 25.10.15]. Ujął on piśmienność jako kompetencję kulturową umożliwiającą komunikacyjne i behawioralne przechodzenie od prymarnego kontekstu kulturowego do kontekstów rozszerzonych.

rozrywki, wzorach ekspresji, idiomach, idiosynkrazjach, aluzjach kulturowych i historycznych, topografii itp. Stosuje się ona zarówno do kultury wysublimowanej („wysokiej”), jak i do zachowań powszednich (powitań, pozdrowień, etykiety, ubioru, posiłków, wspólnej zabawy, rozumienia symboli itd.). Efektem piśmienności tego typu bywa więc kształtowanie uniwersum dyskursu wspólnego dla odmiennych kultur, osłabiającego granice i – zdawałoby się – niemożliwe do pokonania bariery komunikacji.

Piśmienność kulturowa stanowi konsekwencję wielokulturowości (multikulturalizmu) oraz nasilających się wzajemnych oddziaływań międzykulturowych (interkulturalizmu), a zarazem katalizator pobudzający rozwój tych procesów. Istotę ich tworzą bowiem kontakty, przenikanie się (przemieszanie) oraz interakcja nosicieli odmiennych kultur, a w rezultacie samych tychże kultur. Procesy tego rodzaju – nie zawsze przecież akceptowane z perspektywy etnocentryzmu i ideału państwa narodowego – sprzyjają zarówno otwieraniu się na cudze kultury i asymilowanie ich kodów, jak i umożliwiają transfer kodów własnych, a w następstwie oddziaływanie na nie w tej czy innej dziedzinie. Te trzy zjawiska – piśmienność kulturowa, wielokulturowość i interakcja kultur – odzwierciedlają bez wątpienia doniosłe współczesne procesy kulturowe, które modyfikują wiele tradycyjnych, często przestarzałych wyobrażeń o kulturze i z tego względu nie mogą być wzięte w nawias i wykluczone z pola widzenia kulturologii.

Piśmienność kulturowa, zahaczona o wielokulturowość i interakcję kultur, stymuluje zatem pogłębione, autentyczne obcowanie z kulturami innymi niż własna, a jednocześnie umożliwia spojrzenie na kulturę własną z pozycji „bycia poza nią” i przyjrzenia się jej w lustrze innych kultur – a więc niejako z perspektywy kogoś innego, dysponującego innym kodem kulturowym (lub innymi kodami), postrzegającego oraz modelującego rzeczywistość (i ewentualnie) własną egzystencję według innych niż dotychczas reguł. Daje to możliwość zaktualizowania i przewartościowania poszczególnych aspektów kultury własnej, uświadomienia sobie jej ewentualnych luk oraz próby ich

uzupełnienia²⁹. Taka postawa inności (i swego rodzaju wyobcowania) wobec samego siebie mogłaby na pierwszy rzut oka wydać się utopijna, niemożliwa do realizacji, podczas gdy w rzeczywistości stanowi ona warunek kulturowej transgresji, wyjścia z etnolingwistycznej monokultury i uprawiania dialogu. Daje sposobność odnowy i zróżnicowania repertuaru kulturowego.

Wspomniana metamorfoza służy również budowaniu płaszczyzn porozumienia między różnymi kulturami oraz ich wymianie. Negatywnej i paraliżującej tezie o niewspółmierności, nieporównywalności i nieprzekładalności poszczególnych kultur przeciwstawia kulturologia alternatywny – wsparty historycznymi badaniami porównawczymi – obraz ich chronicznej niedomkniętości, niesamowystarczalności i niezupełności, obligujący do kontaktów oraz wymiany z otoczeniem kulturowym. Przykład (i wzór)

²⁹ Modelem postawy i strategii tego typu pozostaje egzystencjalna i epistemologiczno-ontologiczna idea „wnienachodimosti” (ros. *внеаходимость*; ang. *outsidedness* lub *outsideness*) zarysowana we wczesnych pracach Michaiła Bachtina. Polega ona na wydobyciu kardynalnej percepcyjnej różnicy w postrzeganiu samego siebie oraz innego. Różnica ta wyraża się w tym, iż jednostka (lub podmiot zbiorowy) – nie jest w stanie określić poznawczo samej siebie z zewnątrz równie wszechstronnie jak kogoś innego. Uniemożliwia to cielesne usytuowanie oka ogarniającego to, co „przed sobą” lub „z boku”, a nie zaś to, co „z tyłu”, „za sobą”. Toteż spojrzenie takie charakteryzuje swoisty „nadmiar widzenia” względem innego, a jednocześnie „niedostatek” widzenia w stosunku do samego siebie. Ten niedostatek widzenia siebie z zewnątrz i nadmiar wobec innego ma z kolei swój odpowiednik w nadmiarze wewnętrznej, płynnej, pozbawionej konturów samoobserwacji (introspekcji) danego podmiotu oraz w niedostatku wiedzy o rzeczywistości wewnętrznej innego. Podobna sytuacja poznawcza umożliwia podmiotowi względne wniknięcie w innego za sprawą transgresji oraz powrót do siebie wraz ze zdobytą wiedzą o innym, sobie samym i relacji z innym – bez konieczności rezygnowania z własnego punktu widzenia i stanowiska światopoglądowego. Powrót taki stanowi warunek konstruktywnego dialogu z innym, rozszerzającego horyzonty (pole widzenia, język, krąg wartości) obu stron. Zob. Татьяна М. Обухова, «Внеаходимость» в диалогe культур (по работам М.М Бахтина), [w:] *Языки. Культуры. Перевод. Материалы международного научно-практического форума*, Москва 2013, s. 369-379 oraz Г.В. Дьяконов, *Диалогийная концепция эстетики и литературоведения М.М. Бахтина*, [w:] „Социальная психология” 2006, № 6 (20), s. 35-46.

piśmienności literackiej węższej niż kulturowa okazuje się w tej dziedzinie szczególnie użyteczny. Unaocznia on, iż we współczesnej cywilizacji literatura bodajże w każdym ze znanych języków etnicznych uczestniczy w procesie translacji na inne języki. Podlega ona tym samym z natury rzeczy podwójnej transgresji. Dokonuje się dzięki tłumaczeniu i przyswajaniu dzieł reprezentujących cudze języki i cudzą literaturę, które ewentualnie zapoczątkowują lub utrwalają takie czy inne zmiany w literaturze rodzimej, a w każdym razie poszerzają jej widzenie rzeczywistości. Inną formą transgresji stają się z kolei tłumaczenia literatury rodzimej na inne języki. Dana literatura wykracza tu poza granice rodzimego języka etnicznego i systemu literackiego oraz wtapia się w nowe otoczenie. Ilustracją mogłaby być międzynarodowa recepcja dzieł Szekspira, współcześnie zaś – także recepcja laureatów literackiej Nagrody Nobla. W obu tych wypadkach transgresja i translacja stymulują proces literacki. W tej sytuacji samowystarczalność, izolacja i zasklepienie literatury (bądź kultury) w sobie samej – bez względu na to, czy byłyby one wymuszone lub sterowane przez instancje z zewnątrz (na przykład przez władzę, ideologię, religię lub tradycję), czy też byłby to efekt zawyżonej samooceny – równałyby się martwocie i zastojowi literatury. Paralelizm kultury w tym względzie nasuwa się sam przez się – pod warunkiem, że pojęcie translacji literackiej uzupełnimy pojęciami translacji interartystycznej oraz interkulturowej (intersemiotycznej)³⁰.

Na przeciwnym biegunie do poglądu o selektywnym, zamkniętym i nieprzenikalnym dla odmiennych wartości kręgu kulturowym sytuuje się pod pewnymi względami koncepcja tak zwanego kulturalizmu. Otóż kulturalizm głosi wszechprzenikalność i wszechobecność kultury we wszystkich aspektach życia i kwestionuje tym samym zdolność do zajęcia wobec niej zewnętrznego, zdystansowanego stanowiska. Podważa zdolność jednostkowego lub

³⁰ S. Faiq, *The Discourse of Intercultural Translation*, „Intercultural Communication Studies” 2004, XIII, s. 3.

zbiorowego – etnicznego lub społecznego – podmiotu do niezależnej i samodzielnej jej oceny, więcej: do wyboru, modyfikacji i kształtowania według kryteriów innych niż wypływające z niej samej. Przeczy możliwości występowania niezależnych od niej postaw i preferencji oraz możliwości podejmowania inicjatyw i dokonywania innowacji. Z góry wyklucza sprzeciw i stawianie oporu nieodpartej, naciskającej z zewnątrz i od wewnątrz kulturowej *Wille zur Macht*.

Przyjmuje się tu zatem, iż zjawiska kultury wynikają z innych zjawisk kulturowych („same z siebie”) i że stygmatyzują one wszelkie przejawy ludzkiego życia i ludzkiej działalności. Także samo poznanie kultury jest w świetle ekspansywnego kulturalizmu uwarunkowane przez kulturę (klawrownie unaocznia to istnienie błędnego koła w myśleniu kulturowym). W jej zasięgu i pod jej wpływem znajduje się więc religia, nauka, polityka i ekonomia. Kulturalizm wyróżnia i akcentuje bowiem w tych dziedzinach wszystko to, co zbieżne z kulturą, zaciera lub ignoruje natomiast przejawy odrębności i różnice. Absolutyzuje w rezultacie jawnie lub skrycie zasadę kulturowego samorództwa (*generatio spontanea*).

Pogląd ten stawia jednostkę, społeczność oraz kulturę w jaskrawej opozycji do natury. Postrzega w ostatniej instancję coraz mniej wpływową i coraz słabiej oddziałującą na przestrzeń kulturowo i cywilizacyjnie zagospodarowywaną. Wskazuje jednocześnie na stale postępujące wypieranie natury i na nieodwracalne wyobcowanie z niej istot i społeczności ludzkich. Ideę człowieka jako biologicznej części natury – w tym również roussoistyczną utopię szlachetnego dzikusa – wyznawcy kulturalizmu zastępują antropologiczną koncepcją postrzegającą w nim twórcę i nosiciela kultury, bez reszty przez nią określanego, stanowiącego jej nierozłączną część. Naturze przyznano z kolei właściwości tworzywa, obrabianego i przekształcanego według aktualnych potrzeb i wzorów, zamienianego następnie w artefakty, wprowadzane w kulturowe obiegi, które wyznaczają z kolei granice, ramy i przestrzeń jednostkowej i społecznej egzystencji.

Kulturalizm sankcjonował również koncepcje postrzegające w kulturze system znaków, symboli, znaczeń oraz tekstów wszelkiego rodzaju. Utożsamiał ją z „semiosferą”. Przyznawał konkretnym systemom (i podsystemom) znakowym oraz kompleksom tekstów kulturowych prymat zarówno w stosunku do zjawisk przyrodniczych, jak i społecznych³¹. Określały one sposoby identyfikacji i samoidentyfikacji członków społeczności, tradycję i wzajemne porozumiewanie się członków. Umożliwiały kontakty z innymi społecznościami. Współtworzyły też modele świata, pozwalające interpretować otaczającą rzeczywistość oraz praktycznie się w niej orientować.

Semiotykę kultury, warto podkreślić, formułowali badacze z różnych krajów, by wspomnieć tylko Ernesta Cassirera, autora *Philosophie der Symbolischen Formen* (trzy tomy, 1923-1929), Claude'a Lévi-Straussa, inicjatora antropologii strukturalnej i autora pracy *Anthropologie structurale* (1958) lub Jurija Lotmana, autora zbioru rozpraw Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы (1970). Myśli tego typu podejmował i rozwijał – w szczególności na gruncie amerykańskim – Clifford J. Geertz w pracy *The Interpretation of Cultures* (1973), zbierającej wcześniejsze szkice i rozprawy (przekład polski: *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, 2005). William H. Sewell następująco uogólniał wspomniane stanowisko (przytaczam tę wypowiedź w oryginale):

What all of these approaches had in common was an insistence on the systematic nature of cultural meaning and the autonomy of symbol systems – their distinctness from and irreducibility to other features of social life. They all abstracted a realm of pure signification out from the complex messiness of social life and specified its internal coherence and deep logic.

³¹ Spojrzenie na kulturę jako system znaków oraz procesów komunikowania się rozszerza niekiedy jej granice poza krąg ludzki i przenosi je w świat zwierząt, roślin i maszyn, a nawet, jak sądzili romantycy, w świat duchów i upiórów.

Their practice of cultural analysis consequently tended to be more or less synchronic and formalist³².

Nie wydaje się jednak, by poglądy tego rodzaju ostawały się współcześnie krytyce. Akcentując jednorodny charakter i spoistość systemu, z jednej strony izolują i usamodzielniają one kulturę, wyjmują ją z historycznych i społecznych kontekstów, abstrahują nie tylko od zewnętrznych uwarunkowań, oddziaływań i wpływów, lecz także od wewnętrznych zaburzeń i przekształceń. Oczyszczają ją w następstwie z heterogenicznych domieszek oraz sztucznie upraszczają i ujednolicają. W tym duchu rozwijały się na przykład poglądy moskiewskiej i tartuskiej szkoły lingwistyczno-semiologicznej. „[...] [K]ultura, pisał J. Lotman w rezonującym stylu lat 1970., nigdy nie reprezentuje uniwersalnego zbioru (универсального множества), a tylko pewien zorganizowany w określony sposób podzbiór. Nigdy też nie obejmuje *wszystkiego* [kursywa J.L.], tworząc jedynie w pewien szczególnie sposób odgradzoną sferę. Kultura funkcjonuje zatem tylko jako wydzielona część (участок), jako zamknięty [! – E.K.] obszar na kanwie nie-kultury”³³. Symptomatyczne w tym ujęciu pozostaje niezróżnicowane i negatywne pojęcie „nie-kultury”.

³² [„Wszystkie te podejścia łączył nacisk na systematyczny charakter znaczenia kultury i autonomię systemów symbolicznych – a także ich odrębność od innych cech życia społecznego i nieredukowalności do nich. Wszystkie wydobywały czyste znaczenia z zawilego nieładu życia społecznego, jak również określały jego wewnętrzną spójność i głęboką logikę. Ich praktyka analizy kulturowej była w zasadzie konsekwentnie mniej lub bardziej synchroniczna i formalistyczna” – tłum. M.C.], W.H. Sewell, *The Concepts of Culture*, [w:] *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*, red. Victoria E. Bonnell, Lynn Hunt, Berkeley 1999, s. 51.

³³ J. Lotman, *О семиотическом механизме культуры (1971)*, [w:] tegoż, *СЕМИОСФЕРА. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992)*, Sankt Petersburg 2000, s. 485. Cyt. za: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm, [data dostępu: 11.10.15], s. 352.

Z drugiej zaś strony, koncepcje, które postrzegają kulturę jako nieprze-nikalny, „zamknięty system”, utożsamiają ją *implicite* z reprodukcją zasta-nych artefaktów, norm, wzorów i wartości. Wikłają w ten sposób określe-nie kultury w *regressus ad infinitum*. Stanowisku temu przeczy jednakże empiryczna różnorodność, zmienność oraz kreatywny (innowacyjny) cha-rakter poszczególnych zjawisk, dzieł, form i procesów kulturowych. Toteż badaczka niemiecka Doris Bachmann-Medick nie bez racji zauważyła, iż „kulturalizm oznacza hipostazowanie tego, co kulturowe, pomijanie władzy, dynamiki materialnej i społecznej, polityki i ekonomii”³⁴.

Podsumujmy. Ujmując rzecz z perspektywy kulturologii, nie sposób utoż-samić kultury ani wyłącznie z trwaniem, ani też z jej lotną zmiennością form; ani z reprodukcją gotowych wzorów, ani z gorączkowym tworzeniem nowo-sci. Cechuje ją bowiem i jedno, i drugie: trwanie i zmienność; reproduk-cja i kreatywność. Rzadko tkwiąc w zamkniętym, systemowym porządku, wchłania i adaptuje ona pierwiastki spoza rodzimego kręgu. Dokonuje też recyclingu ogniów zdezaktualizowanych i zużytych. Jej odmiany i odnogi („podsystemy”) znamionuje względna przekładalność, możliwa za sprawą znaków, symboli i znaczeń. Dopuszcza enklawy idiolektu i hermetyzmu, które kultywują z kolei „sekretny” charakter znaków i form, ezoteryzm, „ciemność mowy” czy łamanie norm³⁵.

³⁴ D. Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie*, [w:] *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart 2003, s. 102. Zob. także W. Kaschuba, *Kulturalismus. Vom Verschwinden des Sozialen im Gesellschaftlichen Diskurs*, [w:] tegoż, *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*, Berlin 1995, s. 11-30.

³⁵ Zagadnieniami ezoteryzmu zajmują się m.in. paryska katedra Histoire de l'ésotérisme occidental na Sorbonie (obecnie część École pratique des hautes études), londyński Instytut Warburga, Center for History of Hermetic Philosophy and Related Currents na Uniwersytecie w Amsterdamie oraz Exeter Centre for the Study of Esotericism (EXESES).

Powyższe określenia nie oddają jednakże w pełni sposobu funkcjonowania („życia”) kultury. Tendencji do hegemonii, petryfikacji, systematyzacji, ujednolicenia, kodyfikacji oraz hierarchizowania wartości i wzorów (kultura stanowi bowiem potężny oręż władzy, presji na świadomość, narzędzie kontroli dyskursów i sprawowania „rządu dusz”) przeciwstawia się wielogłosowość, różnorodność, dialogowa polaryzacja. Starcie tego rodzaju zaprezentował sugestywnie Michaił Bachtin w pracy *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (Moskwa 1965, 1990). Ukazuje ona historyczny spór karnawałowej kultury śmiechu i groteski z kultuwującą serio, powagę i abstrakcyjną idealizację kulturą oficjalną. Współczesnym obrazem konfliktowych relacji polarnie usytuowanych kultur (cywilizacji) stała się z kolei publicystyczna – krytykowana zresztą za nadmierne uproszczenia – książka Samuela Huntingtona *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996). Wieszcząc koniec wieku ideologii, amerykański politolog uznał, iż osią sporu na przełomie XX i XXI wieku stały się trudne do pogodzenia różnice kulturowe i religijne. W tym też względzie kultura tworzy swego rodzaju złożone, wielowarstwowe, ruchome, reprezentowane przez różne kręgi („podsystemy”) kulturowe *coincidentia oppositorum*. W rozsypłaniu i konkretyzacji tej formuły mieści się jedno z kluczowych zadań kulturologii.

Rzeczą istotną z punktu widzenia kulturologii jest więc to, że kultura powstaje w toku antropogenezy. Kształtowana przez człowieka, zwrotnie oddziałuje zarówno na niego samego, jak też na jego działalność oraz na otaczający go świat cywilizacji i przyrody. Podlega, z jednej strony, uewnętrznieniu, formuje osobowość, psychikę i zachowania jednostek. Z drugiej zaś strony, wpływa na relacje międzyludzkie oraz reguluje życie zbiorowe. Jej formy, raz powołane do życia i puszczone w obieg, uzyskują walor społeczny. Reprezentują swego rodzaju dobro wspólne. Podlegają zobiektywizowaniu, usamodzielnieniu, urzeczowieniu i znaturalizowaniu. Tracą też nierzadko osobową więź z twórcami, wynalazcami czy prawodawcami.

Stają się anonimowe i bezosobowe. Zamieniają się niejednokrotnie w obowiązujące periodycznie „tabu” i „nieprzekraczalne normy”. W rzeczywistości trudno byłoby jednakże wśród tych ostatnich wyszczególnić takie, które w dłuższej perspektywie skutecznie oraz trwale oparły się przemianom i relatywizującemu działaniu czasu.

BIBLIOGRAFIA:

Joaquín Jareño Alarcón, *Anthropology, Indeterminacy and Incommensurability*,

<http://hottopos.com/convenit6/jareno.htm> [data dostępu: 10.10.2015].

Moritz Baßler, *New Historicism, Cultural Materialism and Cultural Studies*, [w:] *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart 2003.

Moritz Baßler, *Towards a Poetics of Culture*, „Southern Review”, vol. 20, no.1, Mar 1987, s. 3-15.

Doris Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie*, [w:] *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, red. Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart 2003.

Hartmut Böhme, Klaus Scherpe, *Zur Einführung*, [w:] *Literatur und Kulturwissenschaft*, red. H. Böhme, K. Scherpe, Hamburg 1996.

Robert L. Carneiro, *Leslie A. White*, [w:] *Totems and Teachers: Key Figures in the History of Anthropology*, red. Sydel Silverman, Walnut Creek 2004.

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paryż 1969.

Culture and the Unconscious, red. Caroline Bainbridge, Susannah Radstone, Michael Rustin, Candida Yates, Palgrave Macmillan 2007.

Г.В. Дьяконов, Диалогийная концепция эстетики и литературоведения М.М. Бахтина, „Социальна психологија” 2006, № 6 (20), s. 35-46.

William T. Fagan, *Literacy and Cultural Thoughtfulness: the Power and Helplessness within and beyond Cultural Boundaries*, http://www.literacy.org/sites/literacy.org/files/publications/fagan_cult_lit_prac_in_Canada_96.pdf [data dostępu: 25.10.2015].

Said Faiq, *The Discourse of Intercultural Translation*, „Intercultural Communication Studies” 2004, XIII, s. 3.

James Gee, *What is Literacy?*, [w:] *Rewriting Literacy: Culture and the Discourse of the Other*, red. Candace Mitchell, Kathleen Weiler, New York 1991.

Christian Gerlach, *Wu-Wei in Europe. A study of Eurasian economic thought*, Londyn 2005.

Wolfgang Kaschuba, *Anmerkungen zum Gesellschaftsvergleich aus ethnologischer Perspektive*,

<http://edoc.hu-berlin.de/oa/bookchapters/resf43HGISZo/PDF/23uDV5SvKdUoc.pdf> [data dostępu: 13.10.15].

Wolfgang Kaschuba, *Kulturalismus. Vom Verschwinden des Sozialen im Gesellschaftlichen Diskurs*, [w:] tegoż, *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*, Berlin 1995.

Alfred L. Kroeber, Clyde Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge 1952.

Adam Kuper, *Culture. The Anthropologist's Account*, Cambridge 1999.

Jurij Lotman, *Культура и взрыв*, [w:] tegoż, *Семиосфера*, С.-Петербург 2000.

Jurij Lotman, *О семиотическом механизме культуры (1971)*, [w:] tegoż, *СЕМИОСФЕРА. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992)*, Sankt Petersburg 2000.

John A. Mears, *Integrating Prehistory into the Study Humanity's Common Past*, [w:] *Teaching World History: A Resource Book*, red. Heidi Roupp, Londyn 2015.

Michael Minkov with contribution by Geert Hofstede, *Cross-Cultural Analysis. The Science and Art of Comparing the World's Modern Societies and Their Cultures*, Sage 2013.

Claus-Michael Ort, *Kulturbegriffe und Kulturtheorie*, [w:] Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hgs), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart 2003.

Cyprian K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 2, Warszawa 1971.

Татьяна М. Обухова, «Вненаходимость» в диалоге культур (по работам М.М. Бахтина), [w:] Языки. Культуры. Перевод. Материалы международного научно-практического форума, Москва 2013.

Hilary Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge 1981.

William H. Sewell, *The Concepts of Culture*, [w:] *Beyond the Cultural Turn New Directions in the Study of Society and Culture*, red. Victoria E. Bonnell, Lynn Hunt, Berkeley 1999.

Edward G. Singerland, *Effortless Action: Wu-wei as Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China*, Oxford 2003.

The Question of Animal Culture, red. Kevin N. Laland i Bennett G. Galef, Cambridge, Mass 2009.

Leslie L. White, *The Concept of Culture*, „American Anthropologist”, New Series, Vol. 61, No. 2 (Apr., 1959), s. 227-251.

What is Culturology?

Culturology as a distinct reflection of culture that emerged in the second half of the twentieth century, and the so-called cultural turn in the humanities (the turn that realised their cultural background and base) became the impetus for its development. The article tries to clarify what is the term in question, the subject of its research, what kind of theoretical assumptions does it make in relation to this subject and what specific learning goals does it face. One of the key question of culturology concerns culture: what are its limits, how its forms may vary in space and time, and whether or to what extent they form – despite differences – a community, unity and totality. The article indicates the dynamic, processual and creative nature of culture on one hand, and its openness on the other, consequently proving the utopian character of aspirations willing to establish once and for all an unchangeable ‘essence’ of culture as well as its timeless determinants and systemic framework. The article consists of three parts: 1) Context, subject and properties of culturology, 2) Delimitations of culture, 3) Acceleration, literacy, multiculturalism, culturalism.

Keywords: culturology, delimitations of culture, multiculturalism, culturalism.

Translated by Małgorzata Ciunovič



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

TRWANIE RZECZY I TRWANIE KULTURY

ROBERT PIŁAT

Wydział Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie;
Faculty of Philosophy of the Christian Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
r.pilat@uksw.edu.pl

Wytwory kultury stwarzają dwie nieskończoności, których nie zna przyroda. Pierwszą zauważył Thomas Mann we wstępie do *Józefa i jego braci*. Badając artefakty, symbole i ludzkie obyczaje, instynktownie szukamy ich źródeł, wierząc, że w ten sposób lepiej je rozumiemy. Ale nigdy nie dochodzimy do źródła ostatecznego – odsłaniając kolejne antecedencje i starając się je zrozumieć, kierujemy się z konieczności ku jeszcze dawniejszym zdarzeniom i treściom, a potem ku jeszcze wcześniejszym. „Im głębiej człowiek wnika, im dalej po omacku sięga w podziemny świat przeszłości, tym bardziej niezgłębione okazują się początki człowieczeństwa, początki jego dziejów, obyczajności, cofając się przed naszą sondą coraz to na nowo i coraz dalej w bezdenność”¹. Mann nazwał to zjawisko studnią przeszłości i zdumiewającym paradoksem, jako że owa nieskończoność genezy istnieje przecież w skończonym czasie, który dany był człowiekowi na Ziemi. Druga nieskończoność zmierza w odwrotnym kierunku, ku przyszłości i związana jest z nieodwołalnością zdarzenia historycznego. W przyrodzie poprzednie zdarzenia przechodzą w kolejne i jedynie w tych drugich istnieją, całkowicie przez nie pochłonięte, lecz zdarzenie ludzkie, stan rzeczy obdarzony sensem, nie zna końca. Kiedy już powstało, kolejne zdarzenia nie mogą go wymazać. Filozof Karl Raimund Popper doszedł nawet do radykalnego wniosku, że

¹ T. Mann, *Józef i jego bracia*, t. 1, tłum. E. Sicińska, Warszawa 1988, s. 5.

byty posiadające sens mają odrębny sposób istnienia i ukuł dla nich nazwę Świat₃, odróżniając go od Świata₁ (przedmioty fizyczne) i Świata₂ (procesy psychiczne)². Jednak Popperowski Świat₃ nie trwa w czasie, jego wieczność trwałość wynika raczej z istnienia poza czasem. Francuski filozof i muzykolog, Vladimir Jankélévitch, ujął tę samą zagadkę inaczej, włączając w nią czas i trwanie: „Skoro zaistniał, nie może już nie być: ów tajemniczy i niepojęty fakt, że zaistniał, staje się jego wiatykiem na wieczność”³. Nie uczynił jej przez to łatwiejszą, lecz poniekąd pełniejszą. Trwanie kultury u Poppera jest sprawą poznania nakierowanego na beczasowe sensory, podczas gdy u Jankélévitcha obejmuje również poczucie historii.

Uczono nas w szkole historii tak, jakby była ciągiem fizycznych zdarzeń, pomiędzy którymi zalega pustka. Wiemy jednak, że po wielkich bitwach i sławnych aktach założycielskich mijały zwykłe dni, godziny i minuty ludzkiego życia. Pustka oddziela historyczne świadectwa – co stanowi zmorę historyków – lecz nie istnieje pustka dziejów. Te bowiem trwają nie tylko w przemijających zdarzeniach i ich podlegających zniszczeniu reprezentacjach: dokumentach, artefaktach. Owe brakujące dni i godziny możemy czasem dostrzec, odkrywając je w zwykłych rzeczach nieafiszujących się swoją funkcją świadectwa. W nich historia istnieje w sposób wprawdzie utajony, lecz doskonale ciągle. Kiedy minęła ostaną wojna światowa, wiele prostych zdarzeń i rzeczy uzyskało nowe znaczenie – straciło niewinność i nie mogło już powrócić do dawnych sensów: pukanie do drzwi, mur, pociąg, kanał, las, piwnica, drut kolczasty, barak. W polskich filmach z lat pięćdziesiątych (np. w reżyserii Wojciecha Hasa czy Jerzego Kawalerowicza) kamera często patrzy na rzeczy w ten sposób – podejrzliwie, z lękiem, że skryty w nich świat okrucieństwa nagle się obudzi,

²Zob. K.R. Popper, *Wiedza obiektywna*, tłum. A. Chmielewski Warszawa 1992, s. 206-216.

³Za P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, motto do książki.

jakby życie uwikłane w owo trwanie historii w rzeczach nie mogło wrócić do równowagi⁴.

W felietonie Zbigniewa Herberta napisanym w roku 1951 w związku z nowymi odkryciami archeologicznymi na terenie Gdańska pojawiają się trzy skutki archeologicznej rekonstrukcji przedmiotów⁵. Pierwszy polega na przywracaniu tego, co zostało zniszczone przez czas. Stanowi podniesiony do rangi sztuki odwieczny konflikt człowieka z czasem, stawianie oporu, o którym tak sugestywnie pisał Roman Ingarden w eseju *Człowiek i przyroda*:

Twory kultury wytworzone przez człowieka nie stanowią niczego więcej jak tylko pewnego rodzaju cień rzeczywistości, będąc jedynie tworamii czysto intencjonalnymi. Noszą na sobie tylko pozór istnienia, który charakteryzuje wszelkie duchowe dzieła człowieka, jak dzieła sztuki lub rozmaite inne wytwory kultury ludzkiej, bez względu na to, czy są dziełami poszczególnego człowieka czy też całej społeczności ludzkiej. Konstytuują się one na podłożu rzeczy i procesów przyrodzonego świata, przystosowanych do tego przez człowieka, a ich własności przekraczają granice uposażenia rzeczy materialnych, pokrywając je nową warstwą sensu i nowych zjawisk. Transcendując tym te rzeczy, tracą zarazem pełnię i autonomię istnienia i nie posiadają mocy rzeczywistości niezależnej od człowieka i jego aktów duchowych. Mogą one zaspokoić aspiracje człowieka do życia wzniesionego ponad przyrodę jedynie pod warunkiem jego nadzwyczajnej duchowej aktywności i zapadają z powrotem w zupełny niebyt, skoro tylko człowiek traci wolę transcendowania swej prostej natury przyrodzonej i wyrzeka się swej twórczej aktywności świadomości.⁶

Herbert zaś tak opisuje scenę, która zrobiła na nim wielkie wrażenie:

Przez uchylone drzwi widać pracownię naukową bezimiennych twórców Muzeum. Nad ogromną stertą drobniutkich odłamków, wyglądających jak rozsypana mozaika, pochylają się głowy i bystre palce wyciągają oto

⁴ Por. R. Piłat, *Wartość milczenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30.

⁵ Z. Herbert, *Muzealne kłopoty i nadzieje. Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone*, Warszawa 2001, s. 633.

⁶ R. Ingarden, *Człowiek i przyroda*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Kraków 1973, s. 17.

ostatni kawałek XVIII-wiecznego talerza. Teraz subtelny ornament niebieskich kwiatów zajaśniał całym blaskiem. Mądre palce *przywróciły* [wyróżnienie – R.P.] kruchej sztuce jej dawną urodę.

Innym sensem trwania rzeczy jest u Herberta *przetrawianie*. Poetę fascynowały procesy, które w szczęśliwych warunkach pozwalają rzeczom istnieć znacznie dłużej, niżby to wynikało z naturalnego biegu rzeczy:

W grodzie poziom higieny nie był wysoki, a sterty nieczystości zalegające ulice, wraz z wilgocią, odpadkami kory – dawały garbnik, betulinę i metan, dzięki czemu *przechowało się* [wyróżnienie: R.P.] lepiej i więcej, niż w innych grodach wczesnośredniowiecznych w Polsce, takich rzeczy jak: barwne tkaniny, szczątki roślin i zwierząt, włosie, pióra, a także kurze jajko, nad którym toczą się zażarte spory zwiedzających, czy to możliwe.

W tym samym fragmencie Herbert dostrzega trzeci aspekt trwania – w ludzkim poznaniu i rozumieniu: „Są to przedmioty z pozoru błahe, lecz naprawdę pozwalają *głęboko wniknąć* [wyróżnienie: R.P.] w strukturę społeczną, ekonomiczną, kulturalną i polityczną tamtych czasów”⁷. Wszystkie trzy spostrzeżenia poety zaskakują pewnym pozytywistycznym duchem i wiarą w potęgę wiedzy i technicznej maestrii, która pozwala wydzierać historii jej uśpione i, zdawałoby się, już niedostępne tajemnice. Przez odtworzenie, przechowanie, poznanie zawłaszczamy tę samą historię, która nas stworzyła. Próby zrozumienia historii wiążą się jednak z głębokim paradoksem. Zawłaszczycy własną genezę to jakby zawłaszczycy samego siebie, lecz nasz stosunek do samych siebie nie da się opisać jako posiadanie. Jest to oczywiście jedna z metafor, które towarzyszyły wiekom refleksji filozoficznej, wyraża zażyłość z samym sobą, bycie przyjacielem samego siebie. Nie jest jednak najszczęśliwszą metaforą, ponieważ wytwarza nieskończony regres posiadania tego, kto posiada tego, kto posiada itd. Człowiek posiadający sam siebie

⁷Tamże, s. 646.

okazuje się na zawsze przed sobą ukryty i właśnie z tego powodu paradygmat poznawczy nie do końca spełnił nadzieje w regulowaniu ludzkiego obcowania z historią. Spojrzenie, które kieruje się na przedmioty kultury, zawiera w sobie bogatszą hermeneutykę. W istocie, w późniejszej twórczości Herberta obcowanie z kulturowymi artefaktami zyskuje inną funkcję. Nie jest już zadaniem poznawczym, wydzieraniem przeszłości jej zagadek, lecz jest raczej, jak pisze poeta w tomie *Mistrz z Delft*, poszukiwaniem znaków, śladów utraconej wspólnoty. Również słowo „przedmiot” we wcześniejszym sławnym tomiku poetyckim *Studium przedmiotu* nawiązuje do pracy artysty lub osoby dramatu, a nie odkrywcy – przedmiot pojawia się bez reszty zanurzony w ludzkim losie.

Artefaktem, który trwa w najbardziej zagadkowy i osobliwy sposób, jest książka. Jej fizyczna forma wydaje się dziś, w dobie pamięci elektronicznych, tylko jednym z możliwych nośników tekstu i obrazu, dlatego wielu prorokuje jej zmiernic. Jednak ten zmiernic nie następuje. Przeciwnie, fizyczna szata książki pociąga miłośników lektury, wydawców, plastików – jest materia poznania i ekspresji, niesprowadzalną do samego tekstu. Dlatego nie ustaje też pasja przywracania świetności dawnym zwojom, kodeksom i tomom. Materialność książki jest bowiem bardzo szczegółna: trwa ona w czasie jak inne artefakty, lecz z drugiej strony tekst w niej zawarty ma swój własny czas – ten, w którym trwają znaczenia, idee i style. Oba te składniki książki odwołują się do odmiennych struktur czasowych, lecz jedna w jakiś sposób wspiera drugą. Wydaje się, że pokryta patyną czasu powłoka książki stanowi wskazówkę dla czytelnika, a może jego bezwiedną antycypację – oto oczekuje z napięciem na wyłonienie się tekstu nie tylko z kart książki, lecz także z głębi dziejów. Niech pewna anegdota zilustruje tę zależność: piszący te słowa studiował filozofię w miejscu, gdzie dzisiaj pracuje, w dawnej ATK, i tu też przesiadywał w czytelnicy nad lekturami. Pewnego razu z magazynu wydobyto zamówioną książkę, dwutomowy angielski komentarz do Immanuela Kanta. Wystarczyło uchylić okładkę, by odkryć, że karty książki

pozostały przez całe stulecie nierozcięte. Pieczęcie pokazywały, że ten wydany pod koniec XIX wieku tom należał do biblioteki w Królewcu, skąd powędrował do powojennej Polski, pokrywając się pieczęciami nowych bibliotek, skreślanymi starannie i zastępowanymi innymi, kiedy książka zmieniała miejsce pobytu. Wreszcie trafiła na warszawskie Bielany – gruby wolumin przenoszony z mozołem i katalogowany, lecz nie czytany przez nikogo⁸. Co się czuje, rozcinając takie karty? Jakiej treści się oczekuje? Odkrycia zapoznanego geniusza? Bezwartościowej grafomanii? Jakkolwiek by było, nie jest to zwykła lektura – pod przewodnictwem pożółkłego papieru i wyblakłego grzbietu książka zaprasza do poważnej rozprawy z historią.

Działaniom konserwatorów towarzyszy poszukiwanie oryginału. On to stoi na straży prawdy, która, jak wiadomo, rodzi się w umyśle, lecz właśnie przed arogancją umysłu trzeba ją chronić – przed jego skłonnością do fantazjowania, spekulacji i zawłaszczania odkrywanych sensów. Pojęcie oryginału jest jednak nieostre. W dziedzinie grafiki występuje na przykład pojęcie pośmiertnego oryginału, czyli odbitek wykonanych po śmierci artysty z przygotowanej przez niego matrycy. Jednak nawet w tak osobliwym przypadku czyni się wysiłki, by dokonać subtelnych rozróżnień, pozwalających na utrzymanie intuicji oryginału. Dobrym przykładem jest trwający kilka lat europejski program, który ma na celu zbadanie oryginalności grafik Rembrandta będących w posiadaniu poznańskiego muzeum. Kuratorka wystawy wieńczącej te wysiłki, Grażyna Hałasa, opowiada w wywiadzie dla Programu II Polskiego Radia o tytanicznej pracy, subtelnych technikach i błyskotliwych dedukcjach, które doprowadziły do zdetronizowania kilku pozycji i podniesienia do rangi oryginału kilku innych. Słuchacz nie ma wątpliwości, że ta praca była nie tylko pasjonująca, lecz także

⁸ Niestety, pomimo wysiłków zawodnej pamięci nie jestem w stanie zwieńczyć tej anegdoty efektowną puentą i podać tytułu dzieła. Trzydzieści lat, które minęło od tamtej chwili, pochłonęło notatki, świadomość tytułu i autora dzieła. Sądzę jednak, że niektórzy czytelnicy – miłośnicy lektury – przypomną sobie własne podobne odkrycia.

owocna. Ale o jaki owoc tu chodzi? Osiągnięcie nie leży przecież w samym tylko ustaleniu procesu przyczynowego czy materialnego pierwszeństwa jednego artefaktu w stosunku do innego. Podobnie jak w wypadku starej książki, odkrycie oryginału (lub „zdemaskowanie” kopii) jest raczej nicią przewodnią rozumienia – zwiastuje treść, otwiera uprawnioną (i upragnioną) drogę do interpretacji. Temu fenomenowi otwarcia towarzyszą silne emocje, tworzące gatunek sam dla siebie – można je nazwać przeżyciem oryginału. Jak napisał Tim Hitchcock w eseju *Digital Searching and the Re-formulation of Historical Knowledge*:

Kiedy rozwijasz pergaminowy dokument zawierający dwustuletnie zeznania składane w śledztwie prowadzonym przez koronera i piasek, który użyto do osuszenia atramentu wysypuje się na twoje ręce, trudno jest zachować odpowiedni dystans [...]. Jeżeli [jednak] uznamy, że tylko bezpośredni kontakt z oryginałem ma pełną wartość, redukujemy zasięg oddziaływania archiwów wyłącznie do wąskiej grupy specjalistów, muzeów – do osób, które mogą przyjść na wystawę (są w stanie kupić bilet i dostać się na miejsce), bibliotek – do osób, które otrzymają możliwość wzięcia rozpadającego się kodeksu do rąk⁹.

Relacja emocjonalna, o której pisze Hitchcock, choć realna i autentyczna, ma jednak dość efemeryczny status. Trudno ją dokładnie scharakteryzować, zmierzyć, oszacować jej znaczenie. Czy powinna być zatem wyznacznikiem decydującym o tym, że to oryginał, a nie kopia ma pozostać paradygmatem dostępu do kultury? Marcin Wilkowski formułuje w tej sprawie wątpliwości, włączając się w żywą współczesną dyskusję na wspomniany temat¹⁰.

Napisałem powyżej, że w poszukiwaniu oryginału nie chodzi o czysto retrospektywny akt ustalania przyczynowości, lecz o prospektywny akt

⁹Za: M. Wilkowski, *Kopia lepsza od oryginału*, „*Historia i media*”, 13.03.2012, <http://historiaimedia.org/2012/03/13/kopia-lepsza-od-oryginału/> [data dostępu: 2.11.2015]

¹⁰Tamże.

otwierania nowej interpretacji. Przyczynowość w naukach przyrodniczych wiąże te dwa aspekty – na tym właśnie polega jej wartość poznawcza. Ustalając prawidłowości, które miały miejsce wcześniej, daje możliwość przewidywania. Podobnie jest w badaniach kultury, chociaż bez mostu w postaci równań matematycznych. I tu przyczynowość podaje swoistą nić Ariadny w pracy interpretacji.

Są inne, prócz przyczynowości, ontyczne własności świata, które w poszukiwaniu oryginału mają ogromne znaczenie. Pierwszą jest *tożsamość* badanych obiektów w czasie. Gdyby brać rzeczywistość materialną w jej całości, problem tożsamości byłby trywialny – stwierdzałoby się ją apriorycznie, ponieważ świat, w którym wszystko się zmienia, jest przecież jako całość ze sobą tożsamy. Lecz w odniesieniu do pojedynczych przedmiotów, dzieł, osób problem ciągłości okazuje się bardzo trudny. Od wieków filozofowie zastanawiali się, w którym momencie zmieniający się część po części przedmiot przestaje być tym samym przedmiotem. Nie ustawały próby rozwiązania zagadek, jak ta ze statkiem, który w trakcie remontu otrzymuje nowe poszycie, wręgi, pokład, maszty i urządzenia, a pomimo to jest (a zdaniem niektórych nie jest) tym samym statkiem. W nowszych czasach pytanie to w poważniejszym kontekście odnowił brytyjski filozof Derek Parfit, argumentując w szeroko dyskutowanej książce *Reasons and Persons*, że w filozofii człowieka i moralności nie potrzebujemy kategorii tożsamości osobowej – wystarczy stopniowalna i nieprzechodnia kategoria ciągłości.

Ostatnią kategorią, która związana jest z poszukiwaniem oryginału jest *źródłowość*. Oryginał jest nie tylko nicią przewodnią w poszukiwaniu interpretacji, lecz także kieruje do jej źródła. Wracamy tu poniekąd do cytowanej na początku tych rozważań uwagi Thomasa Manna o studni czasu. Poszukujący rozumienia umysł instynktownie kieruje się ku genezie – chodzi mu nie tylko o początek, lecz o *miarodajny* punkt odniesienia. Poszukiwanie to może się stać obsesyjne i doprowadzić do przekonania, że to, co istotne, już było, że cała prawda leży w przeszłości, zaś powinnością

współczesnych jest tylko jej przyswojenie i przechowanie. Ale nie trzeba ulegać obsesji, by uszanować ideę źródłowości. Wystarczy uznać normatywną funkcję przeszłych form kultury, które dla każdej nowej formacji stanowią zadanie – dlatego, że były. Historia to dzieje normatywnego odnoszenia się do źródeł – podejmowanie i łamanie zobowiązań z tych źródeł płynących, ich zawężanie, rozszerzanie – ogólnie biorąc: reinterpretacja. W dziedzinie twórczości zjawisko to opisał Harold Bloom jako lęk przed wpływem – dramatyczną pracę poety, który musi zbudować swoją oryginalność z niewłaścnej poetyckiej materii języka, symbolu i stylu¹¹.

W procesie normatywnego przyswajania i osvajania kultury osobliwa rola przypada światu rzeczy. Interesujące spojrzenie na tę kwestię zaproponował francuski filozof Michel Foucault. Był on wpływowym krytykiem pojęcia podmiotowości, które uważał za sztuczny konstrukt, służący bardziej celom społecznej kontroli niż kształtowaniu własnego życia. Uważał ludzką podmiotowość za wymyślony wewnętrzny punkt widzenia, dzięki któremu przypisuje się osobom sprawczość i odpowiedzialność za ich wypowiedzi, czyny, postawy czy gesty. Samym osobom narzuca to z kolei silny nakaz samopoznania, które pozwala uczestniczyć w tej społecznej grze kontroli na równych prawach. Podmiot to ktoś, kto wie, co i dlaczego uczynił, a przez to jest w stanie zmierzyć się ze społeczną oceną, czasem przeciwstawiając się jej, a o wiele częściej poddając się jej i stosując do siebie zewnętrzne osądy. Foucault zaproponował zmianę optyki: zamiast ustalania prawd o s o b i e – o sensie i wartości swoich doświadczeń, czynów i relacji z innymi – trzeba przedstawić sobie życie jako zbiór technik, dzięki którym tworzymy samych siebie¹². Foucault twierdził, że jednostronny nacisk na poznawanie samego siebie pozbawia wartości inne rejestry kierowania samym sobą, a tym samym

¹¹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1997.

¹² M. Foucault, *Techniki siebie*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa 2000.

pozbawia życia tego, co tradycyjnie nazywano *decorum* – kulturowych dyspozycji, cech, zdolności, stanów przyjemności i nawyków, a one wszystkie przyczyniają się do pożądaney formy życia. Otóż ważną częścią owego *decorum* jest świat ludzkich wytworów – wytworów kultury. W filozofii Foucaulta znika wprawdzie podmiot, lecz dzięki badaniu kultury możliwe jest wytyczenie pewnej linii, a tę równie dobrze można nazwać linią podmiotową – ciągu zamkniętych w rzeczach treści, które wytworzyły dzisiejszych nas, z naszą zdolnością rozumienia świata i działania. Innymi słowy, tworzenie samego siebie jest jak tworzenie kultury – wymaga subtelności, zestawiania przedmiotów, nawigowania wśród stylów, wydarzeń, spajania własnych doświadczeń więzami motywacji, przyczynowości. Nie sposób podać reguł tego procesu. Jest on sztuką, w której można się doskonalić, lecz której ostatecznych zagadek nie da się poznać – i to nie dlatego, że są głęboko ukryte, lecz dlatego, że ich nie ma. Sztuka bycia sobą nie jest szyfrem zapisanym w kulturze, niczym kryptogram, lecz jest po prostu sztuką bycia w kulturze. Foucault podsumował w ten sposób pewien nurt obecny w europejskiej myśli już od renesansu, szczególnie wyraźnie wyrażony w *Próbach* jego imiennika, Michela Montaigne’a.

Technika kształtowania siebie sprawia, że rzeczy stają się świadkami kultury, a ta z kolei staje się samą istotą człowieka. Osobiście uważam diagnozę Foucaulta za przesadną, ponieważ sądzę, że jeśli wyzbędziemy się metafizyki człowieka (jakkolwiek nieuchwytej) i zastąpimy ją kulturą, nie utrzymamy zdolności normatywnego myślenia. To jednak temat na osobną dyskusję. W obecnych uwagach chciałem podkreślić tylko to, co w tej diagnozie jest mądre i twórcze. Pokazuje ona, że nasze życie wśród rzeczy dalekie jest od jednowymiarowego pragmatyzmu. Rzeczy są świadkami i strażnikami sensu potrzebnego do życia. Ta ich funkcja nie znika nawet wtedy, gdy ulegają fizycznemu unicestwieniu. Wciąż pozostaje po nich miejsce w przestrzeni znaczenia. Wydaje się, że nie tylko wykształceni badacze kultury, lecz po prostu ludzie szukający intensywnego przeżycia i rozumienia świata

znajdują upodobanie w kontemplacji tego, czego już nie ma. Dawniej były to przede wszystkim ruiny, jako znak tego, co było – oryginał, dostępny wprawdzie w ułamkach, lecz w całej materialnej prawdzie. Dziś ta forma przeżywania świata jeszcze się wysubtelniła: błądzimy po nieistniejących miastach, nakładamy stare mapy na dzisiejsze obszary, wyobrażamy sobie zniesione już granice, widzimy zburzone mury warszawskiego getta i berlińskiego muru, oglądamy osieroconą bazę kolumny w zburzonym przez napoleońskie wojska kościele w Cluny, patrzymy w puste niebo po World Trade Center. Myślę, że dla osób, które poświęciły się rozumieniu i zachowaniu materialnej kultury otwierają się nowe pola działania. Umieszczanie przeszłości w obrębie terażniejszości nie jest już ani zwykłym odczytywaniem tekstów, ani przechowywaniem materialnych rzeczy, lecz uobecnieniem i daniem świadectwa.

BIBLIOGRAFIA

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Michel Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński i L. Rasiński, PWN, Warszawa 2000.

Zbigniew Herbert, *Muzealne kłopoty i nadzieje. Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone*, Więź, Warszawa 2001.

Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

Thomas Mann, *Józef i jego bracia*, t. 1, tłum. E. Sicińska, Czytelnik, Warszawa 1988.

Robert Piłat, *Wartość milczenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30.

Karl Raimund Popper, *Wiedza obiektywna*, tłum. A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1992.

Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2006.

Marcin Wilkowski, *Kopia lepsza od oryginału*, „Historia i media”, 13.03.2012, <http://historiaimedia.org/2012/03/13/kopia-lepsza-od-oryginału/> [data dostępu: 2.11.2015].

Preserving Things and the Persistence of Culture

This article discusses the relation between temporal existence of things and the persistence of culture. The material and the immaterial aspects of culture are quite different in relation to time. According to philosopher Karl R. Popper, meanings, senses and ideas belong to a separate quasi-temporal realm of being. They come about in time but henceforth they exist non-temporarily. Their existence, unlike that of physical objects, does not depend on keeping a delicate balance between the change and identity – it is not based on struggle against time. But on the other hand, their seemingly atemporal subsistence is strictly connected to the temporal existence of things. The latter do not carry meaning in virtue of sheer convention, but rather by means of subtle connection between their material structure and the properties of sentient and intelligent beings. Books hold a very special place in this framework. The physical properties of books are intertwined with their content very strongly albeit mysteriously. It is safe to say that reducing books to their content – by conveying the content to digital carriers alone – would result in a serious impoverishing of culture. In reference to early journalist works by poet Zbigniew Herbert, three functions of preserving and studying artefacts are distinguished: reconstruction, preserving and learning. In such studies there is always a quest for originals and considerable efforts are made in order to distinguish them from copies and derivatives. The article gives a brief account of recent debate concerning the value of these pursuits. Finally a discussion with Michel Foucault is presented, concerning the role of things in self-formation.

Keywords: artefact, preservation, original, history, Zbigniew Herbert, Michel Foucault.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

POWRÓT *DZIADÓW*, CZYLI DWA TEATRY

JACEK KOPCIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
jacekkopciński@o2.pl

Do polskiego teatru wróciły *Dziady* Adama Mickiewicza, a ich kolejne inscenizacje nieprzypadkowo zbiegły się z ważnym dla polskiej kultury jubileuszem, który w 2015 roku przebiegał pod hasłem „250 lat teatru publicznego”. Namysł nad rolą, organizacją i zagrożeniem publicznych scen zdominował rocznicowe debaty, nie zapomnieliśmy jednak, że datę premiery komedii *Natęci* Józefa Bielawskiego, która miała miejsce 19 listopada 1765 roku w warszawskiej Operalni, uznaje się przede wszystkim za moment powstania Teatru Narodowego. Eksponując ten fakt na łamach majowego numeru „Teatru”, kilkoro historyków teatru i krytyków podjęło nawet polemikę z pomysłodawcami oficjalnych obchodów. Nie chcę tu rozważać argumentów obu stron – jubileusz mamy za sobą, dyskusja jest zamknięta, a wszystkie teksty polemiczne pozostają dostępne na stronie Instytutu Teatralnego. Ważniejsze wydaje mi się to, że tocząc rocznicowy spór „publiczny czy narodowy?”, polemisi wspólnie naszkicowali intelektualny projekt polskiego teatru współczesnego, który w jednej ze swoich odmian czy gałęzi realizowany jest coraz powszechniej, w drugiej natomiast wydaje się coraz bardziej ekskluzywny, a odpowiadające mu wybitne spektakle należą do rzadkości i są wyjątkowe. Nowe realizacje *Dziadów* świadczą o tym dobitnie i choćby dlatego warto przyjrzeć się im dokładniej.

Sfera publiczna i zbiorowa wyobraźnia

Pierwszą gałąź polskiego teatru opisał celnie Dariusz Kosiński w wypowiedzi programowej tegorocznych obchodów *Rok teatru ważnego*. Odwołując się do znanej koncepcji sfery publicznej Jürgena Habermasa jako przestrzeni wolnej debaty obywatelskiej toczony w nowoczesnym społeczeństwie demokratycznym¹, wyliczał najważniejsze funkcje teatru publicznego:

poszerzanie i umacnianie sfery publicznej, aktywny udział w debacie publicznej nie tylko przez zabieranie głosu w sprawach, które stanowią jej przedmiot, ale także przez wprowadzanie nowych tematów i stawianie nowych pytań, kwestionowanie oczywistości, podważanie pozycji hegemónów (kimkolwiek by byli), czy wreszcie wydobywanie symptomów, sygnałów, napięć i grup, które dopiero szukają swojego języka².

Z kolei w tekście *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* zrównał ideę teatru publicznego z teatrem krytycznym: „teatr publiczny jest przestrzenią doświadczenia i refleksji, której sednem jest konfrontacja ze sposobami myślenia przyjętymi i realizowanymi przez widzów w życiu”³. Teatr publiczny wchodzi też w dialog z przeszłością, co nas tu najbardziej interesuje, i „najczęściej odnosi się do przeszłości krytycznie, demaskując ukrytą obecność i władzę, jaką anachroniczne schematy i mity wciąż sprawują nad dzisiejszymi Polakami, albo też obnażając jej ciemne strony”⁴. Najbardziej ogólna definicja teatru publicznego w ujęciu Kosińskiego brzmiała następująco: teatr publiczny to taki, który „jest finansowany ze środków publicznych (...) ze względu na wagę i wartość, jaką ma dla życia społecznego

¹ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik i M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.

² D. Kosiński, *Rok teatru ważnego*, www.250teatr.pl/teksty/41.rok_teatru_waznego.html [data dostępu: 24.10.15].

³ D. Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* www.250teatr.pl/idea.teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html [data dostępu: 24.10.15].

⁴ Ibidem.

i indywidualnego, a także dla dziedzictwa i kultury narodowej”⁵. I właśnie w tym punkcie polemikę z tezami Kosińskiego podjęli Małgorzata i Marek Piekutowie, zarzucając autorowi „semantyczną ekwilibrystkę”⁶. Zdaniem Piekutów Kosiński „do granic możliwości” rozszerzył znaczenie pojęcia „publiczny” kosztem pojęcia „narodowy”, które zostało przez niego podporządkowane pierwszemu. „Nie bójmy się słów!” – wzywali, przypominając kulturową i antropologiczną definicję narodu sformułowaną przez Benedicta Andersona w książce *Wspólnoty wyobrażone*. W odniesieniu do nas brzmiałaby ona następująco: „wspólnota dobrowolna Polaków i tych, którzy się za nich uważają, ograniczona kulturowo i językowo (ale nie terytorialnie!) i suwerenna”⁷. Anderson podkreśla wyobrażeniowy wymiar poczucia przynależności narodowej, wskazując na fakt, że jego poszczególni członkowie w większości nie znają się nawzajem i nigdy się nie poznają, a jednak wspólnie „pielęgnują w myślach obraz wspólnoty”, ufundowanej przede wszystkim na symbolach odnoszących się do wspólnych doświadczeń⁸. Za symbol najważniejszy Anderson uznał grób nieznanego żołnierza – powszechny w świecie zachodnim znak ofiary za ojczyznę.

Antropologiczna koncepcja narodów jako „wspólnot wyobrażonych” została przez Andersona rozszerzona daleko poza państwa europejskie i przeciwstawiona deformującemu ją nacjonalizmowi, ten zaś rasizmowi, który opiera się na biologicznej determinacji i stale „majaczy o wiecznym skalaniu” rasowej czystości⁹. Piekutowie odwoływali się także do historycznej idei narodu, który nazwali „rozszerzonym”, przypominając, że w XIX wieku

zbiorowym wysiłkiem romantycznych poetów i filozofów wypracowano wizję Polski, w której prawa obywatelskie przysługiwałyby wszystkim,

⁵ Ibidem.

⁶ M. i M. Piekutowie, *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr” 2015, nr 5.

⁷ Ibidem.

⁸ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19.

⁹ Ibidem. s. 147.

niezależnie od wyznania, języka domowego, pochodzenia etnicznego i społecznego, a więc wszystkim zamieszkującym terytorium dawnej Rzeczypospolitej Polakom, Rusinom, czyli Ukraińcom, Żydom i Niemcom – zgodnie z szerokim programem Joachima Lelewela¹⁰.

Było to ważne przypomnienie, romantyzm bowiem jest w naszych czasach przedstawiany jako epoka formowania się groźnych nacjonalizmów, stających się w wieku XX przyczyną masowych zbrodni, a współcześnie podstawą szowinizmów i wykluczeń, o które Dariusz Kosiński oskarżył obrońców teatru narodowego. Piekutowie oddalili ten zarzut i przekonywali, że „narodowy” w odniesieniu do teatru nie oznacza zapatrzenia w siebie, czołobitności czy brązownictwa.

Przeciwnie, oznacza spór, polemikę, bolesne napominanie. Troska o zachowanie tradycji wymaga nieustannej reinterpretacji, krytycznej analizy. Czyż mogło być inaczej, skoro polski teatr narodowy tworzyli Wyspiański, Schiller, Witkacy, Horzyca, Kantor, Wierciński, Dejmek, Hübner, Swinarski, Grotowski, Grzegorzewski – ta lista powinna być znacznie dłuższa¹¹.

Z jednej strony mamy więc fundowany na koncepcji Habermasa teatr krytyczny, zajmujący ważne miejsce w sferze publicznej, z drugiej zaś nowocześnie postrzegany teatr narodowy, fundowany na koncepcji wspólnoty wyobrażonej Andersona. Teatr, który także nie pozostaje bezkrytyczny wobec wspólnoty. Na czym więc polega różnica między nimi? Żeby ją uchwycić, warto przyjrzeć się konkretnym manifestacjom artystycznym. Ostatnie inscenizacje *Dziadów* Adama Mickiewicza nadają się do tego znakomicie, mamy bowiem do czynienia z dramatem, który jak żaden inny ukształtował narodową wyobraźnię Polaków i którego ważne inscenizacje w przeszłości stawały się zazwyczaj częścią debaty politycznej w newralgicznych dla

¹⁰ M.i M. Piekutowie, op. cit.

¹¹ Ibidem.

Polski momentach historycznych. Doświadczylismy tego także niedawno, kiedy po 10 kwietnia 2010 roku, w reakcji na katastrofę smoleńską i żalobę narodową, Paweł Wodziński zrealizował przedstawienie *Mickiewicz. Dziady. Performance*, w którym tradycyjny podział na kolaborantów i spiskowców został zastąpiony zupełnie innym antagonizmem: establishment *versus* wykluczeni. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że interesujące nas najnowsze inscenizacje *Dziadów* stworzyli reżyserzy o awangardowym czy wręcz eksperymentalnym podejściu do teatru, należący na dodatek do tego samego pokolenia artystów. Mam na myśli Michała Zadare, który na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu zrealizował najpierw I, II i IV część *Dziadów*, a następnie wyreżyserował ich część III (i zapowiada ostatnią, czyli *Ustęp*), oraz Pawła Passiniego, który dwukrotnie zrealizował autorską adaptację całego dzieła Mickiewicza, najpierw w Teatrze Lalki i Aktora w Opolu, a następnie w Akademickim Teatrze Dramatycznym w Brześciu na Białorusi (należy dodać, że w 2014 roku swoje „popkulturowe” *Dziady* zrealizował także Radosław Rychcik).

Zwracam uwagę na artystyczną i generacyjną bliskość obu twórców, by od razu oddalić przypuszczenie, jakoby teatr wspólnoty wyobrażonej mógł być dziś jedynie tradycyjnym teatrem dramatycznym, stworzonym dla publiczności szukającej w nim prestiżu i rozrywki, a więc nie gotowej na estetyczne ryzyko. Teatr taki Dariusz Kosiński nazwał kiedyś „teatrem kulturalnego miasta”, a formuła ta pojawia się w jego ostatnich komentarzach na temat Teatru Narodowego w Warszawie. Uważam ten sąd za nie całkiem sprawiedliwy, zaznaczę jednak dla jasności, że Paweł Passini w warszawskim Narodowym nigdy nie pracował, a mimo to pozostaje dla mnie twórcą teatru wspólnoty wyobrażonej – tak jak Zadara pozostaje dla mnie twórcą teatru krytycznego. Oczywiście najciekawsze byłoby dokładne porównanie dzieł obu artystów, ja jednak chciałbym skupić się na wywiadach Zadary i Passiniego udzielanych w trakcie pracy nad *Dziadami* lub po ich premierze. Interesuje mnie, jak myślą o dramacie Mickiewicza ci młodzi polscy

reżyserzy, co na ich temat mówią, a dopiero w następnej kolejności – jak ich koncepcje materializują się na scenie.

Zadara czyli *Dziady* w teatrze krytycznym

W swoich wypowiedziach Zadara stale podkreśla tekstowy wymiar *Dziadów*. Romantyczny arcydramat to dla niego ogromny zbiór słów: dialogów, monologów, ale także didaskaliów, komentarzy, prologów, dedykacji, mott i wszelkich paratekstów – zapisanych i przeznaczonych do lektury – cichej i głośniejszej, scenicznej. Słowa dramatu to znaki pisma, które mają konkretne znaczenia i mogą zostać wypowiedziane lub zaśpiewane. Znaczenia te reżyser skłonny jest niekiedy odczytywać literalnie, dosłownie, nie bacząc na metaforykę – z jednej strony, i historyczne przemiany języka – z drugiej. W korespondencji z profesorką Marią Prussak, wydrukowanej w programie *Dziadów* części III, artysta przekonuje badaczkę, że użyte przez Mickiewicza słowo „śpiewak” nie oznacza człowieka, który układa wiersze – poety, lecz człowieka wykonującego pieśni. Koncepcji tej broni na łamach „Teatru”, wyliczając te fragmenty *Dziadów*, w których Konrad („śpiewak dla ludzi”) oraz inni bohaterowie dramatu śpiewają¹². Skoro śpiewają, „śpiewak” znaczy pieśniarz – jak Marley czy Dylan, o których wspomina Zadara. Reżysera interesuje więc językowa konkretność, a zarazem dosłowność *Dziadów*, to, co w recenzji spektaklu Jolanta Kowalska nazwała „ciałem tekstu”¹³. W utworze ciało to materializuje się w formie hybrydycznego tasiemca słów, a na scenie w postaci głośniejszej, wyrazistej, niekiedy nadekspresywnej mowy, często przechodzącej w skandowanie czy wokalizę, zacierające poetycki rytm frazy czy akcent. A także w działanie postaci, których wizje czy fantazje zostają na scenie w bardzo konkretny sposób wytłumaczone (na przykład poprzez ilość butelek wina opróżnionych przez bohaterów).

¹² M. Zadara, *Śpiew Konrada*, „Teatr” 2015, nr 9.

¹³ J. Kowalska, *Reset „Dziadów”*, „Teatr” 2014, nr 5.

Dla Zadari *Dziady* to także tekst, który, pomijając lektury polonistów, nigdy nie został przeczytany dokładnie, a przez to pozostaje „dla Polaków nieznanym utworem”¹⁴. Jego koncepcja wystawienia *Dziadów* „bez skreśleń” wyrasta z przekonania o potrzebie zaprezentowania ich polskiej publiczności i ukazania, co naprawdę „w nich siedzi”¹⁵. Zadara wielokrotnie zarzucał kulturze polskiej aintelektualizm, który, jego zdaniem, przejawia się choćby tym, że nie znamy arcydzieł naszej literatury. Chwalimy się, że znamy, ale tak naprawdę zamiast samemu czytać, na wiarę przyjmujemy cudze interpretacje nieznanych nam utworów, przez co żyjemy w sferze literackich mistyfikacji ideologicznych. Mistyfikacje te nie mają nic wspólnego ze znaczeniem głównych tekstów naszej kultury, dlatego reżyser postanowił ukazać je współczesnym Polakom, wystawiając *Dziady* nie tak, „jak je sobie wyobrażamy”¹⁶, ale tak, jak zostały napisane. W założeniach tego projektu odnajduję podobieństwo do jednej z pięciu zasad protestantyzmu „sola scriptura” głoszącej, że Pismo Święte jest jedynym źródłem wiedzy teologicznej, odrzucającej w tej kwestii tradycję i autorytet kościelnej egzegezy ksiąg biblijnych. Zasada ta doprowadziła do podważenia niektórych dogmatów Kościoła katolickiego i stworzenia nowej gałęzi chrześcijaństwa. „W polskiej tradycji się nie czyta. Nawet Biblii się nie czyta”¹⁷ – stwierdza reżyser, zastanawiając się niczym rasowy protestant, ilu polskich katolików przeczytało Stary Testament i wie na przykład, że istnieją dwie wersje dekalogu. Niewielu, sugeruje artysta, bo Biblię znamy z kościelnych kazań – a *Dziady* z lekcji w szkole.

¹⁴ *Pierwszy raz całe „Dziady”* [z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak], www4.rp.pl/artykul/1077301-Pierwszy-raz-cale--Dziady-.html [data dostępu: 24.10.2015].

¹⁵ „*Dziady*” nie będą sztuką o miłości do ojczyzny [z Michałem Zadarą rozmawia Magdalena Piekarska], wroclaw.wyborcza.pl/.../1,35771,17724750,Zadara_Dziady_nie_beda_

¹⁶ *Idę z Mickiewiczem do lasu* [z Michałem Zadarą rozmawia Magdalena Piekarska].

¹⁷ *Ibidem*.

Dla reżysera protestującego przeciwko „tradycyjnemu polskiemu aintelektualizmowi” największą mistyfikacją *Dziadów* jest ich interpretacja martyrologiczna. Polacy chcą czytać *Dziady* jak dramat o ich historycznym męczeństwie, tymczasem „jest to dramat, w którym nie ma słowa o II wojnie światowej, obozach, łagrach, Katyniu, komunizmie, marcu '68 i katastrofie smoleńskiej”¹⁸. To ironiczne zdanie rozumiem jako prowokacyjną krytykę znanych i możliwych aluzji inscenizacyjnych i filmowych, jak choćby tych, które pojawiają się w *Lawie* Tadeusza Konwickiego. Zadara uważa je za nieuprawnione, bo fałszujące znaczenie dramatu, w istocie zaś szkodliwe, bo utrwalające w Polakach nieracjonalne przekonania o potrzebie poświęcenia za ojczyznę. „Ostatnio ktoś zapytał mnie, czy jestem przeciwko temu, że Mickiewicz w *Dziadach* mówi, że trzeba się ofiarować za ojczyznę i walczyć. Sęk w tym, że niczego takiego tam nie ma. Nie ma nawet takiego pytania” – twierdzi reżyser¹⁹.

Z tego radykalnego sądu reżyser wyciąga równie radykalne wnioski interpretacyjne. Po pierwsze, uznaje sceny martyrologiczne III części (więzienne) za świadome fałszowanie historii, wynikające z poczucia winy poety (Mickiewicz „cierpiał na pokaz”), po drugie zaś, nadmiernie wzmacnia satyryczny wymiar dramatu. Scenę w salonie warszawskim odczytuje w taki sposób, żeby celem krytyki uczynić także spiskowców: „tych, co myślą, że są od tego salonu lepsi i nie widzą nic, oprócz cierpienia i spisków w Polsce”²⁰. Na poparcie swoich tez nie daje jednak żadnego tekstowego dowodu, przywołuje natomiast autorytet Witolda Gombrowicza i jego *Operetki* jako satyry totalnej, to znaczy obejmującej całość świata przedstawionego. Patrząc z tej perspektywy, uznaje, że i „Mickiewicz napisał satyrę na władzę, modę i formę społecznych zachowań”²¹, nie wyłączając postaw opozycyjnych,

¹⁸ *Pierwszy raz całe „Dziady”*, op. cit.

¹⁹ *Dziady nie będą sztuką o miłości do ojczyzny*, op. cit.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

które w *Dziadach* rodzą się przecież z autentycznego współczucia dla ofiar terroru i buntu przeciwko carskim represjom. Żeby uderzyć w cierpiętnictwo Polaków i szerzej: żeby „zaatakować” jakiś element narodowej mentalności, reżyser zniekształca sensy dzieła Mickiewicza, ale czyni to jakby niepostrzeżenie, ubiera przecież bohaterów w kostiumy z epoki i każe im mówić cały tekst utworu, co krytyka uznała wręcz za pietystyczne podejście do arcydramatu. Praktyka ta jest dziś częstą strategią artystyczną w teatrze krytycznym, usprawiedliwianą, a nawet zalecaną w sztuce publicznej jako najlepsze narzędzie subwersji, która „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”²².

Konsekwencją takiej praktyki jest styl inscenizacji *Dziadów* Zadary oparty na teatralnej trawestacji, która sprawia, że sceny satyryczne (zwłaszcza te z udziałem Nowosilcowa) zamieniają się w farsę (publiczność na głos śmieje się z żartów hrabiego), natomiast w scenach więziennych i wizyjnych daje się zauważyć wyraźny dystans reżysera wobec postaci i stanów przez nich doświadczanych. Zadara jako interpretator *Dziadów* racjonalizuje doświadczenia mistyczne bohaterów Mickiewicza, dlatego w wywiadach diagnozuje w nich choroby psychiczne, a na scenie każe im się upijać i błaznować. Według reżysera: „improvizacji nie można czytać wprost, [scena ta] jest tylko zapisem pewnego wariactwa”, spowodowanego „odosobnieniem”, „chłodem”, „wilgocią” i „brudem”²³. W innym wywiadzie reżyser nazywa wręcz Konrada „schizofrenicznym paranoikiem”, który „ciągle boi się, że ktoś go podsłuchuje, ma przywidzenia, nie jest w stanie z nikim się dogadać”²⁴. I jeszcze: „[Mickiewicz] stworzył ciemnego, skomplikowanego

²² G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1.

²³ *Ironia i narodowe cierpienie* [z Michałem Zadarą rozmawia Jacek Cieślak], www.eteatr.pl/pl/artykuly/200116.druk.html

²⁴ *Idę z Mickiewiczem do lasu*, op. cit.

bohatera, wewnętrznie sprzecznego, z którego późniejsi polscy paranoicy zrobili użytek, bo czuli podobieństwo z Gustawem i Konradem – w tym sensie, że też nie radzili sobie z rzeczywistością²⁵. I wreszcie: „Nie jest to zaskakujące, że ten bohater czuje się przedstawicielem narodu – mnóstwo schizofreników tak ma” – dodaje reżyser, czyniąc wyraźne aluzje do opinii o niektórych współczesnych politykach²⁶. Tym samym przekreśla sens wypowiedzi Konrada, nie traktuje też poważnie jego wewnętrznego dramatu i w konsekwencji niszczy misteryjną, czy szerzej, metafizyczną strukturę *Dziadów*. Lekceważy przecież bluźnierstwo bohatera i odbiera powagę egzorcyzmom, od których zależy przecież także los innego więźnia, Rollisona. Powołując się na „antynaukową ideologię”, której stale ulegają Polacy (np. ufając homeopatii albo nie ufając ustaleniom komisji badającej przyczyny katastrofy w Smoleńsku)²⁷, uznaje scenę egzorcyzmów za komediową i tak postanawia ją wyreżyserować. W istocie przyjmuje postawę Starca z *Romantyczności* („Ufajcie memu oku i szkiełku,/Nic tu nie widzę dokoła”), myląc ironię romantyczną z ufundowaną na naukowych przesłankach postawą krytyczną, całkowicie przecież obcą romantyzmowi.

Zadara po prostu wmawia Mickiewiczowi umysłowość Jana Śniadeckiego. Jest więc takim „protestantem”, który po indywidualnej lekturze Biblii uznał, że jej prorocy są szaleńcami, a Duch Święty – o ile istnieje – natchnął ich słowem w taki sposób, by skompromitować głoszoną przez nich prawdę. Wyobraźmy sobie twarze wiernych po wysłuchaniu tej egzegezy... A przecież to właśnie dla nich została ona przeprowadzona. Z myślą o współczesnych Polakach Zadara wystawił też swoje *Dziady* „bez skreśleń”, o Polakach, którzy w przekonaniu reżysera z niechęcią do myślenia ciągle czytają *Dziady* jak Biblię, a Konrada, „cierpiącego za miliony”,

²⁵ *Pierwszy raz całe „Dziady”*, op. cit.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Dziady nie będą sztuką o miłości do ojczyzny*, op. cit.

traktują niemal jak Mesjasza. Problem w tym, że Zadara nie próbuje zniuansować interpretacji tej postaci, co czyniło przed nim wielu interpretatorów – także w teatrze, jednym radykalnym cięciem odbiera jej rozum i charyzmę, a Polakom – narodowego bohatera. Postać, która od prawie dwustu lat zajmuje centralne miejsce w ich zbiorowej wyobraźni i dzięki której, jak powiedziała by Anderson, czują się oni wspólnotą. W krytycznej „lekturze” *Zadary* Konrad nie może dłużej odgrywać takiej roli. Nie tylko dlatego, że wszystko, co mówi, jest rojeniem szalonego człowieka, także dlatego, że jest on odmieńcem, odrzuconym przez wspólnotę. Zadara przyjmuje transgresyjną interpretację postaci Konrada, znaną z prac Marii Janion i jej uczniów, jeśli ułatwia mu ona realizację nadrzędnego celu, jaki sobie postawił. Jest nim „anarchizowanie” *Dziadów*, które w jego interpretacji obracają się dokładnie przeciwko wspólnocie:

– Polityczność *Dziadów* kryje się w ich dzikiej anarchiczności. Opowiadają o jednostkach, które nie są w stanie odnaleźć się we wspólnocie. Każda z postaci ma ten sam problem – nie pasuje do oczekiwań, jakie świat ma wobec niej. Czy Gustaw, którego miłości nikt nie rozumie, czy Dziewica, która nie ma do kogo się odezwać, czy Książdz, który jest pustelnikiem – to ludzie samotni, którzy nie są w stanie porozumieć się ze światem. To dramat o niedostosowanych, o dziwakach, freakach, odmieńcach. Sama forma *Dziadów* jest rewolucyjna. Nie pasuje do żadnej z kategorii dramatu, jest niedokończona, niespójna. To utwór do gruntu antyfaszystowski – przeciwko wszelkiej jednolitości, poprawności. I właśnie taki dramat znajduje się w centrum duszy polskiej. Jeśli *Dziady* mają definiować polskość, to jest to polskość dzika, łamiąca zasady, pełna okropieństw i szalu, erudycyjna i ludowa, przede wszystkim – niejednolita. Taką polskość jestem w stanie zaakceptować i nawet celebrować. Ale czy ten utwór odzwierciedla aktualny stan polskiej duszy? Nie. Obserwujemy chęci ujednolicenia, narzucenia wszystkim jedynie słusznych polskich cech. A nie ma czegoś takiego jak prawdziwy Polak, tak samo jak nie ma »prawdziwych« *dziadów*. Naród to fikcja, wymyślona w XIX wieku,

konieczna do przeprowadzenia pewnego wolnościowego projektu. Ale nie wieczna. Nawet Mickiewicz uważał, że w niebie nie jest się już Polakiem²⁸.

Nowa, sceniczna „reinterpretacja” *Dziadów* ma więc w zamierzeniu reżysera służyć zmianie definicji polskości czy też jej samej. Zadara wierzy w istnienie zbiorowej wyobraźni Polaków, mówi przecież o „centrum duszy polskiej”, chciałby ją jednak tak zreorganizować, by Polacy przestali być wspólnotą wyobrażoną („naród to fikcja”), czyli taką, która definiuje się na podstawie tego, co jednoczące, a stali się wspólnotą innego rodzaju. Taką mianowicie, która definiuje się na podstawie tego, co różniące: „odmienne”, „indywidualne”, „niejednolite”, „niespójne”, „łamające zasady” – a przy tym racjonalne. Z jego wypowiedzi wyłania się ponadnarodowy i modernizacyjny, ale trudny do uchwycenia, bo w istocie paradoksalny projekt przebudowy koncepcji wspólnotowości. Zadara mówi dość ogólnikowo i ironicznie o jakichś „jedynie słusznych polskich cechach”, ale w swoim spektaklu nie zajmuje się krytyką polskiej mentalności czy polskich wad narodowych. Czyni coś o wiele poważniejszego – bierze na warsztat dramatyczną matrycę romantycznej duchowości Polaków z Konradem w jej centrum i rozbija ją, a przy tym stale podkreśla wierność tekstowi. „Reżyserować oznacza tu: uruchamiać przestrzenie sugerowane przez tekst” – tłumaczy²⁹. Sugestia ta dotyczy jednak wyłącznie powierzchni tekstu, dlatego spektakle Zadary ciągną się w nieskończoność, rozpadając na osobne epizody wyreżyserowane w różnych konwencjach. Reżyser stale ekspozuje niespójności dramatu zbudowanego z fragmentów, żeby przypadkiem nie scalić go w swojej inscenizacji w obrzęd i nie dokopać się w nim mitu ustanawiającego wspólnotę. Charakterystyczne też jest to, że mówiąc o „polityczności” *Dziadów*, stanowczo odrzuca ich aktualność w związku z zagrożeniem ze strony współczesnej Rosji. Nie podejmuje sugerowanego mu

²⁸ *Idę z Mickiewiczem do lasu*, op. cit.

²⁹ *Ibidem*.

przez rozmówcę tematu wojny na Ukrainie, za to porównuje ofiary represji carskich do więźniów Guantanamo i jest w tym widoczna konsekwencja. Chodzi mianowicie o taki przykład cierpienia, który wywołuje w Polakach raczej poczucie winy (polskie więzienia CIA) niż krzywdy. Jest to także próba zbudowania „globalnej” świadomości Polaków, czemu w spektaklu służą liczne odwołania do kultury masowej – sam Konrad jest pijanym hip-pisem wykonującym muzyczny „show” na wymyślonych syntetyzatorach głosu. Ten „show wariata” – powie dowcipnie dziennikarz o Wielkiej Improwizacji, co reżyser podejmie, a publiczność nagrodi śmiechem. Śmiech zawsze buduje dystans wobec bohatera i właśnie o ten efekt chodziło Zadarze. Śmiech i znudzenie, bo gusła, modlitwy, widzenia, a nawet wielkie poetyckie improwizacje już nie działają.

Passini, czyli *Dziady* w teatrze wspólnoty wyobrażonej

Inaczej Passini, który od początku deklarował: „traktujemy *Dziady* serio”³⁰ i wyreżyserował stosunkowo krótkie, skondensowane spektakle o strukturze obrzędu z bardzo silnym punktem kulminacyjnym i wyraźnym efektem katharsis. W przedpremierowych rozmowach z Passinim także powraca temat lektury dramatu, którą reżyser nazwał „przepastną i specyficzną”³¹. Przepastną, gdyż ze względu na zaprezentowane w *Dziadach* archaiczne obrzędy „tekst jest trudny do zrozumienia dla współczesnego odbiorcy”; specyficzną, ponieważ „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc”, której nie niweluje nawet szkolna, obowiązkowa lektura. Passini podkreśla, że tekst *Dziadów* „mocno zapada w pamięć” i na długo w niej pozostaje. „Są

³⁰ *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi* [z Pawłem Passinim i Patrycją Dołowy rozmawia Anna Legierska], culture.pl/pl/.../grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad [data dostępu: 24.10.2015].

³¹ *To będzie niezwykle przeżycie w opolskich „Lalkach”* [z Pawłem Passinim rozmawia Maciej Świerczyński], Opole.wyborcza.pl/.../1,35114,17538930,To_będzie_niezwykłe_przeżycie_w_opolskich__Lalkach_.html [data dostępu: 24.10.2015].

takie momenty, gdy – nawet jeśli się nie czytało tekstu od jakiegoś czasu – treść sama pojawia się w głowie” – tłumaczy, podkreślając wyjątkowy status tekstu *Dziadów* wśród innych dramatów. „W trakcie prac nad spektaklem poczułem, że nie znam go w ogóle” – wyznaje, potwierdzając niejako sąd Zadary o Polakach, nie znających swojego arcydramatu... Charakterystyczne jednak, że się do tego przyznaje, w gruncie rzeczy wskazując na semantyczne skomplikowanie dzieła Mickiewicza, które Zadarze wydało się jasne, nawet oczywiste. Zaraz jednak dodaje: „A jednocześnie cały czas mam poczucie, jakbym urodził się już ze znajomością tego tekstu”³². To zaskakujące wyznanie, dla reżysera *Dziadów* „bez skreśleń” pewnie całkowicie nie do przyjęcia, dla interpretacji Passiniego okazuje się kluczowe.

Zauważmy: mówiąc o recepcji *Dziadów*, Passini nie ocenia stanu umysłowości Polaków czy charakteru polskiej kultury. Nie wydaje sądów ogólnych, dystansując się od przedmiotu krytyki, raczej obserwuje siebie jako czytelnika i daje wyraz własnym myślom, a zwłaszcza odczuciom. Mówi: „dzieło Mickiewicza ma w sobie ogromną moc” i nie jest to oświadczenie bez pokrycia, ponieważ sam tej mocy doświadczył. Wierzy także, że jako artysta będzie w stanie zrozumieć, skąd wzięło w nim poczucie pierwotnej znajomości *Dziadów* (od urodzenia), i że może się do tego poczucia odwołać w spektaklu. Towarzyszy mu też przekonanie, że dzięki praktyce artystycznej subiektywne okaże się wspólne, o ile jako reżyser stworzy widzom odpowiednie warunki spotkania z *dziełem* – spotkania, a nie konfrontacji.

Dziady to historia, którą bardzo trudno opowiedzieć linearnie. Tekst siłą rzeczy taki jest. Ale moim zdaniem w zamyśle Mickiewicza pewne wydarzenia działy się w tym samym czasie, nakładały na siebie. Stąd konieczność wciągnięcia widza w wir opowieści, w pewnym sensie przysypianie go jej rzeczywistością. Lalki, których na potrzeby spektaklu powstało około czterystu, są ku temu doskonałym medium. Nie chcę zdradzać za wiele, ale na potrzeby widowiska zlikwidowaliśmy też podział na scenę

³² Ibidem.

oraz widownię. Wszystko po to, by widz mógł poczuć ten tekst, zanurzyć się w niego³³.

Uderzająca jest metaforyka Passiniego, który już na poziomie komentarza projektuje odbiór *Dziadów* jako wejście do wnętrza tekstu, zanurzenie się w nim, poddanie jego ciężarowi. Słowa w spektaklu materializują się w formie umownych lalek-homunkulusów, które otaczają widzów, są im wkładane do rąk przez aktorów, płaczą się im pod nogami, przelatują nad głowami. „*Dziady* Pawła Passiniego przypominają biblijną podróż w brzuchu wieloryba. Widzowie na dwie godziny zostają połknięci przez teatr” – napisała Jolanta Kowalska w recenzji przedstawienia³⁴. Reżyser symbolicznie likwiduje podział na scenę i widownię, ustanawiając w teatrze wspólnotę aktorów i widzów, a w teatralnym „brzuchu wieloryba” kondensuje czas, budując efekt równoczesności zdarzeń, jakby chciał zbliżyć do siebie (i do nas!) wszystkich bohaterów dramatu. Zwornikiem przestrzennym i czasowym będzie dla nich obrzęd, podejmowany w teatrze zgodnie z jego archaiczną strukturą i funkcją, ale w sposób nowoczesny – inicjując go, Passini gra na elektrycznych instrumentach, a nawet, niekiedy, śpiewa, nigdy jednak nie zagłuszając frazy Mickiewicza. Niczym prawdziwy śpiewak-reżyser wydobywa z fragmentarycznego tekstu scalającą go muzyczność w znaczeniu tyleż dosłownym, co filozoficznym. Jego *Dziady* nie ciągną się niczym linia niespójnej historii, ale poprzez teatralny rytuał wypiętrzają się w mit.

Widzowie w spektaklu Passiniego stają się częścią teatralnego obrzędu, który „odprawiany” jest tu według reguły anamnezy, czyli przypominania, w starożytności rozumianego jako wędrówka do źródeł: pamięci, wiedzy, mocy, świętości, nawet mowy. Passini pozostaje pod tym względem wierny Mickiewiczowi, idzie za Guślarzem, a nie za Księdzem, który raczej wskazuje cel – zbawienie, a nie boskie źródło. Reżyser zdaje sobie też sprawę, że

³³ Ibidem.

³⁴ J. Kowalska, *Ars moriendi*, „Teatr” 2015, nr 6.

dla współczesnych same *Dziady* należą do przeszłości, zostały zapomniane i trzeba je na nowo odkrywać. W spektaklu „świat opowiedziany przez Mickiewicza już się wydarzył, oglądamy go z perspektywy seansu duchów” – tłumaczy Kowalska³⁵. Duchem najważniejszym jest oczywiście Konrad, który u Passiniego pozostaje starym artystą (gra go Bogusław Kierc, aktor i poeta, niegdyś Konrad w niezależnym i opozycyjnym teatrze NST), swoją skupioną, świadomą znaczeń tekstu, wciąż silną mową usiłującym rozbudzić w sobie moce kreatora i demiurga. Podczas *Wielkiej Improwizacji* staje przed ogromną kukłą symbolizującą zmartwiałego Boga i przemawia w naszym imieniu:

To na tej linii rozgrywać się będą metafizyczne zapasy Konrada w *Wielkiej Improwizacji* i Księdza Piotra w scenie egzorcyzmów. Tak spolaryzowana przestrzeń okaże się zwięzłą wykładnią głównego tematu spektaklu, którym jest konflikt pomiędzy prawdziwym (nierozpoznanym) i fałszywym (znumifikowanym) sacrum. Między jej biegunami dokona się mordercza konfrontacja duchowości dzikiej, magicznej, obiecującej dostęp do najgłębszych tajemnic bytu, i zmistyfikowanej, kontentującej się pozorami. Tę podróż do pierwotnych źródeł świętości zapowiada już tytuł spektaklu, w którym umieszczono fonetyczny zapis słowa „dziady”. Tym gestem oddzielono dźwięk od znaczenia, *melos* od *opsis*, zmysłowe doświadczenie mowy od aktu komunikacji. Podobnie ma działać spektakl. Jego reżyser chciałby zawiesić rzeczywistość tekstu i puścić swego wieloryba pod prąd czasu i dziejów kultury, do miejsca, w którym życie i śmierć, duch i materia, były jeszcze wielką, kosmiczną całością³⁶.

W komentarzu Kowalskiej zwraca uwagę zaskakujące, a zarazem kluczowe dla artystycznych działań Passiniego zdanie: „Jego reżyser chciałby zawiesić rzeczywistość tekstu”. Znaczy to coś dokładnie odwrotnego, niż zamierzył Zadara, jego bowiem interesuje tekstura *Dziadów*, materialny splot słów, artystyczny układ znaków o konkretnym znaczeniu, które należy podać

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

w wątpliwość. Dla Passiniego natomiast tekst *Dziadów* jest czymś w rodzaju guślarskiego zaklęcia, kompozycją słów wyposażonych w wyjątkową moc przypominania, budzenia, uruchamiania tego, co w świadomości czy wyobraźni ludzi współczesnych zapomniane, uspione, zastygłe. Interesuje go duchowy i sprawczy wymiar tekstu, którego autorem jest Mickiewicz, ale pierwotnym nadawcą wydaje się bóstwo albo właśnie wspólnota narodowa. Przypomnijmy sobie teorię aktantów działających w dramacie według teorii Anne Ubersfeld i zapytajmy razem z autorką *Czytania teatru*, kto w *Dziadach* „dyktuje” postaciom dramatycznym wszystkie słowa, kto jest nadawcą tego dramatu?³⁷ W *Dziadach* opolskich tą nadrzędną, metafizyczną instancją, za sprawą której i wobec której dokonuje się cały obrzęd, jest nieruchoma świętość, symbolizowana wielką kukłą. Anioły i diabły w *Dziadach* nie są więc tylko cytatem teatralnym, jak chce Zadara, są raczej konwencją sygnalizującą prawdziwy wymiar zdarzeń i doświadczeń bohaterów dramatu. Passini świetnie go rozpoznaje, ale należy do artystów, którzy – jak Mickiewicz – bardzo poważnie traktują kryzys zracjonalizowanej zachodnioeuropejskiej duchowości i szukają w teatrze adekwatnych sposobów na jej ożywienie. Mickiewicz odwołał się do pogańskich dziadów, które jeszcze za jego czasów praktykował lud, by dzięki nim w III części ożywić moc chrześcijańskich zaduszek i rozegrać cały dramat na planie misterium. Passiniemu, prawie dwieście lat później, do uruchomienia sakralnej anamnezy służy sam teatr, czego nauczył się od swoich mistrzów: Artauda, Kantora i Grotowskiego, choć nie bez wpływu na kształt tej inscenizacji pozostaje wiara jej autora. W wędrówce ku źródłom Passini sięga po *Dziady*, doskonale wyczuwając ich wyjątkowy, archetypowy wymiar. Nie zmierza ku tekstowi jak racjonalistyczny „protestant” Zadara, który upijając romantycznych bohaterów, postanowił otrzeźwić polską mentalność. Raczej, jak wyobraźniowy „kabalista”, wychodzi od nieznanego, ale dziwnie znanego

³⁷ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru 1*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.

tekstu, będącego dla niego kodem dostępu do przyzywającej go rzeczywistości transcendentnej, w którą chciałby wprowadzić widzów. Słowem, gestem, synchronicznym ruchem postaci otaczających widzów „rozwibrowuje” rzeczywistość, rozumiejąc przy tym, że romantyczne „zaklęcia” Mickiewicza nie działają na wszystkich. „Tego nie rozumie Amerykanin czy Niemiec, bo oni takich obrzędów nie mają” – tłumaczy reżyser, świadomie lub nie odnosząc się do pomysłów Zadary, który II część *Dziadów* zainscenizował jako pastisz amerykańskiego filmu grozy *Blair Witch Project*. „Już łatwiej w tej kwestii porozumieć się z Białorusinami, którzy *Dziady* traktują wręcz za swój tekst, a nie polską klasykę”³⁸. Kilka miesięcy później Passini zrealizował *Dziady* w Brześciu, docierając do samego źródła wspólnej, polsko-białorusko-litewskiej wyobraźni.

„Traktujemy *Dziady* serio. Gusta brzmią po białorusku dokładnie tak, jak (...) słyszał je Mickiewicz” – powiedział reżyser w wywiadzie, potwierdzając swoją wcześniejszą intuicję³⁹. To „serio” Passiniego odnosi się w pierwszym rzędzie do mowy dramatycznej, a zaraz potem do zapisanej w dramacie duchowej tajemnicy. Świadomie przy tym w swoim komentarzu przyjmuje punkt widzenia Karusi z *Romantyczności*: „w naszym teatrze często tak jest, mamy albo Mickiewicza w wersji folklorystycznej, albo ludowe obrzędy zmiksowane z popkulturą amerykańską. Tymczasem pytania o gadułki, szep-tuchy, rytuały uzdrawiające czy oczyszczające są na Białorusi traktowane serio”. Passini, jak niegdyś Mickiewicz, odkrył tę rzeczywistość i zbudował na niej własny rytuał, który w Brześciu zyskał kształt bolesnego seansu zbiorowej pamięci. W jego drugiej inscenizacji nadrzędnym, metafizycznym nadawcą *Dziadów* stali się sami Białorusini jako wspólnota („gromada”) ludzi, których traumatyczne, zbiorowe doświadczenia ciągle czekają na wypowiedzenie. Passini razem ze swoją dramaturg Patrycją Dołowy włączył

³⁸ *To będzie niezwykle przeżycie...*, op. cit.

³⁹ *Grzebiemy w „Dziadach”...*, op. cit.

do *Dziadów* fragmenty wspomnień lokalnej ludności, które koncentrują się wokół II wojny światowej z jej strasznym symbolem twierdzy w Brześciu. Uczynił to już w trakcie prób do spektaklu, prowadzony wewnętrzną intuicją artysty, który potrafi słuchać:

Passini: Na początku mojej pracy nad spektaklem zadałem sobie pytanie: co tak naprawdę dzieje się podczas ceremonii guseł? Przecież wszyscy doskonale znamy te fragmenty, w kaplicy kolejno pojawiają się duchy dzieci, dziewicy czy widmo złego pana, ale o czym to jest? Przyglądam się temu ze swoim doświadczeniem, drogą duchową i wątpliwościami...

Legierska: I jakie wnioski?

P.: Że to czyjaś nieprzepracowana, niewolniona, niedozwolona pamięć używa nas, naszych ciał, naszych scenariuszy, naszych żyć do tego, żeby się artykułować. A Mickiewicz mówi: musicie ich wszystkich wysłuchać, a szczególnie tych, których nie chcecie!

Dołowy: Idziemy tym tropem i używamy narzędzi, które daje nam Mickiewicz. Teatr jest obrzędem. To, co ważne i co łączy ludzi na Białorusi, to świadomość wspólnej ziemi. Wciąż obok siebie funkcjonują tam różne języki i kultury. Grzebiemy w tym spektaklu jak w białoruskiej ziemi.

P.: Ziemi, która cierpi, krwawi, nosi w sobie tę całą historię ziemi doświadczonej. Dla Białorusinów to ważna sprawa, bo oni dopiero teraz budują swoją tożsamość, konstruują świadomość białoruskiej literatury czy poezji, zastanawiają się, co to właściwie znaczy być Białorusinem? To niesamowite, że Mickiewicz jest w tym procesie ważny⁴⁰.

To, czego w Brześciu doświadczył Passini, można by nazwać wiwisekcją narodowej wyobraźni Białorusinów, dokonaną na ich symbolicznym grobie („grzebiemy w białoruskiej ziemi”), pełnym zbiorowych fantazmatów. Pod wieloma względami przypomina ona narodową wyobraźnię Polaków, ukształtowaną w czasach Mickiewicza, a raczej stanowi jej współczesny wariant, dotąd niespenetrowany słowem poety. Dzięki *Dziadom* reżyser wszedł w sam środek tożsamości zbiorowej, ukonstytuowanej na ofercie, poczuciu krzywdy, ale i winy oraz wielkim pragnieniu wolności. Tożsamości

⁴⁰ Ibidem.

słumionej, niepewnej swego, szukającej wyrazu i znajdującej go w poetyckim dramacie i teatralnym rytuale. Passini całkowicie serio potraktował martyrologię Białorusinów, wierząc, że teatr pozostaje miejscem, w którym może dojść do uleczenia historycznych ran i wewnętrznej konsolacji. Tak o białoruskich *Dziadach* z Brześcia pisze Jarosław Cymerman:

Obrzęd dziadów, dzięki któremu dochodzi do wyznania grzechów i wyrównania win, zamyka spektakl, zjawy wychodzą spośród uczestników obrzędu, są wśród, a może i wewnątrz nich. Gromada ubrana w lniane wiejskie stroje z poprzyszywanymi czerwonymi wstążeczkami, koloratka i zawieszona na szyi Księdza ręce z książką, jakieś marynarskie wdzianko i czarna suknia, rytm zaklęć i guseł – wszystko to razem przywodzi na myśl spektakle Grotowskiego, Kantora, Gardzienic, a także wcześniejsze prace Passiniego (przede wszystkim *Odpooczywanie*, *Kukłę* i *Kryjówkę*). Cała ta maszyneria teatralna wprawiona w ruch została (...) po to, by przypomnieć, że zaproponowana przez Mickiewicza formuła radzenia sobie z doświadczeniem zła, cierpienia i śmierci wcale się nie wyczerpała, a niepokojące Gromadę i Guślarza Widmo wciąż nie znika, pomimo płonącej gromnicy, zaklęć i święceń⁴¹.

Współuczucie prowadzi do katharsis, ale zło nie znika.

Szkiełko i dusza

Dziady Zadary i *Dziady* Passiniego to jakby dwie gałęzie polskiego teatru współczesnego o awangardowym rodowodzie. Pierwsze w całości realizują projekt teatru krytycznego, który w jubileuszowym roku 2015 mocą ważnych wypowiedzi programowych został utożsamiony z polską sceną publiczną. Drugie nazywam teatrem wspólnoty wyobrażonej, współcześnie reprezentowanym o wiele rzadziej i – podkreślmy to jeszcze raz – niemającym nic wspólnego z teatralnym tradycjonalizmem. Różni je praktycznie wszystko: podejście do poetyckiego tekstu Mickiewicza, koncepcja i styl prezentacji

⁴¹ J. Cymerman *Dziady skrwawionych ziem*, „Teatr” 2016, nr 1.

bohaterów, ujęcie i rozumienie ich dramatu, postawa artystyczna (Zadara mówi „oni”, Passini „ja” lub „my”), przede wszystkim jednak stosunek do samej wspólnoty. Zadara chciałby radykalnie zredefiniować jej tożsamość, a nawet ustanowić ją na nowo w opozycji do dawnej, przez wyznaczenie na mapie naszej zbiorowej wyobraźni zupełnie nowych punktów orientacyjnych. Więcej, przez ciągłe podkreślanie swojego racjonalnego podejścia do literatury i świata (i krytykowanie polskiego aintelektualizmu) młody reżyser pragnąłby chyba zamienić samą wyobraźnię na trzeźwy, krytyczny osąd rzeczywistości – odczarować romantyczną duszę Polaków. Passini natomiast, idąc śladem Grotowskiego i Kantora, właśnie poprzez uruchamianie figur naszej zbiorowej wyobraźni – najpierw w sobie, potem w widzach – zamierzył dotrzeć do źródeł wspólnotowej tożsamości. Zrobił to, z jednej strony sondując jej tajemnice, uwalniając lęki, przepracowując zbiorowe traumy, z drugiej zaś ożywiając jej duchowe pokłady, traktując kod symboliki narodowej, wspólnej nam i Białorusinom, jako kod dostępu do transcendencji. Nie ukrywam, że ten drugi projekt teatralny jest dla mnie o wiele bardziej pociągający.

Bibliografia:

Benedith Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.

Jarosław Cymerman, *Dziady skrwawionych ziem*, „Teatr” 2016, nr 1.

Teksty zebrane. Grotowski, red. A. Adamiecka-Sitek et al., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2007.

Jolanta Kowalska, *Ars moriendi*, „Teatr” 2015, nr 6.

Dariusz Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem* [www. 250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieniem.html](http://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieniem.html) [data dostępu: 24.10.15].

Dariusz Kosiński, *Rok teatru ważnego*, www.250teatr.pl/teksty,41,rok-teatru_waznego.html [data dostępu: 24.10.15].

Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, PWN, Warszawa 2010.

Małgorzata i Marek Piekutowie, *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr” 2015, nr 5.

Anne Ubersfeld, *Czytanie dramatu I*, tłum. J. Żurowska, PWN, Warszawa 2002.

The Return of *Dziady* (*Forefathers' Eve*) or Two Theatres

The essay of Jacek Kopciński is dedicated to new realisations of Adam Mickiewicz's *Dziady* (*Forefathers' Eve*) in contemporary Polish theatre. The author juxtaposes performances of two leading avant-garde directors of younger generation: Michał Zadara and Paweł Passini, and analyses the interviews of both artists. The purpose of the essay is to reconstruct their artistic consciousness. This reconstruction leads to illustrate two interpretive strategies that correspond with different directions of development of Polish contemporary theatre. Zadara stages the entire text of the drama, but distorts its meaning to build a critical distance to romantic myths. Passini, however, made an adaptation of the drama, followed its metaphysical meaning and exposed it as a rite consistent with romantic idea. The author of the article puts Zadara's performance in the current of critical theatre, while Passini's interpretation is treated as an alternative proposal called imagined community theatre. The context for this discussion is the jubilee of the 250 anniversary of the National Theatre and the public theatre in Poland.

Keywords: critical theatre, national theatre, romanticism, imagined community, subversion, theatre ritual.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

O ODRADZANIU SIĘ POTRZEBY ZAKORZENIENIA – *MIĘDZY NAMI DOBRZE JEST DOROTY MASŁOWSKIEJ*

DOROTA DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
dkdabrowska@gmail.com

Twórczość Doroty Masłowskiej, skoncentrowana przede wszystkim wokół zagadnień związanych ze współczesną kulturą oraz krytycznym jej oglądem, w sposób szczególnie przejawia również uwikłanie w problematykę polskiej tożsamości. Dzieje się tak już choćby dlatego, że teksty Masłowskiej, czyniąc przedmiotem oglądu i refleksji współczesną kulturę, podkreślają jej językowy charakter. Jeśli zatem krytyka kultury dokonuje się przez ujawnienie tego, co specyficzne dla języka narodowego, co w nim zamknięte, równocześnie prowadzi ona do konstatacji dotyczących tożsamości polskiej jako takiej. Potwierdzenie zarysowanej perspektywy lektury utworów Masłowskiej przynosi większość nielicznych do tej pory opracowań jej twórczości. Przykład takiego stylu odbioru jej tekstów stanowi choćby fragment pracy *Polska do wymiany* Przemysława Czaplińskiego, który w toku analizy powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* formułuje sugestię, że chaos językowo-kulturowy zaprojektowany poprzez strumień świadomości głównego bohatera traktować można jako dowód na nasyce- nie polskiej tożsamości potrzebą tworzenia fantazmatów obcości, poszukiwania wroga – negatywnego punktu odniesienia pozwalającego na ukon- stytuowanie i utrwalenie bezpiecznej tożsamości¹. Rozważanie twórczości

¹ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 271-272.

Masłowskiej w kontekście problematyki tożsamości polskiej nie jest jednak umotywowane wyłącznie tym, że świat przedstawiony jej utworów jest ściśle umiejscowiony w polskich realiach, ani tym, że wyraża ona krytykę polskiej kultury – podpowiadane jest przez sam tytuł pierwszej powieści oraz, najdobitniej, przez liczne odwołania do interesujących mnie zagadnień w dramacie *Między nami dobrze jest*.

Utwór ten, powstały na zamówienie TR Warszawa i berlińskiego Schaubühne am Lehniner Platz, zyskał dużą popularność przede wszystkim jako „partytura” spektakli teatralnych², równocześnie jednak nie stał się do tej pory w sposób wyczerpujący przedmiotem uwagi literaturoznawców. Możliwość spojrzenia na dramat jako na literacką wypowiedź na temat polskiej tożsamości wydaje się interesująca ze względu na przecucie, że ma on charakter szczególny i specyficzny, co postaram się wykazać. Kluczem dla uchwycenia tej specyfiki chciałabym uczynić kategorie lekkości i ciężaru. Ich rozumienie w niniejszym szkicu nie opiera się na ich złożonej filozoficznej konceptualizacji, ale jest umotywowane potoczną intuicją estetyczną, która nakazuje z lekkością wiązać sposób oddziaływania jakości takich jak groteska i komizm, z ciężarem zaś patos³. W tym sensie dramat Masłowskiej pozwala się opisywać jako strategia przełamywania ciężaru lekkością na bardzo elementarnym poziomie – mamy do czynienia z przewyciężeniem patetycznego stylu, towarzyszącego często problematyzacji kwestii narodowych, przez użycie ironicznego, prześmiewczego tonu. Oczywiście taki sposób wypowiedzania się na temat polskiej tożsamości ma w literaturze swoją tradycję – nie podejmuję się tutaj jej szczegółowej charakterystyki,

² Poza inscenizacją Grzegorza Jarzyny, będącą pierwszą teatralną realizacją dramatu, należałoby wspomnieć m.in. o spektaklach: Piotra Ratajczaka, zrealizowanym w Teatrze Zagłębie w Sosnowcu, Michała Pabiana w Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze, Piotra Waligórskiego w Teatrze im. A. Fredry w Gnieźnie czy Andrzeja Majczaka w Teatrze Bagatela w Krakowie.

³ Por. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Djakowska, Warszawa 1999, s. 328-330.

zatrzymam się na uproszczeniu, wskazującym na związek prześmiewczego tonu, poetyki groteski z intencją dewaluacji problematyki narodowej, niekiedy wręcz z negacją polskości⁴. Jako głównego reprezentanta tej tradycji należałoby wskazać Witolda Gombrowicza, który przy użyciu właściwych sobie środków formułował krytyczne koncepcje polskości – zarówno w obrębie *Dzienników*, jak i w utworach *stricte* fikcjonalnych. Podobny sposób określania polskości znaleźć możemy w twórczości Czesława Miłosza, który posługując się niekiedy dosadnymi metaforami, formułował swój krytyczny stosunek do polskiego dziedzictwa kulturowego jako narzędzia kształtowania mentalności⁵. Pozostawiam tymczasem na boku kwestię złożoności tej problematyki oraz uproszczeń obecnych w interpretacjach postaw pisarzy wobec tematu narodowego. Spojrzenie uogólniające pozwala wyklarować interesującą mnie w tym szkicu specyfikę twórczości Masłowskiej. Jedną z tez artykułu stanowi bowiem myśl, wskazująca na inny sposób funkcjonalizacji lekkości w tekstach tej autorki niż w tradycji, w którą się ona – ze względu na estetyczną tożsamość jej utworów – wpisuje. *Między nami dobrze jest*, mimo nasycenia groteską, prześmiewczego tonu, wychyla się ku przeciwnemu biegunowi – otwiera perspektywę przekraczania negacji polskości jako wytworu wyobrażonego i obciążającego fantazmatami ku wydobyciu jej pozytywnej wartości. Ostrze krytyki zawartej w dramacie skierowane jest właśnie przeciwko narracjom dewaluującym, wpisana jest w niego intencja ujawnienia ich upraszczającego charakteru.

Dramat *Między nami dobrze jest* stanowi rozpisany na głosy poszczególnych postaci obraz konfrontacji różnych języków, reprezentujących współczesną polskosc – trzech pokoleń, które wypowiadają się w wyraźnie odmienny sposób, określając tym samym swoją tożsamość. Każde z nich

⁴ Por. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 394-401.

⁵ Por. A. Walicki, *Spotkania z Miłoszem*, Londyn 1985; J. Majda, *Antypolskie oblicze Czesława Miłosza*, Kraków 2005.

podlega w dramacie autokompromitacji – Staruszka, będąca wyrazicielką głosu pokolenia, pamiętającego czasy wojenne, snuje swoją opowieść o przeszłości. Narracja nabiera charakteru chaotycznego, archaicznego monologu, jawiącego się jako zlepek mantrycznie powtarzających się motywów o sentymentalnym charakterze. Średnie pokolenie, reprezentowane przez Bożenę i Halinę, wydaje się z jednej strony przesycone obawą przed zagrożeniem w postaci powracającej II wojny światowej (groteskowy obraz obsesyjnego kolekcjonowania kubeczków po jogurcie), zatem w pewien powierzchowny sposób wpisuje się w paradygmatyczną, romantyczną polskość, z drugiej zaś jego umysłowość określona jest przez resentyment, ufundowany na kosmopolitycznym wychyleniu ku kulturze Zachodu. Jego istotny komponent stanowi mitologizacja historii, zobrazowana w dramacie wypowiedzią Radia, w którego głos wsłuchują się z przejściem reprezentantki średniego pokolenia.

W dawnych czasach, gdy świat rządził się jeszcze prawem boskim, wszyscy ludzie na świecie byli Polakami. Każdy był Polakiem, Niemiec był Polakiem, Szwed był Polakiem, Hiszpan był Polakiem, Polakiem był każdy, po prostu każdy każdy każdy. Pięknym krajem była podówczas Polska; mieliśmy wspaniałe morza, wyspy, oceany, flotę, która po nich pływała i odkrywała wciąż nowe, również przynależące do Polski kontynenty, był między innymi znany polski odkrywca Krzysztof Kolumb, którego potem oczywiście przechrzczono na Christophera czy innego Chrisa czy Isaaka. Byliśmy wielkim mocarstwem, oazą tolerancji i multikulturowości, a każdy nieprzybywający tu z innego kraju, bo ówczesnie jak już wspominaliśmy ich nie było, był tu gościnnie witany chlebem... (...) i solą... Ale skończyły się dobre czasy dla naszego państwa. Najpierw odebrano nam Amerykę, Afrykę, Azję i Australię. Niszczono polskie flagi i domalowywano na nich inne paski, gwiazdki i inne esy-floresy, język polski urzędowo pozmieniano na frymuśne obce języki, których nikt nie umie i nie zna, a jedynie ludzie, którzy nimi mówią tylko po to, żebyśmy my Polacy go nie znali i nie rozumieli, i czuli się jak ostatnie szmaty...⁶

⁶ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, [w:] Eadem, *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa 2010, s. 113.

Wątek II wojny światowej jako istotnego punktu odniesienia zupełnie inaczej jest obecny w narracji najmłodszego pokolenia, reprezentowanego przez Małą Metalową Dziewczynkę – mitotwórcza obawa przed nadejściem wojny jawi się w jej wypowiedziach jako zasługujące na kompromitację zboczenie starszych pokoleń. Krytyczny stosunek tej postaci do mitologizującego stylu lektury przeszłości nie prowadzi jednak do uwznioślenia reprezentowanej przez Dziewczynkę postawy – dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że wyrażany jest on poprzez samokompromitujący się, infantylny język. Ponadto wypowiedzi tej postaci cechuje bardzo silny kosmopolityzm, sprowadzony do poziomu banału, zobrazowanego frazą „nie chcę być żadną Polką, tylko Europejką”.

Ja to już od dawna zdecydowałam, że nie jestem żadną Polką, tylko Europejką, a polskiego nauczyłam się z płyt i kaset, które zostały mi po polskiej sprzątacze. Nie jesteśmy żadnymi Polakami, tylko Europejczykami, normalnymi ludźmi! (...) Każdy wie, że Polska głupi kraj, biedny i brzydki. Architektura brzydka, pogoda ciemna, temperatura zimna, nawet zwierzęta uciekły i schowały się w lasach. W telewizji złe programy, dowcipy niedowcipne, prezydent wygląda jak kartofel, a premier jak kabaczek. Premier wygląda jak kabaczek, a prezydent jak premier. We Francji jest Francja, w Ameryce Ameryka, w Niemczech są Niemcy i nawet w Czechach są Czechy, a tylko w Polsce jest Polska⁷.

Wyolbrzymiony obraz opartej na resentymentach postawy negacji polskości zawierają również wypowiedzi fantomowej Moniki – bohaterki wirtualnej:

Urodziłam się tu jako malutkie niemowlę przez zupełny przypadek, po prostu tu od dłuższego czasu żyli moi prapradziadkowie, pradiadkowie, dziadkowie, rodzice, rodzeństwo, wujkowie, ciocie i kuzyni, oczywiście rzućni tu przez wichry losu, cały czas stęsknieni za Zachodem, skąd pochodzili. Podobno od początku wiele płakałam, biłam malutkimi piąstkami, już wtedy chciałam wracać tam, skąd pochodzę, czyli na Zachód, ale będąc

⁷ Op. cit., s. 114-115.

behradnym noworodkiem nie umiałam nawet słowa po polsku, nie mówiąc już o zabukowaniu biletu (w Polsce w latach siedemdziesiątych nie było nawet Internetu). Cóż mogłam zrobić, chcąc nie chcąc, nauczyłam się polskiego i mówię teraz całkowicie bez akcentu, a jednak znaczenia niektórych wielosylabowych słów do teraz nie mogę zapamiętać, co nie przeszkadza mi ich wypowiadać. Muszę też przyznać, że szkodzi mi tutejsza woda, tutejsze powietrze, nie podoba mi się krajobraz, architektura i nie lubię ludzi, ponurych, niezadowolonych z życia i zakompleksionych⁸.

Ironiczny charakter przytoczonych słów podkreśla dodatkowo fakt, że wyrażone zostają przez postać o statusie podwójnie fikcyjnym – kobietę-ideał, stworzoną przez Artystę, reżysera scenariusza do filmu *Koń, który jeździł konno*, którego twórczość staje się w utworze przedmiotem kpiny. Narracja o charakterze radykalnej negacji polskości, objawiającej się opisaną przez Bogdana Wojciszke⁹ tendencją do narzekania, jest również udziałem tej postaci:

nie mogę pisać (...) tego scenariusza, bo nie dość, że za dużo jem, za dużo jeżdżę na quadzie po kolebce naszej cywilizacji, do Egiptu na basen i do Nowego Jorku na zakupy, to jeszcze jak wracam i chcę nakręcić film o współczesnej Polsce i panujących tu wykluczonych, wykorzenionych, rozpadzie więzi, nędzy, nietolerancji, destabilizacji tożsamości narodowej i innych strasznych problemach, o których świetnie pisał Hokelbet – nie wiem, nie czytałem, a które mnie nie dotyczą, to nie dość że nie mogę, bo nie potrafię, to jeszcze jak wracam z Okęcia na to kartoflisko, gdzie panują chore systemy, chore pojęcia, chore konflikty i chore relacje, i metro brrruu, tramwaje wr, samochody szuuuu, zanieczyszczona gnojówka gul gul gul, to też chcę jakoś żyć, a jeszcze muszę spłacać kredyt na to mieszkanie, które dalibóg, lepiej nadawałoby się na piwniczkę na wino¹⁰.

Przedstawione w dramacie młode pokolenie reprezentuje postawę, którą można by za Ewą Thompson określić jako jeden z biegunów resentymentu

⁸ Op. cit, s. 108.

⁹ B. Wojciszke, *Kultura narzekania i jej psychologiczne konsekwencje*, [w:] *Jak Polacy wygrywają, jak Polacy przegrywają*, red. M. Drogosz, Gdańsk 2005.

¹⁰ Op. cit., s. 111-112.

– fascynacji kulturą Zachodu towarzyszy brak szacunku dla kultury rodzimej¹¹. Na poziomie samej charakterystyki postaci dramatu Masłowskiej daje się określić jako utwór zaświadcający o wielorakim, wszechobejmującym uwikłaniu polskości w różne odmiany i oblicza resentymenu. Karykaturalny wymiar tych charakterystyk ujawnia jednak krytyczny stosunek do sposobów ich społecznego postrzegania, tym samym czyniąc dramata wypowiedzią koncentrującą uwagę nie tyle na istocie polskiej tożsamości, ile na narracjach, służących do ich upraszczającej konceptualizacji. Optyka resentymentalnych autonarracji zostaje ponadto przekroczona na poziomie struktury dramatu. Ostatnia jego część pozwala się bowiem odczytywać jako moment swoistego przewartościowania. Wymykająca się granicom rzeczywistości scena konfrontacji Małej Metalowej Dziewczynki ze światem jej babci, tym razem nie tylko opowiadany, lecz także doświadczany, prowadzi do wyrażenia przez reprezentantkę najmłodszego pokolenia gestu tęsknoty za zakorzeniem, które zostaje podkreślone przez kilkakrotnie powtarzające się wykrzyknienie „Chleba!”. Chleb ma w tekście charakter symbolu polskości – jest z jednej strony elementem wspomnianej przez Staruszkę przeszłości, z drugiej – odrzucanym przez Małą Metalową Dziewczynkę towarem, który w myśl kosmopolitycznej narracji powinien zostać zastąpiony analogicznym produktem, symbolizującym kulturę Zachodu. Zatem przewijające się przez cały tekst odrzucanie chleba zostaje zastąpione (w wygłosie) jego pragnieniem. „Ostatnie słowo” na temat polskiej tożsamości przypada w dramacie wydobywającemu się z chaosu samokompromitujących się języków zwrotowi ku postawie poszanowania dla przeszłości oraz potrzebie zakorzenia. Zamykające dramata wykrzyknienie Małej Metalowej Dziewczynki zdaje się nie odbiegać pod względem estetycznym od dominującej w utworze poetyki lekkości – jego powtarzalność i lakoniczność kojarzą się z kluczowymi dla

¹¹E. Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Europa”, 18 listopada 2006.

postaci językowymi strategiami: przedrzeźnianiem i skandowaniem. Inaczej dzieje się w teatralnej konkretyzacji tekstu, spektaklu w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Wykrzyknienie zamienia się w krzyk, który można traktować jako znak przejścia ku estetyce ciężaru. Zostaje mu nadany wyrazisty charakter emocjonalny, odsyłający do doświadczenia rozpacz, bólu i zagubienia. Krzykowi Małej Metalowej Dziewczynki towarzyszy kontrapunkt, czyli rozgrywająca się z tyłu scena tańca, nasuwającego oczywiste skojarzenia z motywem zaczerpniętym z *Wesela* Wyspiańskiego. Przeciwwstawienie pragnienia zakorzenia postawie bierności nadaje mu charakter zdecydowanie pozytywny. Spektakl Jarzyny stanowi zatem interpretację aktualizującą propatriotyczny (jak można by go w uproszczeniu określić) potencjał dramatu Masłowskiej. Dzieje się tak również dzięki powierzeniu roli Osowiałej Staruszki Danucie Szaflarskiej, której gra nadaje postaci charakter pozytywny, tym samym wypuklając wartość reprezentowanej przez nią tradycji.

Kontekstem zaświadcującym o subtelności „patriotycznego” potencjału tekstu Masłowskiej jest film zrealizowany w 2015 roku jako zapis przedstawienia. Jego twórcy (przede wszystkim reżyser Grzegorz Jarzyna) postanowili na okoliczność uruchomienia kolejnego medium wprowadzić nieco zmian do spektaklu, „ubogacić” go efektami właściwymi sztuce filmowej, dzięki czemu możemy mówić o autonomicznym dziele¹². Pozostawiając tymczasem na boku kwestię znaczenia modyfikacji poszczególnych motywów, sposobów ujęć danych scen, warto skupić się na istotnym strukturalnym przeobrażeniu, a mianowicie na usunięciu w wersji filmowej ostatniej sceny spektaklu. W wyniku tej zmiany utwór Masłowskiej zostaje pozbawiony kluczowej dla jego wymowy puenty, pozwalającej się traktować jako znak odwrócenia zarysowanej w tekście krytycznej perspektywy. Ostatnie słowa

¹² Por. P. Gulda, *Takiego filmu jeszcze nie było*. „Między nami dobrze jest” otwiera nowy rozdział, film.gazeta.pl, http://film.gazeta.pl/nowy_film/1,134866,17249450,Takiego_filmu_w_kinach_nie_bylo___Miedzy_nami_dobrze.html [data dostępu: 15.02.2015].

w filmie *Jarzyny* należą, podobnie jak w spektaklu, do Małej Metalowej Dziewczynki – nie są to jednak pełne wzruszenia okrzyki „chleba!”, ale wypowiedziane agresywnym tonem deklaracje nienawiści wobec polskości, podsumowane gorzkim, ironicznym „między nami dobrze jest”. Dzięki „amputacji” ostatniej części tekstu Masłowskiej oparty na nim obraz filmowy pozwala rzeczywiście traktować się jako „błyskotliwa satyra na polskie zmagania z tożsamością”¹³, „dowcipna opowieść o pustych formach tworzących społeczną tkankę”¹⁴ w większym stopniu niż ironiczne, przewrotne studium polskich autonarracji. Ujednoznaczenie przekazu potwierdzają słowa krytyków, np. Jerzego Doroszkiewicza, który w swojej recenzji filmu wspomina o dokonującym się w finale wyrzeczeniu się (przez bohaterkę) polskości jako balastu¹⁵, oraz Andrzeja Horubały utożsamiającego usunięcie z filmu zakończenia spektaklu z gestem odebrania „groteskowym zabawom Masłowskiej” rzeczywistości („serio”) jako kontekstu¹⁶. Nawiasem mówiąc, sposób rozłożenia akcentów w filmie *Jarzyny* powoduje pewnego rodzaju widoczne uproszczenie, stwarza zakłamujący rzeczywistość filtr – utwór Masłowskiej zaczyna funkcjonować w opinii publicznej jako dotyczący przede wszystkim problemu „wyczerpanej dumy” Polaków oraz ujmujący tożsamość narodową jako zbudowaną na narodowych mitach. Wszystkie te cechy można w dramacie odnaleźć, jednak istotne jest to, w jakich kompozycjach występują i jaka jest, w związku z tym, ich waga. Zestawienie

¹³A. Kyzioł, *Masłowska sfilmowana*, „Polityka”, 6 stycznia 2015.

¹⁴B. Staszczyszyn, „*Między nami dobrze jest*” – film Grzegorza Jarzyny, culture.pl, <http://culture.pl/pl/dzielo/miedzy-nami-dobrze-jest-film-grzegorza-jarzyny> [data dostępu: 11.01.2015].

¹⁵J. Doroszkiewicz, *Między nami dobrze jest. Jarzyna zwyciężył*, „Kurier Poranny” online, <http://www.poranny.pl/kultura/recenzje/art/8501920,teatr-dramatyczny-miedzy-nami-dobrze-jest-wideo,id,t.html> [data dostępu: 15.02.2015].

¹⁶A. Horubała, *Z Masłowską ciągle niedobrze*, „Do Rzeczy” nr 7/9/02, <http://dorzeczy.pl/id,5526/Z-Maslowska-ciagle-niedobrze.html> [data dostępu: 15.02.2015].

spektaklu i filmu – dwóch tekstów kultury, opartych na tym samym dramacie, a przede wszystkim – na ścisłej wzajemnej relacji, pozwala uświadomić sobie znaczenie drobnych przesunięć.

Wracając do refleksji nad samym dramatem Masłowskiej, lekkość, przełamująca ciężar na poziomie sposobów podejmowania problematyki polskości, ostatecznie służy paradoksalnie ujawnieniu jej wagi, podkreśleniu jej wartości. Dochodzi zatem do ustanowienia „nowego ciężaru”, którego fundament stanowi wpisane w tekst przekonanie o niewystarczalności resentymentalnych narracji o polskości jako narzędzi do opisu jej współczesnej kondycji. Utwór, pozwalający się powierzchownie odczytać jako kolejny tekst piętnujący polskie przywary, widziany w całości nabiera charakteru komunikatu „rehabilitującego” – już choćby przez to, że ma otwarte zakończenie, nacechowane wychyleniem ku poszukiwaniu wartości. Samo pozostawienie przestrzeni dla refleksji nad znaczeniem polskości, trwanie w zawieszeniu między postawą jednoznaczej identyfikacji a odrzuceniem, na tle radykalnych narracji o charakterze negatywnym jawić się może jako znak pozytywnego wychylenia:

Krytyczny obraz stosunku Polaków do własnej tożsamości w odczuciu samej autorki jest bardziej pytaniem, badaniem tego zagadnienia aniżeli diagnozą. W tym sensie pozostaje krokiem na drodze do afirmacji polskości¹⁷.

Nie staram się oczywiście zasugerować, że mamy do czynienia ze zjawiskiem nowatorskim – że podobny sposób użycia „lekkich” kategorii estetycznych nie był obecny w żadnych wcześniej powstałych tekstach kultury, podejmujących problematykę polskości. W wypadku analizowanego dramatu napięcie między tożsamością estetyczną a semantyczną jawi się jednak

¹⁷ W. Baluch, *Po-między-nami: słaby dyskurs w dramacie współczesnym*, Kraków 2011, s. 192.

szczególnie wyraźne i istotne z punktu widzenia refleksji nad sposobem pojmowania zagadnień tożsamości narodowej we współczesnej Polsce. Można sądzić, że dodatkowo kwestię tę naświetlają różnego rodzaju wypowiedzi krytyczne, będące odpowiedzią na dramat i jego inscenizację.

Analiza recepcji utworu skłania do namysłu nad przeobrażeniami stylów odbioru – stworzenie obrazu krytycznego, wyrazista i „obfita” obecność jakości wiązanych zazwyczaj z tworzeniem aury prześmiewczego dystansu nie sprawiają, że utwór zostaje odrzucony przez krytykę o konserwatywnym profilu – przeciwnie, prowadzą do, skądinąd nieco pochopnej i upraszczającej, identyfikacji twórczości Masłowskiej z określoną opcją ideologiczną. Zróżnicowanie w obrębie interpretacji dramatu i jego teatralnych wcieleń pozwala na wyeksponowanie istotnego problemu niewystarczająco rozbudowanej refleksji nad funkcją użytych środków – część recenzentów i krytyków idzie w kierunku traktowania obecności pewnych określonych jakości estetycznych jako „tożsamościowych determinant” utworu, nie uwzględniając pytania o intencję ich stosowania. W wypadku *Między nami dobrze jest* kwestia ta ma znaczenie fundamentalne, jej pominięcie może prowadzić do wniosków interpretacyjnych naznaczonych poważnym przeoczeniem, np. do uznania utworu przede wszystkim za krytykę polskości, bez dostrzeżenia przełamującej go ramy, której krytyczne ostrze skierowane jest przeciwko upraszczającym narracjom. Zatem „głęboka” lektura dramatu, uwzględniająca zawarte w nim subtelności, wymaga przekroczenia horyzontu identyfikacji danych środków estetycznych z ich tradycyjnymi „sensotwórczymi” rolami.

BIBLIOGRAFIA

Wojciech Baluch, *Po-między-nami: słaby dyskurs w dramacie współczesnym*, Kraków 2011.

Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

Jerzy Doroszkiewicz, *Między nami dobrze jest. Jarzyna zwyciężył*, „Kurier Poranny” online [data dostępu: 15.02.2015].

Przemysław Gulda, *Takiego filmu jeszcze nie było. „Między nami dobrze jest” otwiera nowy rozdział*, film.gazeta.pl [data dostępu: 15.02.2015].

Andrzej Horubała, *Z Masłowską ciągle niedobrze*, „Do Rzeczy” nr 7/9/02, online [data dostępu: 15.02.2015].

Soren Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, tłum. A. Dżakowska, Warszawa 1999.

Antonina Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

Aneta Kyzioł, *Masłowska sfilmowana*, „Polityka”, 6 stycznia 2015.

Jan Majda, *Antypolskie oblicze Czesława Miłosza*, Kraków 2005.

Dorota Masłowska, *Między nami dobrze jest*, [w:] Eadem, *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa 2010.

Bartosz Staszczyszyn, „*Między nami dobrze jest*” – film Grzegorza Jarzyny, culture.pl, [data dostępu: 11.01.2015].

Ewa Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Europa”, 18 listopada 2006.

Andrzej Walicki, *Spotkania z Miłoszem*, Londyn 1985.

Bogdan Wojciszke, *Kultura narzekania i jej psychologiczne konsekwencje*, [w:] *Jak Polacy wygrywają, jak Polacy przegrywają*, red. M. Drogosz, Gdańsk 2005.

The Revival of the Need for Rooting – Dorota Masłowska’s *Między nami dobrze jest* (*All is Right between Us*)

The article tries to grasp the specifics of Masłowska’s works by using the categories of lightness and heaviness. The main subject of analysis is the play *Między nami dobrze jest* (*All is Right between Us*), which treats about Polish national identity via the concept of grotesque. Although the author of the play follows the tradition to critically recognize Polishness (tradition mainly represented by Czesław Miłosz and Witold Gombrowicz), ultimately, she appreciates what have previously seemed to be underestimated. This is mainly due to the tension generated both by the structure of the play and the one caused in the process of its interpretation. The pathos and heaviness usually present in the reflections on topics related to national identity tend to be overcome here by the lightness introduced to the text via irony and grotesque. Moreover, the use of such means does not devalue the problems discussed; on the contrary, they become a key to the new and fresh attempt to redefine Polishness. The article also treats about the relation between the original text of the play and its stage interpretation by Grzegorz Jarzyna – the specificity of presenting the same concepts across different fields of artistic culture.

Keywords: Dorota Masłowska, Polish identity, theatre play, grotesque.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

RACZ NAM WRÓCIĆ, PANIE...

DOROTA SIWICKA

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk;
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Poland)
dorotasiwicka@wp.pl

1. HISTORIA PIERWSZA

„Przed twe ołtarze zanosim błaganie, ojczyznę wolną, pobłogosław Panie...” – tak brzmiał oficjalny tekst owego wersu, jak pamiętam go z dzieciństwa, z warszawskiego kościoła na Placu Zbawiciela, w którym na zakończenie uroczystych mszy śpiewano hymn *Boże coś Polskę*. Tak, była to zawsze wyjątkowa chwila, tym bardziej, że ustanawiała moment próby – msza święta zamieniała się wówczas w patriotyczną manifestację, w kilkudziesięciosekundowy spektakl, podczas którego można było pokazać, kim się jest. Śpiewałam zatem wyraźnie i jak najgłośniej: „ojczyznę wolną, racz nam wrócić, Panie”. I słuchałam, co śpiewają inni, ludzie stojący wokół. Było to trochę tak, jak z przystępowaniem do komunii. Akt rozgrywał się kilka minut wcześniej. Niby nie wypadało, niby dyskretnie opuszczano głowy, a przecież patrzono, kto do komunii idzie, a kto nie. Z faktu tego nie wynikało wiele – wszak nie tylko grzesznicy pozostawali w ławkach, z dala od ołtarza. Natomiast, co kto śpiewał, było bardzo znaczące. Już jako dzieci dobrze rozumieliśmy te znaki. „Pobłogosław, Panie” wskazywało, że ten, kto tak śpiewa albo jest tchórzliwy, wybiera zatem wersję dozwoloną przez cenzurę, albo – co może jeszcze gorzej – rzeczywiście uważa PRL za Polskę, za naszą wolną ojczyznę, której do dalszego rozwoju potrzeba tylko błogosławieństwa. Ale „racz nam wrócić...” to było coś wzniosłego i pięknego. Śpiewając tak, czułam się patriotką wielkiej sprawy, obrończą barykady, bo

„na tygrysy mamy visy”, my, łączniczki od Parasola. Refren świętej pieśni wywoływał niemal rozkosz: dreszczowi emocji (łamanie zakazu) towarzyszyła przecież słodka pewność racji, bezpieczeństwo uczestnictwa we wspólnocie, w braterstwie ludzi odważnych i prawych.

Peerelowskie śpiewanie *Boże coś Polskę* było rytuałem przynoszącym rozpoznanie. Drobna, a zasadnicza różnica w tekstach dwóch wersji stawała się – niczym *szibboleť* – sprawdzianem tożsamości. Słowo *szibboleť* widnieje w Księdze Sędziów (12,1-7): Gileadczyki pokonali Efraimitów i zagrodzili im drogę do brodów Jordanu,

a gdy zbiegowie z Efraima mówili: <Pozwólcie mi przejść> Gileadczyki zadawali pytanie: <Czy jesteś Efraimitą?> – A kiedy odpowiadał: <Nie>, wówczas nakazywali mu <Wymówże więc *Szibboleť*>. Jeśli rzekł: Sibboleť – a inaczej nie mógł wymówić – chwyтали go i zabijali u brodu Jordanu. Tak zginęło przy tej sposobności czterdzieści dwa tysiące Efraimitów”¹.

Wedle Jacques’a Derridy, który wokół słowa *szibboleť* opłótł słynny wykład poświęcony poezji Paula Celana, jego szczególność polega na tym, że sens słowa jest tu „mniej ważny niż – powiedzmy – forma znacząca, kiedy staje się ono hasłem, znamieniem przynależności, ujawnieniem przymierza”². Podobną funkcję pełnił nasz śpiew. Dla rytuału mniej istotne było, czy jego uczestnik rzeczywiście chciał prosić Boga o „pobłogosławienie” czy też o „przywrócenie” ojczyzny (różnica między sensem pierwszego i drugiego z tych słów nie jest bynajmniej przepastna). Waga jego śpiewania polegała bowiem na okazaniu i kim jest, i z kim jest, na wypowiedzeniu tajemnego (bo nigdzie nie zapisanego), lecz zrozumiałego dla wszystkich hasła przymierza.

¹ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1980.

² J. Derrida, *Szibboleť dla Paula Celana*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2000, s. 23-24.

Rozpoznawalnego także dla wrogów, którym w ten sposób, czasem ryzykownie, zdradzało się własną przynależność.

Szibbolet – mówił Derrida *à propos* wiersza Celana *In Eins (Wspólnie)* – stanowi granicę, zakaz przejścia, podobnie jak inne słowo – *no pasarán*:

Okrzyk lub znak zjednoczenia, okrzyki i chorągwie podczas oblężenia Madrytu, trzy lata później dla republikańskiego ludu, dla jego sprzymierzeńców, dla Brygad Międzynarodowych *no pasarán* stało się <szibboletem>³.

Owo „nie” powiedziane faszystom – jak każde „nie” powiedziane człowiekowi – ujawnia drugą stronę *szibboletu* – potencję oznakowania wroga, a zatem także wykluczenia, selekcji. Dlatego też Derrida podkreśla, że *szibbolet* może się tragicznie, wbrew intencjom i ludzkiej woli, odwrócić. Może zniszczyć świętość przymierza zawiązanego w imię najwyższych wartości, wprowadzając dyskryminacyjną granicę czy technikę policyjną. Być może to niebezpieczeństwo czyha na wszystkich opozycjonistów.

Potem, za Solidarności, coraz więcej osób śpiewało „racz nam wrócić”. Zapewne niektórzy z nas dobrze pamiętają tę walkę dwóch wersji refrenu, która powodowała, że jego zakończenie dla postronnego słuchacza musiałyby być niewyraźne. „Racz nam wrócić” mieszało się z „pobłogosław”, lecz – zwłaszcza w stanie wojennym – zaczęło osiągać przewagę, tak że stawało się powszechne. Coraz więcej też było ludzi, którzy w ten właśnie sposób chcieli zaznaczyć swą obecność i siebie naznaczyć, przekroczyć granicę barykady, stanąć za nią, nie przed nią i to swoje „nie” dla rzeczywistości PRL-u powiedzieć, wyśpiewać.

Warto przytoczyć fragment opublikowanego wówczas, w 1987 roku, drugiego wydania historii *Boże coś Polskę* pióra Bogdana Zakrzewskiego. Warto, bo pokrętny styl jego narracji pośrednio – właśnie przez swe zamiatanie – wskazywał na oczywisty sens tej walki, zbyt niebezpieczny

³Tamże, s. 27.

dla komunistycznego status quo, aby autor chciał go przedstawić wprost. Zakrzewski pisał:

Po drugiej wojnie światowej hymn – w pewnym okresie – schronił się do kościołów. Śpiewano go wówczas często ze specyficznym przerobionym refrenem o aktualnej dla wielu wymowie. Sprzeczności lekcji refrenicznych, występujące jednocześnie pośród uczestników obrządków mszalnych, były jakby świadectwem polaryzacji ideowych. Protestowano w tej sprawie także oficjalnie, np. z okazji pielgrzymek częstochowskich lub innych kompanii odpustowych, tj. przeciw takim przeróbkom refrenicznym, które manifestowały: „Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, / Ojczyznę wolną racz powrócić Panie!”. W określonych latach, gdy pieśń musiała zejść „do podziemi” kościelnych, jej życie akcentowało także gniewny protest światopoglądowy przeciw zdarzeniom i nakazom oraz ideologiom, które dyskryminowały jej wyznawców lub tylko sojuszników religijno-politycznych. Wyzwalała ona śpiewających z przymusu podporządkowania się nakazom, niwelowała jakby lęk, budząc odwagę religijnym sprzeciwem. Stawała się po prostu – wbrew jej klimatowi semantycznemu – omal pieśnią buntu [...]”⁴.

„Omal” wszystko zostało tu powiedziane, nie był to jednak charakterystyczny dla „określonych lat” język ezopowy, lecz narracja aspirująca do dyskursu naukowego, zdystansowanego wywodu badacza folkloru – za którego Zakrzewski też się uważał – zatem do obiektywizmu unikającego jakichkolwiek znaków innej przynależności. Nie manifestacja wspólnoty, lecz – przeciwnie – zasłona, maska naukowości zapewniała autorowi bezpieczeństwo, pozostawiając mu wszakże sławę historyka narodowej pieśni, których wielu wówczas nie było.

Czas walki skończył się jednak – po 1989 roku wróciło „pobłogosław”. Choć brzmiało tak samo, nie było wszak tym samym co przedtem słowem. Nie miało w sobie peerelowskiej uległości, bo wróciło w chwale tak, jak powróciła „ojczyzna wolna”, jak my do Polski wróciliśmy. Szkoda, że nie

⁴B. Zakrzewski, „Boże coś Polskę” Alojzego Felińskiego, Wrocław 1987, s. 31.

potrafimy ustalić daty, tego dnia, w którym we wszystkich zakątkach kraju rozbrzmiało zgodne „pobłogosław”, bo można by wreszcie wskazać, kiedy dokładnie skończył się w Polsce komunizm. Kiedy przeszliśmy tę polską granicę z ziemi obcej, by po raz pierwszy zmanifestować wspólnotę zgadzających się na to, co już jest. W każdym razie nie słyszałam już odtąd „raccz nam wrócić”. Nigdy – aż do chwili, gdy 10 kwietnia 2010 roku rozbił się prezydencki samolot. Od tej pory, nie tylko dziesiątego każdego miesiąca, lecz i przy innych manifestacjach pod Pałacem Prezydenckim na Krakowskim, ludzie śpiewają: „Ojczyznę wolną, raccz nam wrócić, Panie!”. Gdy dotarło to do mnie po raz pierwszy, zdziwiłam się – zdumiało się to dziecko we mnie, które też tak kiedyś, w przeszłej epoce śpiewało i zdumiałam się jako filolog, że owa różnica nadal drobna znów miałaby znaczyć coś definitywnego.

2. HISTORIA DRUGA

Autorem pierwotnej wersji *Boże, coś Polskę* był – jak wiadomo – Alojzy Feliński, który w 1816 roku napisał utwór zatytułowany *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego*. Nazywano go też *Pieśnią narodową za pomyślność króla*. Hymn opiewał zasługi cara Rosji i króla Polski, Aleksandra I, zwanego „Aniołem pokoju”, który pod swym berłem „połączył ze sobą dwa braterskie ludy”. Jego pierwotny refren brzmiał: „Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, Naszego króla zachowaj nam Panie!” Szybko jednak pojawiły się przeróbki i pieśń, śpiewana w różnych wersjach i do zmieniającej się melodii, rozpoczęła własne życie. Z uroczystej modlitwy za pomyślność cara zmieniła się w hymn błagalny o przywrócenie wolnej ojczyzny. W wydany na początku powstania listopadowego zbioru *Pieśni ojczystych* umieszczono zatem inny tekst – składankę z dwóch zwrotek utworu Felińskiego oraz fragmentów *Hymnu do Boga* z roku 1817 autorstwa Antoniego Goreckiego. I to Goreckiemu utwór zawdzięcza wersję refrenu, w którym mówi się: „Naszą Ojczyznę raccz nam wrócić Panie!”. Jednak

prawdziwe apogeum popularności pieśń ta przeżyła podczas warszawskich manifestacji patriotycznych w latach 1860–1861.

Gdy czyta się dziś opisy owych manifestacji uderzające jest – po pierwsze – że odbywały się one najczęściej w tych samych miejscach, co rozmaite współczesne pochody, zgromadzenia, marsze. Od Katedry przez Plac Zamkowy, przez Senatorską, Krakowskie Przedmieście, Nowy Świat, przez Plac Krasińskich i Plac Saski (dziś Piłsudskiego), z rzadka tylko przemierzając się dalej, do szczególnych, historycznie naznaczonych miejsc, na przykład na Leszno. Jest to naturalna scena tego miasta (bo nie jest nią przecież Plac Defilad) i to ją wybiera lud Warszawy, kiedy chce być widoczny. Po drugie, teatralizacja manifestacji z lat 1860–1861 – owe kostiumy, rekwizyty, happeningi i przemarsze – wydaje się różnorodna, pomysłowa i, oczywiście, znajoma. Większość z nich to manifestacje żałobne, towarzyszące nabożeństwom za dusze zmarłych, za poległych w powstaniu listopadowym i za nowych bohaterów, którzy, w przytomności tłumów, ginęli od kul na ulicach i placach. Wydarzenia te wielokrotnie relacjonowano i analizowano. Nie zaszkodzi jednak przypomnieć, że Warszawa stała się wówczas przestrzenią znaków: gestów i strojów żałobnych, przystrojonych na czarno balkonów, transparentów z Orłem Białym, sztandarów i chorągiewek, gazet wyrzucanych na ulicę, zielonych gałązek, wieńców, kwiatnych dekoracji, a także zapalonych świec i pochodni (25 lutego 1861 roku procesja z kościoła Księży Paulinów przeszła z pochodniami, strasząc przy tym ogniem konie żandarmerii)⁵. Długo można by znaki owe wymieniać, gdyż – przy obowiązującym, choć niepisanym zakazie chodzenia do teatrów – im dłużej trwały manifestacje, tym szczerzej zapełniała się przestrzeń spektaklu ulicznego, w którym wszystko – każdy gest, słowo, kawałek materii – stawało się elementem przedstawienia. Stąd też większa trudność dla policji, starającej

⁵J. Komar, *Warszawskie manifestacje patriotyczne 1860-1861*, Warszawa 1970, s. 36-37.

się właśnie po znakach rozpoznać członków owego sprzymierzenia przejmującego władzę nad życiem miasta. Wydawano zakazy dotyczące zachowań i ubioru, ale sprawa się nie zakończyła, kiedy zabroniono żałobnych strojów i patriotycznej biżuterii. Musiano wydawać także kolejne, coraz bardziej szczegółowe instrukcje dla szpiegów i stróżów porządku, które tłumaczyły, jak rozpoznać niebezpieczne elementy. I tak, 4 czerwca – pisze historyk manifestacji Julian Komar – oberpolicmajster Rozwadowski ponowił ogłoszenie, zabraniające noszenia wszelkich odznak politycznych i odzieży odróżniającej, wyjaśniając, że:

władza miejska za odzież odróżniającą się od zwyczajnej uważa: czapki rogatywki (konfederatki) i tak nazwane czapki kościuszkowskie, dalej kontusze, żupany, jak niemniej kamizelki, halsztuki i krawaty koloru amarantowego, na koniec buty kolorowe i inne stroje, odznaczające się tak jaskrawością kolorów, jako też niezwykłością kroju oraz zapowiadając, że za niezastosowanie się do tego zarządzenia winni będą pociągnięci do odpowiedzialności⁶.

Łatwo wyobrazić sobie zakłopotanie policjanta, czytającego „i inne stroje” w owym logicznym skądinąd wywodzie, że odzież „odróżniająca się” to odzież „niezwykła”. Widzimy też jego surową minę, gdy w środku tego karnawału przygląda się butom przechodniów, próbując ocenić, które są jaskrawe.

Nawet dla najprostszego „krawężnika” (że posłużę się takim anachronizmem) oczywistym znakiem było jednak śpiewanie pieśni patriotycznych, a w tym, przede wszystkim – *Boże, coś Polskę*. Po raz pierwszy rozbrzmiała ona w rocznicę obchodów powstania listopadowego podczas manifestacji przed kościołem Karmelitów. W pracy Komara przeczytać można o dziesiątkach jej następnych wykonań w różnych okolicznościach, bowiem – jak pisze autor – „*Boże, coś Polskę* śpiewano powszechnie”. W kwietniu – maju

⁶Tamże, s. 154.

1861 roku wydrukowany został zbiorek *Śpiewy nabożne polskie*, rozprowadzany przez agitatorów podczas zgromadzeń⁷. Dzięki temu możemy się dowiedzieć, która z wielu wersji pieśni była wówczas najbardziej popularna. Zapisany w śpiewniku drugi wers refrenu brzmiał: „Ojczyznę, wolność racz nam wrócić Panie”⁸. Za takie uliczne śpiewy aresztowano. Potem, na polecenie Wielopolskiego, wydano także zakaz śpiewania w kościołach. Wkrótce zaobserwowano, że między zgromadzonymi w świątyniach „kręcą się szpiegdy, którzy znaczą kredą osoby śpiewające pieśni, by później wiedzieć, kogo należy aresztować”⁹. Dodać można, że dla owych „aniołów zagłady” znacznie kredą źle się czasem kończyło – niektórych pobito niemiłosiernie.

W tradycji zapisała się szczególnie scena, która miała miejsce na Placu Zamkowym: oto tłum bezbronnych manifestantów – a były wśród nich i kobiety – klęczy na bruku, wznosząc ku niebu *Boże, coś Polskę*, przed tłumem gotowi do szarży Kozacy. Do tego właśnie obrazu nawiązywała Maria Janion, gdy pisała o polskim mesjanizmie tego czasu, o narodowej misji cierpienia i męczeństwa, której wyrazem była ta pieśń, jakże odmienna w tonacji niż buńczuczna Warszawianka. Inni komentatorzy także zgadzali się z opinią Janion, że błagalno-modlitewny hymn najlepiej oddawał atmosferę poprzedzającą powstanie styczniowe, że dodawał poczucia mocy tym oddającym się w boską opiekę¹⁰. Czytając dziś te same opisy, mam jednak wrażenie istotności innej funkcji tego śpiewu – funkcji *szibboletu*. Był to bowiem rytuał, w którym nie tyle treść, ile uczestnictwo stawało się znakiem – manifestacją przynależności do wspólnoty. Śpiewa się, aby siebie naznaczyć, pokazać: jestem tu, z tymi osobami i zarazem przeciw innym osobom, które są tam – poza kręgiem naszej

⁷Tamże, s. 19, 88, 140 i inne.

⁸*Modlitwa za Ojczyznę*, [w:] *Manifestacje warszawskie w 1861 r. Z dodatkiem „Śpiewów nabożnych” (1861)*, Warszawa 1916, s. 3-4.

⁹J. Komar, s. 150.

¹⁰M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 15-16.

pieśni. Budowano w ten sposób przymierze, komunię, często potwierdzaną krwią. I wznoszono świętą granicę między „nami” i „nimi”, nieraz przebiegającą wszakże i między Polakami a Polakami, między Polakami mówiącymi „nie” i tymi, którzy owego „nie” zaniechali.

Taki sens wspólnego śpiewania najlepiej uzmysławia fakt, że *Boże, coś Polskę*, rozbrzmiewało wówczas w różnych świątyniach Warszawy: także w ewangelicko-augsburskich (które potem, z tego właśnie powodu, tak jak katolickie zamknięto), kalwińskich, w synagogach. Do synagog zresztą chodzili śpiewać wraz z żydami i katolicy. Spośród wielu takich przykładów – jeden z kwietnia 1861, z dnia pogrzebu sybiraka Ksawerego Stobnickiego:

ok. godz. 15 zgromadził się [...] przed kościołem Reformatów przy ul. Senatorskiej kilkunastotysięczny tłum Polaków i Żydów, w którym wyróżniała się kilkusetosobowa grupa młodzieży [...] w konfederatkach białych, amarantowych, niebieskich i czarnych z piórkami. Trumnę, udekorowaną wieńcami i wstęgą trójkolorową, niesiono całą drogę na ramionach. Ceremonię pogrzebową [na cmentarzu Powązkowskim] zakończono odśpiewaniem *Boże, coś Polskę*. Następnie udano się na cmentarz żydowski, gdzie zgromadził się kilkunastotysięczny tłum Żydów, rzekomo dla uczczenia zmarłego przed paru laty dyrektora Szkoły Rabinów, Eisenbauma, głosiciela hasła równouprawnienia i zjednoczenia Żydów z Polakami. Rabin Kramsztyk wygłosił do zgromadzonych przemówienie o braterstwie dwóch narodów i miłości Ojczyzny¹¹.

Po czym „rzucono się sobie w ramiona, całowano się, zaprzysięgano miłość braterską i gotowość do wszelkich ofiar. Odśpiewano raz jeszcze wspólnie *Boże, coś Polskę* i ruszono zbitą masą ku Zamkowi”¹².

Szalony zdawać się może Żyd, który na swym własnym cmentarzu śpiewa wraz z Polakami chrześcijańską pieśń, lecz rzecz w tym, że wówczas *Boże, coś Polskę*, pozostając pieśnią religijną, nie była ani tylko chrześcijańska, ani

¹¹ J. Komar, s. 11.

¹² Tamże.

nawet tylko narodowa. Była pieśnią – znakiem braterstwa, a jej śpiewanie przynosiło rozpoznanie, zaznaczenie, kto należy do wspólnoty. Było przekroczeniem dawnych granic i tworzeniem nowego przymierza, gdzie kontusze i rogatywki mogły znaczyć to samo, co hałaty i mycki – ku zmartwieńniu podwładnych oberpolicmajstra Rozwadowskiego. Tak zresztą zaczęła się międzynarodowa kariera tej pieśni, przetłumaczonej na wiele języków: na białoruski, ukraiński, łotewski, niemiecki i czeski, a później w innych – także w rosyjskim – parafrazowanej¹³.

„Pobłogosław, Panie” pojawiło się dopiero po odzyskaniu wolności, za II Rzeczypospolitej. Wtedy to wprowadzono do tekstu zmianę, mającą akcentować wskrzeszenie zjednoczonej po zaborach ojczyzny. Lecz gdy cztery dni temu (był to dziesiąty) słuchałam, jak pod Pałacem Prezydenckim znów rozbrzmiewa „racz nam wrócić, Panie”, myślałam o *szibbolecie*. Myślałam o tym, że sens tych słów jest mniej ważny niż ich znacząca forma. Sadzę, że funkcja śpiewania „racz nam wrócić” jest podobna do tej, którą zawsze pełniła, a zatem, że najistotniejsze jest w niej rozgraniczenie: oddzielenie jednych od drugich i wyznaczenie nowych przynależności. I, choć czasem może się tak wydawać, celu tego rytuału (bo jest to już przecież rytuał) nie stanowi stwierdzenie, że Polska – wraz z katastrofą samolotu – zginęła czy też, że wolność w tej jednej chwili znikła, lecz budowanie, manifestacja wspólnoty mogącej zyskać polityczną siłę. Wspólnoty także z bohaterami powstań i ofiarami hitlerowskiej czy sowieckiej okupacji, a więc z tymi, którzy też tak niegdyś śpiewali. I w buncie czy poczuciu nieszczęścia mówili rzeczywistości: „nie”. Śpiewanie „racz nam wrócić, Panie” jest więc obrzędem niewolników, mającym oddzielić, wydzielić i połączyć wszystkich niewyrażających zgody, by Pan pobłogosławił teraźniejszość – to, co już jest.

Grudzień 2010

¹³Por. D. Kacnelson, *Z dziejów polskiej pieśni powstańczej XIX wieku. Folklor powstania styczniowego*, Wrocław 1979, s. 23-24, 82-85.

Bibliografia:

Jacques Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*, Wydawnictwo FA-Art, tłum. A. Dziadek, Katowice 2000.

M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 15-16.

Dora B. Kacnelson, *Z dziejów polskiej pieśni powstańczej XIX wieku. Folklor powstania styczniowego*, Ossolineum, Wrocław 1979.

Julian Komar, *Warszawskie manifestacje patriotyczne 1860-1861*, PWN, Warszawa 1970.

Manifestacje warszawskie w 1861 r. z dodatkiem „Śpiewów nabożnych” (1861), Warszawa 1916.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1980.

Bogdan Zakrzewski, *„Boże, coś Polskę” Alojzego Felińskiego*, wyd. 2 uzupeł., Ossolineum, Wrocław 1987.

Give us back, Lord...

The article entitled *Racz nam wrócić, Panie...* (*Give us back, Lord...*) is a reconstruction of the social history (from the 19th century to modern times) of Polish patriotic-religious song *Boże coś Polskę* (*God save Poland*), and especially one of its lines that is known and sang in two different versions: ‘*Lord bless our free homeland*’ and ‘*Lord give us a free homeland back*’. This small difference between the versions is interpreted by the author in a Derrida style: as a *shibboleth* – a test of the identity of people singing this song, a password of a secret association and a sign allowing the recognition of a friend from foe. At the same time she points to the permanence of the significant function that is fulfilled in the Polish patriotic ritual by the singing of *God save Poland*.

Keywords: song, ritual, patriotism, identity, shibboleth.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

PISANIE POLSKI NA NOWO - ODKRYWANIE I KREOWANIE LOKALNOŚCI

LESZEK SZARUGA

Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego;
Faculty of Applied Linguistics of University of Warsaw (Poland)
szaruga@warszawa.home.pl

I.

Przełom polityczno-społeczny w Polsce wydarzył się w okresie, w którym odzyskaniu suwerenności państwowej towarzyszyły dwa procesy – pierwszym jest proces budowania ponadpaństwowych struktur wspólnotowych, co oznaczać musi dobrowolną rezygnację z części owej suwerenności; drugim jest proces odradzania się regionalizmów, co z kolei wydawać się może tendencją osłabiającą spójność suwerennego państwa, pewną formę jego decentralizacji, aż po dążenia do, diskutowanego nie tak dawno temu w związku z wynikami wyborów samorządowych na Śląsku, autonomii poszczególnych prowincji. W szczególności ten drugi proces wydaje się istotny, gdyż uwolnił tłumione w peerelowskiej praktyce życia społecznego potrzeby samookreślenia i kształtowania lokalnej tożsamości. Dotyczy to w zasadzie całego kraju, gdyż w wyniku powojennych przemian i złożonej dynamiki migracyjnej niewiele pozostało miejsc lub ośrodków, które zachowały tożsamość sprzed kataklizmu: jeśli się zastanowić, to odnosi się to, gdy chodzi o duże skupiska, przede wszystkim do Krakowa, Poznania i Górnego Śląska, lecz przecież zarówno w Krakowie ważnym elementem zmiany była zagłada mniejszości żydowskiej stanowiącej przed wojną niezbywalny składnik społeczności miasta, jak i na Górnym Śląsku wysiedlenie ludności niemieckiej. Jedno nie ulega wątpliwości: przemiany demograficzne, z jakimi mieli do

czynienia Polacy w okresie powojennym – przykładem niech będzie konieczność zakorzeniania się wygnańców z obszarów kresowych na ziemiach północnych i zachodnich odebranych Niemcom – oznaczały dla wielkich grup społecznych wykorzenie z dotychczasowych siedzib i jednocześnie, co było skutkiem centralistycznej ideologii ogólnonarodowej, utrudniały zakorzenie w nowych miejscach osiedlenia. Przy czym problem ten stał się istotnym składnikiem doświadczenia przede wszystkim tych generacji, które już nie były „przybyszami”, lecz się na nowych obszarach urodziły, traktując je siłą rzeczy jako własne „miejsce na ziemi”. Rzecz w tym, że właśnie owa centralistyczna „ogólnonarodowa” ideologia, która nie tylko tłumiła kwestie związane z istniejącymi w peerelu mniejszościami narodowymi, lecz także cenzurowała zarówno pamięć o ziemiach utraconych, jak i dążenia do re-konstrukcji wszelkiej specyfiki lokalnej, uniemożliwiła swobodny dyskurs tożsamościowy.

Warto w tym kontekście przyjrzeć się jednej z instytucji życia literackiego peerelu, jaką były Zjazdy Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych. Ostatni z tych zjazdów odbył się w Zielonej Górze w roku 1970 – powodem, dla którego zrezygnowano z dalszej działalności, było podpisanie przez kanclerza Brandta i Gomułkę porozumienia o uznaniu rzez RFN polskich granic powojennych. Wszakże wcześniej owa doroczna manifestacja literacka – w której uczestniczyli pisarze skądinąd godni szacunku, a nawet reprezentujący postawy wobec systemu opozycyjne – miała na celu nie tyle wskazać na odrębność przyłączonych po wojnie do Polski regionów, ile demonstrować ich silne zakorzenie w polskości i dowodzić, że dokonuje się tutaj ich repolonizacja. Zatem wyodrębnienie owych ziem jako obiektu specjalnego zainteresowania nie miało na celu wskazywania na ich regionalną specyfikę, ale raczej zwrócenie uwagi na to, że stanowią one niezbywalny i niezróżnicowany składnik jednorodnego narodowo państwa polskiego. Nie oznacza to wszakże, że na owych terenach nie zachodziły procesy, które – gdy zniknęła dominacja scentralizowanego państwa ideologicznego – znalazły wyraz

w dość licznej konstelacji utworów podnoszących kwestie tożsamościowe żyjących tu społeczności. I nie jest przypadkiem, że na łamach jednego z pism, które powstało na tych obszarach po roku 1989, można było przeczytać słowa Vaclava Havla podnoszące problemy z tymi kwestiami związane:

Myślę, że świat współczesny powoli przewycięża tradycyjne pojęcie państwa narodowego (...). Stopniowe przewyciężanie państwa narodowego w jego tradycyjnym sensie powinno moim zdaniem prowadzić również do nowego rozumienia pojęcia „ojczyzna”. Powinniśmy się uczyć odczuwać ojczyznę tak, jak zapewne odczuwano ją kiedyś – jako nasz kawałek „świata w ogóle”, a więc coś, co nas lokuje w świecie, a nie coś, co nas z niego wyrwa¹.

Na tych samych łamach pojawiły się też rozważania Jurija Łotmana:

Występowanie kulturowych subkultur, charakteryzujących się różnym składem i pojemnością pamięci, powoduje różny stopień eliptyczności tekstów krążących w kulturowych zbiorowościach oraz prowadzi do powstawania „lokalnych semiotyk”².

Oba cytaty pochodzą z tekstów publikowanych – jako przedruki z prasy ogólnopolskiej – w redagowanym przez zmarłego w czerwcu 2009 roku Leona Zdanowicza Prowincjonalnym Okazjonalniku Literackim „Łabuź” wydawanym w Łobzie w latach 1995–2010. Od samego też początku pismo skoncentrowane było na kreowaniu nowej – lecz sięgającej w głęboką przeszłość – tożsamości Ziemi Łobeskiej, na odczytywaniu kolejnych warstw jej historycznego palimpsestu. Jednym z głównych wątków zamieszczanych w „Łabuziu” materiałów jest kwestia kreowania lokalnej tożsamości. To pomorskie, poniemieckie miasteczko, po wojnie zamieszkałe przede wszystkim

¹ V. Havel, „Łabuź” 1997, nr 22 <http://labuz.art.pl/arpamieci/arwstep.html> [data dostępu: 12.09.2015].

² J. Łotman, *Pamięć w świetle kulturologii*, „Łabuź” 1997, nr 22 <http://labuz.art.pl/arpamieci/arwstep.html> [data dostępu 12.09.2015].

przez przybyszów z innych regionów, swą tradycję zakorzenić mogło jedynie w ocenzonej do roku 1989 przeszłości. Dopiero jej rekonstrukcja na łamach pisma stała się podstawą swego rodzaju „dochodzenia do siebie”, odnalezienia dziejowej stabilności, dzięki której kształtować się zaczęła jego nowa „lokalna semiotyka”.

II.

W roku 1996 specjalną nagrodę paryskiej „Kultury” przyznano Adamowi Kwasowi, Kazimierzowi Brakonieckiemu oraz Krzysztofowi Czyżewskiemu, redaktorom pism regionalnych „Ziemia Kłodzka”, „Borussia” oraz „Krasnogruda”. We wszystkich trzech wypadkach Redaktor premiował dwa aspekty aktywności redagujących owe pisma środowisk: nie tylko kreowanie nowej tożsamości lokalnej, lecz także rekonstruowanie jej ponadgranicznej tradycji, a zatem tworzenie tego rodzaju regionalizmu, który nie zamyka się w granicach państwa narodowego, w którym zatem dążeniem jest budowa struktur lokalnych o charakterze otwartym i dialogowym. W wypadku „Krasnogrudy” owa otwartość w następnych latach zaowocowała – podobnie jak to się dzieje w twórczości pisarskiej Andrzeja Stasiuka i działalności edytorskiej Wydawnictwa Czarne – dążeniem do re-kreacji obszaru Międzymorza, czego wyraz odnaleźć można było nie tylko na łamach „Krasnogrudy”, lecz także w inicjatywie wydawniczej, jaką stała się seria Meridian prezentująca literaturę całego tego obszaru.

Można zaryzykować tezę, że wszystkie te tendencje, które pojawiły się w pisarstwie a także w praktyce przekładowej środowisk dążących do ukształtowania „lokalnych semiotyk”, stanowią wysiłek odczytania kulturowego palimpsestu powstałego w efekcie nakładających się na siebie procesów polityczno-historycznych. Dotyczy to przede wszystkim obszarów „poniemieckich”, ale także całego makroregionu europejskiego, jaki tworzy obszar Międzymorza, przy czym istotną kwestią jest tu zwrot ku historii jako żywołu kształtującego społeczności lokalne ponad zmiennymi granicami

politycznymi, wyznaczanymi na tych ziemiach przez traktaty międzypaństwowe czy umowy międzynarodowe. Przemiany zachodzące w Europie po roku 1989, przede wszystkim zaś swoiste „otwarcie” granic, prowadzi do swoistej re-konstrukcji izolowanych od siebie w poprzednim okresie obszarów, których lokalne społeczności zostały w efekcie wydarzeń II wojny światowej, późniejszych przesiedleń i migracji rozproszone bądź po prostu zlikwidowane. Obecnie na tych terenach można obserwować coś, co najchętniej określiłbym jako rewitalizację pamięci historycznej, przez długi czas stłumionej między innymi za sprawą działania cenzury i wyznaczenia obszarów objętych swego rodzaju tabu, czego skutkiem było zerwanie poczucia ciągłości dziejowej. W rezultacie poprzesuwanych granic i swoistej „wędrówki ludów” oraz powstania nowych skupisk przesiedlanych społeczności, a zarazem zablokowania pracy pamięci – w wypadku Polski dotyczy to w szczególności pamięci Kresów – dopiero po roku 1989 można mówić o powolnym „dochodzeniu do siebie” i tworzeniu przez literaturę (ale nie tylko, także przez badania literaturoznawcze, lecz także socjologiczne czy antropologiczne) narracji tożsamościowych zmierzających do uporządkowania doświadczeń lat 1939-1989.

Wiąże się to w Polsce z dynamiczną rewitalizacją życia kulturalnego, w tym także literackiego, ożywieniem aktywności ośrodków dotąd marginalizowanych. O przykłady nietrudno: przede wszystkim na Górnym Śląsku, gdzie po przemianach ustrojowych można dostrzec znaczące zmiany w ruchu czasopiśmienniczym – w dość krótkim czasie powstaje tu konstelacja pism literackich czy społeczno-kulturalnych, na łamach których jednym z istotnych wątków jest podnoszenie kwestii lokalnej odrębności zarówno w aspekcie historycznym, jak i w odniesieniu do sytuacji aktualnej (co zaświadcza lektura takich tytułów, jak: „Opcje”, „Śląsk”, „Fa-art” czy „Arkadia”), a w literaturze znajduje odzwierciedlenie w takich utworach, jak: Feliksa Netza *Urodzony w Święto Zmarłych*, Wojciecha Kuczoka *Gnój*, Stefana Szymutki *Nagrobek ciotki Cili* czy wreszcie eseistycy Henryka Wańka; podobnie

dzieje się na Warmii i Mazurach („Borussia”, „Portret”, antologia Wienfrieda Lipschera i Kazimierza Brakonieckiego *Oblicza ojczyzny*) czy na Pomorzu („Pogranicza”, twórczość Artura D. Liskowackiego i Ingi Iwasiów) lub w Gdyni, czego świadectwem jest powołane przez Pawła Huellego pismo „Bliza”. Podobnych zjawisk na terenie całego kraju jest więcej. Bodaj najbardziej interesująco ilustruje ten proces literatura podnosząca odrębność kulturową Śląska Cieszyńskiego z jego dominantą ewangelicką – czy to w prozie Jerzego Pilcha (tu na szczególną uwagę zasługuje powieść *Inne rozkosze*, ale ważne są też zapisy z cyklu *Bezpowrotnie utracona leworęczność* czy publikowanego na łamach „Przekroju” dziennika), czy w poezji Jerzego Kronholda lub Zbigniewa Macheja (tom *Zima w małym mieście na granicy*), zaś ważnym, bo sięgającym w przeszłość dopełnieniem, jest publikacja wyboru opowiadań Kornela Filipowicza *Opowiadania cieszyńskie*. Podobnie rzecz się przedstawia z serią publikacji gdańskich, takich jak powieści Pawła Huellego *Weisser Dawidek* i *Castorp*, Stefana Chwina *Hanemann*, albumów *Był sobie Gdańsk* opracowanych przez Wojciecha Dudę, Grzegorza Fortunę, Konrada Nawrockiego i Donalda Tuska czy książki wspomnieniowej Marii Kureckiej *Niedokończona gawęda* – by pozostać przy kilku tylko przykładach. Również Dolny Śląsk, a przede wszystkim Wrocław eksponuje swe wspomniane w wierszu Różewicza *Kamienni bracia* „gotyckie ostre/ jak miecze litery” i jakby na nowo kreuje swą historię czy to w szkicu Andrzeja Zawady *Bresław*, czy w zamówionym przez miasto u brytyjskiego historyka Normana Daviesa tomie swych dziejów *Mikrokosmos*.

III.

Jednak komentując w końcu lat dziewięćdziesiątych te literackie tendencje, zwracał – dość przewrotnie – Krzysztof Uniłowski uwagę na towarzyszący im unik poznawczy, polegający na mechanizmie wytworzenia tożsamości, respektowania jej odzyskania w kontekście kulturowym poprzez literaturę „prowincjonalną”. Doświadczenie tej literatury jest jednak dwuznaczne.

Opisywana przez nią swoistość i bezpieczeństwo tożsamości małych ojczyzn i zanurzonych w niej podmiotów woaluje podstawowe doświadczenie traumatyczne, z którego wzięła się owa bukolika: traumę wykorzenia.

Jak dalece ów zarzut jest uzasadniony? W dużej mierze wszak kwestia wykorzenia została wyeksploatowana przez literaturę emigracyjną, w szczególności jej nurt kresowy. Również w literaturze krajowej problematyka ta, choć w sposób nie dość wyrazisty, znalazła swe odzwierciedlenie w twórczości takich pisarzy jak Tadeusz Konwicki czy Leopold Buczkowski. Trafnie też diagnozował twórczość tego ostatniego Jerzy Stempowski, pisząc: „Barbarzyńskim niszczycielom, podpalaczom i mordercom autor przeciwstawia potęgę pamięci i wierność domowi, z którego pozostał tylko klucz”. Przy czym, oczywiście, zagadnienie wykorzenia nie wyczerpuje się wyłącznie w odniesieniu do utraty obszarów wschodnich II Rzeczypospolitej, jak choćby w *Lidzie* Aleksandra Jurewicza czy *Dietomszczyźnie* Andrzeja Turczyńskiego, ale znajduje odzwierciedlenie także w podnoszeniu problematyki zagłady wielobarwnego pejzażu etnicznego, przede wszystkim zaś stanowiącego – o czym wyjątkowo sugestywnie pisze Julian Przyboś – przez stulecia integralny komponent polskiej rzeczywistości świata żydowskiego. Znamienne przy tym, że wspomnienie Przybosia skreślone zostało w kontekście wydarzeń roku 1968: ten akurat epizod, stanowiący bez wątpienia jeden z istotnych aspektów doświadczenia wykorzenia, rzeczywiście wciąż wydaje się w rozpoznaniach literackich ukryty i ocenzurowany. Niemniej zagłada świata żydowskiego w próbach rekonstruowania lokalnych tradycji znajduje wyraz także w literaturze najnowszej – choćby w takich utworach Piotra Szewca jak *Zagłada* czy *Zmierzchy i poranki*, Anny Boleckiej *Biały kamień* bądź powieści Pawła Huellego *Weiser Dawidek*.

Co ważniejsze jednak, kwestia wykorzenia – ale też i rekonstrukcji oraz kreacji lokalnej tożsamości – pojawia się w szeregu książek o charakterze dokumentu literackiego, przede wszystkim w utworach autobiograficznych

czy dziennikach, by wspomnieć *Kręgi obcości* Michała Głowińskiego, ale też *Czarny ogród* Małgorzaty Szejnert, *Kronikę z Mazur* Erwina Kruka lub *Wywołane z pamięci* Piotra Lachmanna. Można obecnie mówić o narastającej tendencji rozwojowej reportażu historycznego, nie tylko w wymiarze lokalnym, jak w wypadku książki Szejnert, lecz także w regionalnym w najszerszym tego pojęcia znaczeniu, jak w wypadku rekonstrukcji pamięci historycznej i kulturowej Międzymorza w tomie esejów-reportażu Krzysztofa Czyżewskiego *Linia powrotu*. Bez wątpienia też ów proces rekonstrukcji i kreacji lokalności czy regionalności niesie z sobą nutę melancholii, której obecność niezwykle trafnie opisuje Czyżewski w odniesieniu do całej przestrzeni Europy Środkowej, ale tak, że opis ten sprawdza się także w obszarach różnych prowincji:

Podróżny przemierzający środkowoeuropejskie krainy przez całe lata zanurzony był w smudze zmierzchu i właśnie owo doświadczenie końca i powstałej po tym pustki pozwoliło mu odczuć wspólnotę tej przestrzeni cywilizacyjnej jako całości. Być może nigdy nie zaistniała ona wcześniej jako rzeczywistość spełniona. Dopiero koniec tego świata i pozostałe po nim puste miejsce ujawniło istnienie tutaj całego duchowego kontynentu. Stąd smutek jak po stracie czegoś, czego nie zdążyliśmy jeszcze mieć³.

Ten duchowy kontynent ma oczywiście swoje odrębne krainy, z których każda posiada swoją niepowtarzalną specyfikę.

IV.

Tak też się dzieje w wypadku Polski – choć przecież nie tylko jej: doświadczenie okresu międzywojennego na całym tym „kontynencie” było wszak swego rodzaju przygotowaniem od istnienia, budową nowej tożsamości – kraju, który przed rokiem 1939 nie zdążył jeszcze zaistnieć jako

³ K. Czyżewski http://pogranicze.sejny.pl/krzysztof_czyzewski_z_perspektywy_pogranicza_kompleks_atlantydy.1534-1,14042.html [data dostępu: 12.09.2015].

„rzeczywistość spełniona”. Przy czym przenikające się wzajem tendencje do rekonstrukcji „duchowego kontynentu”, o którym wspomina Czyżewski, a czego wyznacznikiem była m.in. zapoczątkowana przez Milana Kunderę debata o Europie Środkowej mająca swe rozgałęzienie w znakomitym cyklu „Europa środka” na łamach „Zeszytów Literackich”, oraz rozpoznania zmierzające do odkrywania i kreowania lokalności w literaturze tego regionu wydają się wytyczać drogę ku „przewycięzeniu tradycyjnego pojęcia państwa narodowego”, o którym pisze Vaclav Havel. Czytane w tym kontekście wspomniane utwory Brakonieckiego, Huellego czy Kuczoka tworzą interesującą kolekcję. W niej „lokalność” zyskuje swą autonomię czy nawet suwerenność, staje się centralnym punktem odniesienia w opisie świata, podobnie jak jest nim Itaka w *Odysei* Homera czy Dublin w *Ulissesie* Jamesa Joyce’a. Taką też rolę pełni Gdańsk w powieści Pawła Huellego *Castorp* czy *Szczecin* w utworach Ingi Iwasiów *Bambino* oraz *Ku słońcu*. Odrestaurowanie lokalności to w tym wymiarze kreacja nowego uniwersalizmu, w którym – co widać doskonale w ewolucji poezji Kazimierza Brakonieckiego – centralnym punktem odniesienia staje się suwerenna tożsamość osoby ludzkiej jako wartości nieredukowalnej.

Omawiane zjawisko jest procesem, którego przebieg staje się widoczny dopiero wtedy, gdy próbujemy całość dorobku literatury po roku 1989 zobaczyć z dystansu pozwalającego dostrzec nie tylko – co podkreślała krytyka w początkach lat 90. – próbę wyzwolenia się z, jak to określiła Lidia Burska, „kłopotliwego dziedzictwa” Polski (w wierszu Miłosza Biedrzyckiego zmiennej w kraj „Akslop”) i dotychczas obowiązujących „form pamięci”, lecz także dążenie do dostrzeżenia w sobie „innego”, co jest podstawowym warunkiem samookreślenia się wobec samego siebie. Trafnie zatem komentuje tę sytuację Przemysław Czapliński, gdy omawiając opowiadanie Mariusza Sieniewicza *Żydówek nie obsługujemy*, pisze:

Tożsamość nie jest więc faktem, czymś, co można poświadczyć, obiektywnie udowodnić. Jest performatywem, a więc faktem stworzonym: można zostać w tożsamość wrzuconym, można ją utracić, lecz zawsze jej istnienie objawia się w relacji. Ponadto, jako performatyw, tożsamość nie jest statyczna, lecz działa, to znaczy zmienia człowieka obdarzonego tożsamością, ponieważ wytwarza zmienne nastawienie innych ludzi. Nadanie tożsamości uruchamia akcję⁴.

Dotyczy to, rzecz jasna, nie tylko poszczególnych bohaterów naszej literatury, lecz także jej samej. Odzyskiwanie przez nią własnej suwerenności jest owej akcji fazą wstępną, zaś hasłem wyjściowym – choć nie zawsze wprost wyrażanym – jest „pisanie Polski na nowo” bądź „Polska do wymiany”. W tej fazie odkrywanie bądź kreowanie lokalności wydaje się punktem wyjścia do oswobodzenia się z kontekstu dotychczasowej „wielkiej narracji” dyktowanej przez tradycję narodowej kultury, w której „polskość”, zarazem historycznie uwarunkowana i abstrakcyjna, stanowiła kategorię dominującą. Zarazem też jest to wyraz dążenia do wyzwolenia owej narracji z jej „polityczności”, czyli, mówiąc innymi słowami, wprowadzenie elementów dyskursu społeczeństwa obywatelskiego czy, lepiej rzecz nazywając, cywilnego. Gdybyśmy się posługiwali językiem Gombrowicza, byłoby to wyzwalamie człowieka w Polaku: tu bez wątpienia *Dziennik* autora Ferdydurke – ten utwór przede wszystkim – wyznacza horyzont podejmowanych poszukiwań. W ostatecznym rachunku „lokalność” stanowiłaby tu otwarcie dyskursu o „mojej Polsce”, czyli moim „miejscu na ziemi”, by przywołać tytuł pierwszego powojennego tomu Juliana Przybosia.

Być może owa lokalność – jej rozpoznanie i zakorzenienie w niej – jest szansą wyzwolenia, jak to się dzieje w prozie Huberta Klimki-Dobrzanieckiego. W *Wariacie*⁵ rodzimosc zostaje przekroczone. A jednak relacje ze swojskoscia

⁴ P. Czaplinski, *Nasi odmieńcy*, [w:] idem, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

⁵ H. Klimko-Dobrzaniecki, *Wariat*, Olsztyn 2007.

nie są zerwane. Istnieją w pamięci bohatera, który nie tęskni. Być może dlatego wyrusza, pakuje się, mając na horyzoncie swojego doświadczenia przyszłą przestrzeń wolności: nieskrępowaną lokalnością, wspomnieniami. Własnym miejscem, którego nie ma, nostalgią, która nie przytrzymuje, a jedynie – obiecuje wolność, zarchiwizowaną rodzinnością miejsca.

Właśnie owo odkrywanie – czy raczej: odnawianie – oraz kreowanie lokalności jest stwarzaniem możliwości poczucia się „obywatelem świata”. W tym kontekście „pisanie Polski na nowo” jest prawdziwym wyzwaniem do odkrywania świata jako przestrzeni realizowania własnej, osobistej wolności. Wolność polityczna otwiera potężne możliwości bycia wolnym *par excellence*, wolnym w przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Literatura, rezygnując z przymusu, likwidując swoistą autocenzurę podmiotu, otwiera na świat nowy i niepoznany, niepewny. Skraca dystans między światem polityczno-społecznym a *ja* zanurzonym w rzeczywistości swoich pragnień, chcień i miejsc, z których ostatecznie, nie zaś – z polityki i społeczeństwa – składa się, dla każdego lokalna – mała ojczyzna. Jest to też jednak przekleństwo wolności: każde „wyjście w świat” z owym niewielkim plecakiem oznacza ryzyko, którego jednym ze źródeł jest konfrontacja znanego, niezbywalnie „własnego” obrazu świata, z tym, co dotąd nieznanne, ale co stwarza szansę jego wzbogacenia, ciągłego więc „dochodzenia do siebie”. Można więc paradoksalnie powiedzieć, że odzyskiwanie tożsamości jest wezwaniem do jej przemiany. Być może zatem można zamknięcie dziejów Prowincjonalnego Okazjonalnika Literackiego „Łabuź” uznać za symboliczne zakończenie tego okresu przejściowego w biegu najnowszej literatury polskiej, którego dominantą był „powrót do siebie”. Teraz, po powrocie, czeka literaturę, podobnie jak Odysa po dopłynięciu do Itaki, kolejna podróż, której tropy wiodą w nieznanne.

Bibliografia:

Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa 2009.

Krzysztof Czyżewski http://pogranicze.sejny.pl/krzysztofczyzewski_z_perspektywy_pogranicza_kompleks_atlantydy,1534-1,14042.html [data dostępu: 12.09.2015].

Vaclav Havel, „Łabuź” 1997, nr 22 <http://labuz.art.pl/arpamieci/arwstep.html> [data dostępu: 12.09.2015].

Hubert Klimko-Dobrzaniecki, *Wariat*, Wydawnictwo Portret, Olsztyn 2007.

Jurij Łotman, *Pamięć w świetle kulturologii*, „Łabuź” 1997, nr 22 <http://labuz.art.pl/arpamieci/arwstep.html> [data dostępu 12.09.2015].

Writing Poland Anew. Discovering and Creating Locality

The article is an attempt to reconstruct a trend in literature after 1989 which focuses on restoring local identity and is often referred to as the ‘literature of little homelands’. Various processes occur in this framework, like the reinterpretation of historical phenomena, restoring or creating memory by unlocking areas covered by censorship in the Polish People’s Republic (PRL). The main task of this trend – which should be regarded as temporary – is to raise questions of identity. This stage should be treated as a preparation for future re-evaluation of this issue as it provides a starting point for taking advantage of those opportunities that were given to literature by the regained political freedom.

Keywords: Polish literature after 1989, literature of little homelands, locality, memory, Polish identity.

Translated by Małgorzata Ciunovič

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

ZJAZD RODZINNY JAKO PRZYKŁAD WYNALEZIONEJ TRADYCJI

DOROTA FERET

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
dorotaferet@onet.pl

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, że współcześnie dyskutowane problemy dotyczące wynalezionych tradycji oraz pamięci zbiorowej zachodzą również na mikropoziomie. Eric Hobsbawm i Terence Ranger w *Tradycji wynalezionej* opisywali mechanizmy tworzenia tradycji większych wspólnot, zajmując się państwami czy narodami¹. Podobnie jest z badaniem pamięci zbiorowej, gdyż głównie analizuje się pamiętanie w wymiarze globalnym, narodowym oraz lokalnym. Natomiast przedmiotem badań w tym artykule jest I Zjazd Rodu Feretów, który został potraktowany jako tradycja wynaleziona skonstruowana w odpowiedzi na kryzys ponowoczesnego społeczeństwa. Z pomocą teorii naukowych z zakresu szeroko pojętych badań nad przeszłością postaram się przedstawić mechanizmy oraz intencje budowania tradycji oraz pamięci podstawowej komórki społecznej, jaką jest rodzina.

Analiza zjawisk i procesów zachodzących na zjeździe była możliwa dzięki obserwacji uczestniczącej. W trakcie zjazdu badałam reakcje uczestników, wysłuchiwałam komentarzy oraz przyglądałam się relacjom rodzącym się między członkami rodziny. Zebrane materiały, takie jak prezentacja historii, kronika oraz hymn rodzinny, pozwoliły mi na analizę mechanizmów wytwarzania tradycji i pamięci.

¹ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

W analizie I Zjazdu Rodu Feretów będę posługiwać się teoriami badaczy zajmującymi się pamięcią zbiorową i tradycją. Koncepcja tradycji wynalezionej Hobsbawma i Rangera pozwoli na zdefiniowanie zjazdu oraz przedstawienie jego konstrukcji i celów. Pojęcie pamięci zbiorowej wprowadzone przez Maurice'a Halbwachsa pozwoli zrozumieć, jak wynaleziona tradycja organizuje kolektywną pamięć rodziny oraz tworzy jej tożsamość. Odnosząc się do pamięci kulturowej w rozumieniu Jana Assmanna, należy mieć na uwadze, jak pamięć o przeszłości przejawia się w rzeczach materialnych oraz to, jak te „pamiętki z przeszłości” wpływają na kształt wynalezionej tradycji rodziny. Dzięki rozważaniom Waldemara Kuligowskiego na temat zetknięcia się tradycji z globalizacją możliwe będą refleksje na temat zagrożeń dla rodziny i tradycji ze strony współczesnego świata.

Analizując sytuacje, w jakich dochodzi do potrzeby tworzenia nowych tradycji, Hobsbawm zauważa, że proces ten najczęściej zachodzi tam, gdzie następują gwałtowne zmiany społeczne, oraz tam, gdzie osłabiają się systemy wartości i wzory postępowania². Wynaleziona tradycja jest dla badacza świadectwem przemian oraz symptomem problemów, a jej konstruowanie służy wyjaśnianiu skomplikowanej terażniejszości³. W. Kuligowski w *Antropologii współczesności*⁴ przedstawia epizody, w których spotykają się lokalne tradycje z globalną nowoczesnością i innowacjami. Stwierdza, że tradycja jest wartością, którą należy chronić, ale jednocześnie widzi potrzebę jej adaptacji do współczesnego świata. Jeżeli globalizacja jest zmianą społeczną przyczyniającą się do osłabienia systemów wartości, to trzeba ją potraktować jako zagrożenie dla rodziny. Ponadto w socjologii pojawiła się teza o kryzysie rodziny, który wynika ze stopniowego przejmowania funkcji rodziny przez

² Ibidem, s. 13.

³ Ibidem, s. 20.

⁴ W. Kuligowski, *Prefabrykacja tradycji, promocja dziedzictwa*, [w:] tegoż, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007.

inne instytucje⁵. W książce *Przemiany więzi społecznych* Mirosława Marody i Anna Giza-Poleszczuk wyróżniają dwa stanowiska wyjaśniające wymiar owego kryzysu rodziny. Pierwsze z nich mówi nie tyle o zaniku rodziny, ile o zmianie jej formy⁶. Drugie stanowisko dotyczy kryzysu zagrażającego „podstawom istnienia społeczeństwa”⁷, gdyż dezintegracja rodziny wynika z indywidualistycznego ustroju, w którym „szczęście osobiste przekłada się nad poczucie lojalności i obowiązku”⁸. Zatem kryzys rodziny, liczne migracje, odległości dzielące krewnych, brak wiedzy na temat przeszłości własnej rodziny, brak kontaktu między jej członkami sprawiają, że rodzina traci poczucie jedności.

I Zjazd Rodu Feretów, czyli wynaleziona tradycja

Hobsbawm twierdzi, że błędnie rozumie się tradycję, ponieważ „uważane za prastare lub jako takie przekazywane, mają rodowód całkiem niedawny, a czasem wręcz zmyślony”⁹. Tradycję wynalezioną definiuje jako „zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym [...], działania te mają wpajać ludziom pewne wartości i normy zachowania przez ciągłe repetycje – co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości”¹⁰. Związek między przeszłością a terażniejszością wytwarzany jest sztucznie, jednak przeszłość ingerująca w terażniejszość jest poddawana interpretacjom w odniesieniu do aktualnych wydarzeń. W wynalezionych tradycjach najważniejszą cechą jest powtarzalność pewnych praktyk.

Konstrukcja I Zjazdu Rodu Feretów opierała się na wytworzeniu relacji między przeszłością a terażniejszością. Żeby zbudować wewnętrzną jedność

⁵ M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, *Przemiany więzi społecznych*, Warszawa 2004, s. 185-191.

⁶ Ibidem, s. 215.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, op. cit., s. 9.

¹⁰ Ibidem, s. 10.

grupy, organizatorzy musieli zapoznać uczestników zjazdu z historią rodziny, przodkami oraz miejscem ich pochodzenia. Wiele czasu poświęcono na przekazywanie wartości, dzięki którym sama idea zjazdu jako praktyka kulturowa oraz zbudowana podczas niego tożsamość grupy mogły przetrwać.

I Zjazd Rodu Feretów odbył się 31 marca 2013 roku w Gościnie (woj. zachodniopomorskie). Pomysłodawczynią wydarzenia była Krystyna Zielińska, która zgromadziła przy wielkanocnym stole 67 członków rodziny. W oczekiwaniu na rozpoczęcie spotkania uczestnicy podziwiali drzewo genealogiczne. Każdy został serdecznie powitany przez gospodynię zjazdu i otrzymał przypinkę z wizerunkiem założycieli rodu oraz broszurę informacyjną zawierającą historię rodziny, genealogię, hymn rodzinny oraz teksty piosenek.

Budowanie tożsamości

Hobsbawm wyróżnia trzy typy wynalezionych tradycji, które służą budowaniu tożsamości grupowej, wpajaniu pewnych wartości i konwencjonalnych sposobów zachowania oraz legitymizacji i umocnieniu instytucji¹¹. Wojciech Burszta zwraca uwagę na to, że kształtowanie tożsamości przez grupę za pomocą wymyślenia tradycji odbywa się w świadomy i dobrowolny sposób¹². Dla organizatorów zjazdu niewątpliwie jednym z priorytetów było więc intencjonalne wykreowanie symbolicznej jedności rodziny. Pierwszym punktem programu była uporządkowana i spójna narracja o rodzinie, czyli prezentacja wszystkich członków oraz przedstawienie historii całego rodu za pomocą wyświetlanych zdjęć. Na początku ukazało się zdjęcie Marii i Władysława – założycieli rodu, którzy mieszkali w Tuszku¹³.

¹¹ Ibidem, s. 17.

¹² W. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Poznań 2004, s. 109-113.

¹³ Do 1951 roku Tusków mieścił się w granicach Polski, leżał między Worochtą a Bełzem nad Rzeczą. Obecnie znajduje się na terenie Ukrainy i nosi nazwę Zabłocie (ang. Zabolotta).

Następnie przedstawiono ich dzieci, czyli pięciu braci. Zaprezentowano też historię oraz rodzinę każdego z nich. W ten sposób ukazano mit założycielski, przeszłość rodu oraz wszystkich 118 członków rodziny.



Ilustracja nr 1. Slajd z prezentacji. Źródło – archiwum prywatne

Według Halbwachsa wiedza o przeszłości jest niezbędna do podtrzymywania tożsamości. Najważniejsze w kształtowaniu tej wiedzy są subiektywne wspomnienia oraz relacje jednostek¹⁴, które w przypadku zjazdu stały się podstawą do rekonstrukcji przeszłości rodziny. Pomysłodawczyni, tworząc program imprezy, musiała dobrze poznać historię rodu, opierając się na wspomnieniach i rozmowach z Czesławem Feretem. Opowieści zostały zapisane w założonej wtedy kronice, a chwilę spisywania historii rodziny uwieczniono na zdjęciu, które pokazano na zjeździe. Rozmowy odbyły

¹⁴ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 22.

podczas spotkania ujawniły, jak bardzo uczestnikom zależy na wiedzy dotyczącej rodzinnej przeszłości.

Istotnym zabiegiem w procesie identyfikacji jednostek z grupą było analizowanie drzewa genealogicznego. Każdy uczestnik zobligowany był do uzupełnienia na tablicy informacji o potomkach Władysława Fereta. Dzięki uświadomieniu sobie wspólnego pochodzenia członkowie rodziny znaleźli podstawę do identyfikacji z grupą. Taką funkcję pełniły też przypinki z logo zjazdu. Wizerunek założycieli rodu stał się symbolem zjazdu oraz rodziny. Wyrażał wewnętrzną jedność grupy, budował jej tożsamość oraz poczucie przynależności do grupy. Widząc przypinki na ubraniach nieznanym do tej pory osób, uczestnicy mogli dostrzec wizerunek wspólnych przodków. Portret Władysława i Marii Feretów stał się również symbolem mitu założycielskiego. Założenie rodziny – tak powszechne i zwyczajne zjawisko – zostało potraktowane jako pewien historyczny moment godny utrwalenia. Przedstawiona historia wykreowała wyidealizowany obraz rodziny. Traumatyczne wydarzenia związane z wojną, przesiedleniami czy tragiczną śmiercią Władysława¹⁵ były niejako ukryte pod szyldem praktyk pamiętania.

Mit założycielski obecny był także w ułożonym na tę okazję hymnie, śpiewanym na melodię piosenki *Ach mazurskie, jakie cudne*. Hobsbawm, opisując tworzenie tożsamości, wskazuje na to, że hymny państwowe to właśnie wynalezione tradycje¹⁶. Hymn Feretów nie przestrzega ściśle wymogów formalnych gatunku i nie spełnia kryteriów literackich. Pomimo tego nadanie mu przez rodzinę funkcji pieśni pozwala odróżnić ich wspólnotę od innych grup społecznych i kształtować jej tożsamość. Odwołując się do typu wynalezionej tradycji,

¹⁵ K. Bulzacki, H. Komański, S. Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie lwowskim 1939-1947*, Wrocław 2006, s.998.

¹⁶ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, op. cit., s. 15.



Ilustracja nr 2. Logo Zjazdu. Źródło – archiwum prywatne

który wyróżnił Hobsbawm, można stwierdzić, że powstanie hymnu Feretów jest również przejawem umacniania oraz legitymizacji instytucji rodziny¹⁷.

Pierwsze słowa hymnu wyjaśniają, skąd pochodzi rodzina. Następnie przedstawiona zostaje krótka historia przodków oraz opis charakterystycznych, często żartobliwych cech każdej z rodzin.

¹⁷ Ibidem, s. 17.

Hej, ten Tusków ukochany, gdzie Feretów powstał ród.
Skąd w świat poszło pięciu braci uszczęśliwić żony swe [...]
Tu w Gościnie Zjazd nasz pierwszy w głowie Krychy zrodził się.
Bierzcie przykład, powielajcie, zapraszajcie w strony swe.

Apel zawarty w przywołanej pierwszej zwrotce hymnu zakłada, że zjazd jest przejawem zacieśniania więzi rodzinnych – działania godnego naśladowania. Edward Shils, wskazując na „intencjonalne traktowanie pewnych przekazów kulturowych jako godnych miana tradycji”¹⁸, zauważa, że jest ona procesem dynamicznym, gdyż stale odtwarza treści i formy kulturowe, przy czym powoduje zmiany społeczne i kulturowe w życiu obywateli¹⁹. O tym, że pewne wytwory uznawane są za godne utrwalania i powtarzania z racji mniemania o ich dawności, pisał nie tylko Shils, lecz także Hobsbawm i Kuligowski. Jednak nowo powstała koncepcja zjazdu nie odwołuje się do dawnych czasów, wzorów czy tradycji, lecz tworzy własne reguły, co jest charakterystyczne dla pojęcia tradycji wynalezionej. To właśnie hymn konstituuje tę tradycję, mówiąc o niej jako o przykładzie wartym powielania. O realnym oddziaływaniu słów hymnu świadczą liczne wpisy w kronice, w których pojawiają się zaproszenia i wyrażone nadzieje na kolejne zjazdy. „Często nas odwiedzajcie!”; „Dla wszystkich drzwi naszego domu otwarte”; „Jadąc na wschód do Rzeplina, Lubyczy Królewskiej, Tuskowa, Bełza i Lwowa, nie omijajcie Okszowa” – takie słowa umieszczały rodziny wpisujące się do kroniki. Potwierdzeniem tych zaproszeń było podawanie dokładnych adresów, numerów telefonów oraz adresów e-mailowych. Przywołane przykłady doskonale obrazują pogląd Shilsa mówiący o tym, że tradycja powoduje zmiany społeczne i kulturowe w życiu społecznym.

¹⁸ Ibidem, s. 10.

¹⁹ E. Shils, *Tradycja*, tłum. J. Szacki, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Kurczewska, J. Szacki, Warszawa 1984.

Wpajanie wartości i norm

Według Hobsbawma tradycje wynalezione tworzy się również po to, by rozpowszechnić i wpajać pewne wartości i normy oraz konwencjonalne sposoby zachowania²⁰. Podczas I Zjazdu Rodu Feretów przekonywano członków rodziny do postępowania w określony sposób poprzez apel do rodziny oraz ceremonię wręczenia nagród Feret 2013.

Prezentację historii pięciu braci i ich rodzin zakończono apelem do rodziny, który brzmiał następująco:

Więc Ferety pamiętajcie, wszyscy jak tutaj siedzicie:
Dziutom zapomnieć nie dawajcie.
Życzenia składajcie.
Na wesela zapraszajcie.
Wzajemnie się odwiedzajcie.
Więzi, która nas łączy, zaginać się pozwalajcie!!!

Rodzina jako grupa początkowa jest odpowiedzialna za socjalizację pierwotną u najmłodszych jej członków, zatem na zjeździe wiele uwagi poświęcono przekonywaniu starszych o konieczności przekazywania wiedzy o przeszłości oraz podtrzymywania więzi rodzinnych. Pamięć o minionych wydarzeniach, którą daje się młodszemu pokoleniu, jest jedyną szansą na podtrzymanie tożsamości grupowej. Dlatego apel „dzieciom zapomnieć nie dawajcie” znalazł się na pierwszym miejscu normatywnych zachowań.

Rolę starszego pokolenia w kształtowaniu świadomości historycznej u dzieci podkreślał Halbwachs, wskazując na to, że rodzina jest odpowiedzialna za pierwszy etap formowania się pamięci społecznej. Badacz zwrócił uwagę na istotną w tym procesie rolę dziadków, gdyż „przekazą oni wnukom fragmenty własnych wspomnień w przerwach aktualnego życia rodzinnego”²¹. Dzięki temu poznaje się przeszłość rodziny oraz historię powszechną.

²⁰ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, op. cit., s. 17.

²¹ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 252.

Proces ten zaszedł również podczas prezentacji przeszłości rodziny Feretów. Podane na zjeździe informacje na temat śmierci Władysława Fereta pozwoliły nakreślić szerszy kontekst na temat działalności oraz ataków UPA na polską ludność cywilną. Emigracja przodków, która była konsekwencją przesiedleń związanych z przesunięciem granicy na podstawie porozumień w Jałcie i Poczdamie w 1945 roku oraz umowy o zmianie granic z 1951 roku²², umożliwiła zrozumienie tego, jak kształtowała się Europa po II wojnie światowej. Uświadomienie sobie tego, że pewne fakty historyczne miały realny wpływ na losy rodziny, wzbogaciło wiedzę rodziny o historii powszechnej.

Z kolei apel „Wzajemnie się odwiedzajcie” jest postulatem utrzymywania więzi rodzinnych, który zawiera również przyjęty wizerunek rodziny. Powstaje ona w momencie zawarcia związku małżeńskiego, powiększa się i umiera²³. Teorię tę odzwierciedla sposób przedstawienia poszczególnych rodzin, gdzie kluczową rolę odegrały fotografie ślubne. Wizerunek dominujący w przedstawianiu poszczególnych rodzin świadczy o normatywnym postulatcie, jak powinien przebiegać proces jej rozwoju. Analogicznie, po fotografiach ślubnych ukazywały się zdjęcia uwieczniające przyjęcie sakramentów, takich jak chrzest czy pierwsza komunia święta, które przedstawiały uczestnikom „owoce” związku małżeńskiego.

Ciekawym punktem programu była ceremonia wręczenia nagród Feret 2013, zawierająca wyraźny katalog wzorcowych zachowań. Statuetki wręczano m.in. w kategoriach: rozsławiania nazwiska, pamięci o życzeniach, honorowej reprezentacji na zjeździe. Przy dźwięku fanfar po czerwonym dywanie dumnie przechodzili członkowie rodziny, by otrzymać statuetki, na których widniał wizerunek założycieli rodu. Najważniejszą nagrodą była statuetka za czuwanie nad podtrzymywaniem więzi rodzinnych, wręczona

²² Dz. U. z 1952 r. Nr 11, poz. 63, art.4.

²³ M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, *Przemiany więzi społecznych*, op. cit., s. 186-187.



Ilustracja nr 3. Wręczenie nagrody. Źródło – archiwum prywatne

pomysłodawczynie i głównej organizatorce zjazdu – Krystynie Zielińskiej. Dzięki jej staraniom wszelkie zastosowane zabiegi stworzyły więź rodzinną między uczestnikami zjazdu, stanowiącą fundament, na którym została zbudowana tożsamość całego rodu. Nagroda w takiej kategorii sugeruje, jak ważna jest chęć utrzymywania kontaktów z rodziną, oraz nakłada na uczestników zjazdu nieformalny obowiązek podtrzymywania więzi i wynalezionej tradycji. Najskuteczniejszym do tego narzędziem jest pamięć.

Pamięć zbiorowa i kulturowa

Pojęcie „pamięci zbiorowej”, wprowadzone przez Halbwachsa, wywołało największe zainteresowanie w latach 70. XX wieku. Jak twierdzą niektórzy badacze, Halbwachs nigdy precyzyjnie nie zdefiniował teoretycznych podstaw tej koncepcji i nigdy też nie zajmował się ich wyjaśnieniem²⁴. Można zatem spekulować, że problemy komunikacji w jej badaniach mają początek w nieostrości kategorii, którą wprowadza prekursor. Współcześnie metodologiczna i terminologiczna różnorodność w badaniu pamięci jest wynikiem

²⁴ N. Gedi, Y. Elam, *Collective memory – What is it?*, Paryż 1950.

interdyscyplinarnego charakteru owej problematyki oraz podejścia uwarunkowanego przez pojedyncze dyscypliny. Naprzeciw problemom współczesnej refleksji nad pamięcią wychodzą autorzy książki *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, w której definiują pamięć zbiorową jako „podzielane przez członków grupy społecznej wyobrażenia dotyczące jej przeszłości; wytwory kulturowe powstałe w ramach grupy służącej pamiętaniu”²⁵.

Relacja między wynalezioną tradycją a pamięcią zbiorową w kontekście I Zjazdu Rodu Feretów jest dwustronna, gdyż wynaleziona tradycja kształtuje pamięć grupy, a pamięć jest fundamentem, na którym została zbudowana wynaleziona tradycja. Przywołanie historii pięciu braci zdeterminowało wiedzę oraz pamięć o przodkach i przeszłości rodziny. Wiedza ta została uwarunkowana przez samą grupę społeczną, która wykreowała obraz przeszłości. Poszczególni uczestnicy nie mogli posiadać pamięci indywidualnej o przeszłości rodziny, gdyż po prostu nie byli jej świadkami. Jednak zabiegi zastosowane na zjeździe wytworzyły pamięć o przeszłości w wymiarze kolektywnym. Według Halbwachsa najskuteczniejszym narzędziem do podtrzymywania własnej tożsamości jest właśnie pamięć²⁶. Natomiast owa tożsamość i chęć zacieśniania więzi rodzinnych wytworzonych na zjeździe są główną przyczyną podtrzymywania wynalezionej tradycji.

Koncepcja pamięci zbiorowej zainspirowała Jana Assmanna, który przedstawił pojęcie „pamięci kulturowej”, definiując ją jako tę, która przybiera charakter zewnętrzny²⁷. Grupa społeczna, chcąc zachować pamięć o przeszłości, wytwarza materialne i rytualne nośniki, które współcześnie określa się jako „nośniki pamięci” lub „media pamięci”. Assmann wyróżnia także pamięć

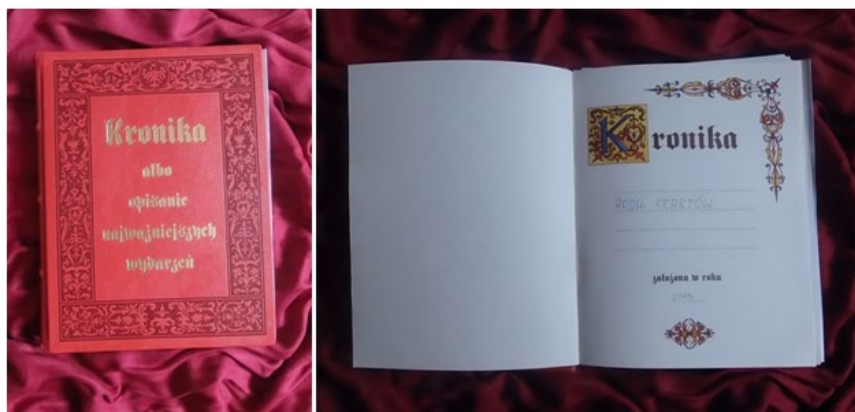
²⁵ *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 346.

²⁶ F. Pazderski, *Czemu przeszłość się pamięta – wokół dyskusji na temat kształtowania się pamięci zbiorowej*, nr 2, s. 5.

²⁷ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

komunikacyjną, która oznacza wyobrażenia o przeszłości w obrębie rodziny, przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie. Wraz z I Zjazdem Rodu Feretów pojawiła się potrzeba utrwalenia wiedzy, oraz relacji świadków historii. Wspomnienia Czesława zostały umieszczone w kronice rodzinnej, która jest nośnikiem pamięci rodziny Feretów. Spisanie relacji stanowi symboliczne przejście grupy od oralności do piśmiennictwa w kontekście przekazywania wiedzy o przeszłości. Moment ten jest również przekształceniem pamięci komunikacyjnej w pamięć kulturową²⁸. Kronika jest zatem instytucjonalnym nośnikiem pamięci, który stanowi fundament tożsamości grupy oraz jest dowodem na ciągłość rodziny. Tak więc pamięć o przeszłości musi opierać się na pewnych nośnikach pamięci, nośnikach zinstytucjonalizowanych. Poprzez wytworzenie materialnych nośników pamięci przekaz o przeszłości już nie jest relacją świadków, lecz instytucjonalnym medium pamięci.

Ponownie odwołując się do poglądu Shilsa mówiącego o tym, że tradycja to twory uznane za wyjątkowe i godne utrwalania z uwagi na ich domniemaną



Ilustracja nr 4. Kronika rodzinna. Źródło – archiwum prywatne

dawność, niezależnie od tego, czy ich związek z przeszłością jest ciągły,

²⁸ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, op. cit., s. 27-31.

można stwierdzić, że wizualne nawiązanie kroniki do starodruków z elementami piśmienniczymi lub do inkunabułów²⁹ miało na celu wywołać w uczestnikach zjazdu wrażenie, że mają do czynienia z czymś ważnym, z czymś, do czego należy podejść z szacunkiem. Na zjeździe kronika była ostrożnie przekazywana z rąk do rąk, gdyż każdy miał obowiązek się do niej wpisać. Burzliwe dyskusje i stres towarzyszący doborowi słów wskazują na to, jak wielką wagę uczestnicy przywiązali do owej księgi. Dzięki jej wizualnemu nawiązaniu do czasów dawnych wytworzyła się świadomość tego, że może przetrwać wieki. Nawet imitacja zwięzów umieszczonych na jej grzbiecie, która świadczy o stylizacji na książkę szytą, metaforycznie mówiąc, zapewnia kronice materialną trwałość. Takie przekonania wyrażają zawarte w kronice wypowiedzi dotyczące więzi rodzinnych, tradycji oraz pamięci: „Składamy uroczystą przysięgę, że dochowamy wierności w kultywowaniu tradycji rodzinnych”; „Z Wierzbki Górnej ród Feretów się wpisuje, tradycji dotrzymać obiecuje”. Wpisy tego typu świadczą o tym, że sami uczestnicy zjazdu traktują go jako tradycję, a świadomość nowości nie przeczy chęci jej podtrzymywania. W kilku wypowiedziach wspomniano o pamięci, jednak w różnych kontekstach. Niektórzy mówili o tym, że „wspomnienia ze zjazdu na długo zostaną w naszej pamięci”, dając świadectwo o wyjątkowości spotkania oraz konieczności przypominania o nim. Inni obiecywali „pamiętać o żyjących Feretach, a w szczególności o naszych przodkach”. Dobrym przykładem skuteczności idei zjazdu jest wpis dziewięcioletniej Martynki, która wskazuje na to, że najważniejszą wartością rodzinną jest pamięć o rodzinie oraz wszelkie formy, które będą przypominać o przeszłości i tradycjach rodzinnych. Treść wpisu brzmiała następująco: „Cieszę się, że jestem z rodu Feretów. Mam nadzieję, że zasłużę sobie na nagrodę Fereta za pamięć i przypominanie o tej wielkiej rodzinie”.

²⁹ Pragnę bardzo serdecznie podziękować dr Joannie Pietrzak-Thebault za pomoc przy analizie kroniki.

Mechanizmy wytwarzania wynalezionej tradycji

Reasumując, I Zjazd Rodu Feretów to wynaleziona tradycja, której konstrukcja opiera się na dwóch filarach. Pierwszy z nich to wytworzenie relacji między przeszłością a teraźniejszością. Poznanie przeszłości rodziny oraz wszystkich jej członków pozwoliło na rozpoczęcie procesu konsolidacji grupy oraz identyfikacji jednostek z rodziną. Wynaleziona tradycja propagowała wartości, które okazały się niezbędne do podtrzymania tożsamości oraz samej tradycji. Drugim filarem, na którym zbudowana została wynaleziona tradycja, jest pamięć. Jednocześnie zabiegi zastosowane na zjeździe ukształtowały pamięć zbiorową, gdyż wiedza na temat przeszłości rodziny opiera się na sposobie przedstawiania jej na zjeździe. Pamięć stanowi również jedyną szansę na podtrzymanie nowej tradycji oraz powstałych więzi rodzinnych. Dopełnieniem tej szansy jest wytworzenie materialnych nośników pamięci, takich jak kronika rodzinna, broszury, przypinki, drzewo genealogiczne, hymn oraz statuetki Feret 2013, gdyż są one pamiątkami z wydarzenia, które ukształtowało rodzinę Feretów. Wszelkie przenikające się funkcje wynalezionej tradycji miały na celu zaszczerpić w uczestnikach chęć postępowania zgodnie z tradycją i rodzinnymi wartościami.

Odwołując się do definicji wynalezionej tradycji Wojciecha Burszty, można powiedzieć, że I Zjazd Rodu Feretów był zbiorem praktyk kulturowych, „które wyrażają pamięć o wartościach, normach, wydarzeniach czy postaciach z przeszłości na zasadzie ich powtarzania i przypominania dzisiaj żyjącym jednostkom, aby wywołać w nich uczucie, że są w jakiś sposób powiązani z historią i tradycją”³⁰ danej grupy. Współczesna tradycja wynaleziona, która była świadectwem przemian i symptomem problemów zglobalizowanego świata, okazała się ich rozwiązaniem. Na zakończenie pozwolę sobie zacytować Hobsbawma, który stwierdził, że badając wynalezione

³⁰ W. Burszta, *Różnorodność i tożsamość...*, op. cit., s. 112-113.

tradycje, bada się kontrast „między nieustanną zmiennością i nowością współczesnego świata a próbą uczynienia przynajmniej niektórych obszarów życia społecznego niezmiennymi”³¹.

Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej pod tytułem *Współczesna „tradycja wynaleziona” na przykładzie zjazdu rodzinnego Feretów*, napisanej pod kierunkiem dra Marcina Jewdokimowa. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Bibliografia:

Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Krzysztof Bulzacki, Henry Komański, Szczepan Siekierka, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na Polakach w województwie lwowskim 1939–1947*, Wrocław 2006.

Wojciech Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Noa Gedi, Yigal Elam, *Collective memory – What is it?*, Presses Universitaires de France, Paryż 1950.

Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, PWN, Warszawa 1969.

Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

³¹ E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, op. cit., s. 10.

Waldemar Kuligowski, *Prefabrykacja tradycji, promocja dziedzictwa*, [w:] *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Universitas, Kraków 2007.

Mirosława Marody, Anna Giza-Poleszczuk, *Przemiany więzi społecznych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004.

Filip Pazderski, *Czemu przeszłość się pamięta – wokół dyskusji na temat kształtowania się pamięci zbiorowej*, „DRUMLA-Nasza Czytelnia”, nr 2.

Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

Edward Shils, *Tradycja*, tłum. J. Szacki, [w:] *Tradycja i nowoczesność*, red. J. Kurczewska, J. Szacki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1984.

The Family Reunion as an Example of the Invented Tradition

The purpose of this article is to present the functioning of contemporary invented tradition on the example of the Feret's family reunion. The article contains the definitions of tradition, invented tradition, collective memory, cultural memory and memory space. It also describes the relationships between tradition and globalization. The analysis of the reunion depicts a construction of invented tradition and includes its features; it has been based on the family chronicle, the anthem and the presentation of the family's history. This particular invented tradition has built a social identity and composed a response to the problems of the present world.

Keywords: collective memory, cultural memory, tradition, invented tradition, globalization, identity, family.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

JAKIEJ TRADYCJI POLACY POTRZEBUJĄ? REKONSTRUKCJE, CELEBRACJE, PROTESTACJE, ZADYMY

DANUTA DĄBROWSKA

Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego;
The Institute of Polish and Cultural studies of the University of Szczecin
e-mail: dada@tstd.pl

Tytuł mojego artykułu w sposób oczywisty nawiązuje do książki Jerzego Jedlickiego *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, która ukazała się w 1988 roku, a więc u schyłku PRL-u. Była to wówczas bardzo ważna książka, podejmowała bowiem generalny krąg pytań dotyczących polskiej tożsamości na przestrzeni wieków. Ważny był także moment jej wydania – jeszcze nie bardzo wiadomo było, jak to się stanie, ale narastała pewność, że coś się jednak musi całościowo zmienić, bo ustroj dogorywał, opozycja się wypalała, gospodarka wydawała ostatnie tchnienie. Poczynając od XVIII wieku, często jednak sięgając jeszcze głębiej, Jedlicki rekonstruował podstawowe pary opozycji wyznaczające europejski, ale przede wszystkim polski dyskurs dotyczący terażniejszości i przyszłości. Pisał:

W wielkim dziewiętnastowiecznym sporze o cywilizację wyróżnić można pewne problemowe płaszczyzny i każdej z nich nadać nazwę złożoną z dwóch przeciwstawnych sobie ówczesnie haseł. Będą to takie opozycje, jak: „narodowość i cywilizacja”, „rozwój naturalny i sztuczny”, „postęp moralny i materialny” (albo równoważnie „ewangelia i ekonomia”), „Słowiańszczyzna i Zachód” itp.¹

¹ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 12.

Spór ten nigdy nie został rozstrzygnięty, bo chyba rozstrzygnąć się go nie da. Jego istotą jest bowiem nierównoważność poszczególnych członów opozycji, ich poniekąd nieprzystawalność. Z jednej strony występują w nim idee i wartości nacechowane bardzo emocjonalnie, z drugiej zaś chłodna pragmatyka i racjonalne podejście do rzeczywistości, pozbawione złudzeń, wymagające rzeczowej kalkulacji oraz wyzbycia się uczuć i sentymentów. Oczywiście dla potrzeb niniejszego szkicu wyostrzam i ujednoznaczam omawiane kwestie, ale nie zmienia to istoty rzeczy, którą można ująć, sięgając znów do książki Jedlickiego. Omawiając kształtujące się ostatecznie w wieku XIX dwie główne tendencje w polskim myśleniu, autor stwierdzał:

I odtąd mamy dwie historie kultury. Świętą historię narodu, jego pieśni, więzień i pobjawisk. I powszechną historię społeczeństwa, historię siewów i zbiorów. A jeszcze historię myśli politycznej, skazanej na bezradne szamotanie się między archanielską wizją przeszłości i przyszłości a grzebną rzeczywistością małego tygodnia Polaków².

Wspomniany dyskurs toczył się ze zmiennym nasileniem przez cały wiek XIX, ale nie wygasł także w momencie odzyskania niepodległości w 1918 roku, a może nawet przybrał wówczas na sile, dotyczył wszak państwa, które powstawało z politycznego niebytu i którego naród musiał się określić w swojej poniekąd nowej tożsamości. Rozstrzygnięć wymagały nie tylko kwestie ustrojowe, prawne i gospodarcze, lecz także, a może przede wszystkim, duchowy kształt nowego państwa tworzony przez wybór tradycji i realizowany w społecznej pedagogice. Jego sprawdzianem okazały się postawy i działania Polaków w czasie II wojny światowej dostarczające argumentów obu stronom sporu wtedy, gdy on trwała i wtedy, gdy się skończył. Okres PRL-u jednak zniweczył właściwie zupełnie możliwość publicznego dyskursu, spychając go do „podziemia” – w sferę debat i wyborów

² Ibidem, s. 76.

dokonywanych w rodzinach, kręgach przyjacielskich, środowiskach katolickich, potem w obrębie ugrupowań opozycyjnych.

To telegraficzne przypomnienie jest tu konieczne, bo obecne wybory, postawy i żarliwe spory światopoglądowe mają swoje korzenie w tej odległej przeszłości, która też konstituowała wszystkie powojenne wystąpienia i protesty, a przede wszystkim doszła do głosu w czasie sierpniowych strajków 1980 roku i w kulturze solidarnościowej. Pamiętając więc o odległych początkach sporu, pragnę się skupić na tej bliższej nam rzeczywistości.

Na przełomie XX i XXI wieku mamy do czynienia w kulturze polskiej z dwoma różnymi mitami założycielskimi, dla których stosunek do przeszłości i wybory dokonywane na gruncie tradycji okazują się bardzo istotne. Można by nawet powiedzieć, że stanowią podstawę owych mitów – tradycja funkcjonuje tu jako tekst, który domaga się odczytania, bo w zależności od sposobu lektury projektuje teraźniejszość i przyszłość. Pierwszym mitem założycielskim są strajki 1980 roku i rodzący się wówczas model kultury solidarnościowej, który zdominuje myślenie, nie tylko opozycyjne, na całą dekadę lat osiemdziesiątych. W świadomości wielu Polaków Sierpień 1980 roku jest przełomem, początkiem prowadzonej na szeroką skalę walki z systemem komunistycznym. Z jednej strony ujawnia się w takim ujęciu nikła wiedza o wcześniejszych działaniach opozycyjnych, z drugiej zaś owe wcześniejsze działania traktuje się jako preludium do sierpniowego buntu, który je niejako „wchłania”, instytucjonalizuje. Wytwarza się wówczas, obecne w potocznej świadomości, ale podkreślane przede wszystkim przez kulturę opozycyjną, przekonanie o dualistycznym charakterze polskiej wspólnoty, o ostrych podziałach na „my” i „oni” grożących wręcz rozpadem wspólnoty. Owo „my” ustanawiali ci, którzy dotychczas pozbawieni byli możliwości artykułowania swoich odczuć, poglądów i wartości w sferze publicznej. Chcąc w niej zaistnieć w opozycji do „onych” – władzy i jej popleczników, muszą uzyskać legitymację dającą społeczne poparcie dla rodzącego się ruchu, a to możliwe jest przede wszystkim poprzez budowanie uniwersum symboli,

mitów, znaków tradycji, kodów kulturowych, które będą powszechnie czytelne i które nie będą z kolei kojarzone ani z kulturą oficjalną, ani tym bardziej z językiem i kodami reprezentowanymi przez władzę. Występuje tutaj jednocześnie dążność do zacierania różnic pomiędzy poszczególnymi grupami opozycji na rzecz tworzenia modelu monolitycznego narodu przeciwstawianego władzy.

Poszukiwanie własnej legitymacji odbywało się przede wszystkim poprzez odwołania do tradycji romantycznej i postromantycznej, w mniejszym stopniu pojawiały się tutaj elementy innych kodów wywodzących się z folkloru politycznego o sarmackich korzeniach czy języka poezji rewolucyjnej; były one jednak także w rozmaity sposób powiązane z głównym nurtem o proveniencji romantycznej. Ważną cechą tak pojmowanej tradycji była jej wyraźna ahistoryczność, nakładanie się na siebie i współwystępowanie elementów związanych z różnymi historycznymi wydarzeniami będącymi podstawą narodowych mitów. Na te aspekty stosunku do tradycji i dokonywanych wówczas wyborów zwracał uwagę Sergiusz Kowalski, pisząc:

Tradycja zanurza swe korzenie w przedkomunistycznej przeszłości, ogólniej: w tym, co polskie, a nie „peerelowskie”. Przeszłość stanowi źródło wiedzy o tym, jakie naprawdę jest i było polskie społeczeństwo; tradycja przekazuje ponadczasową istotę wspólnoty narodowej³.

Owa „istota” konstruowana jest tak, aby podkreślić inność, odmienną, obcość tego wszystkiego, co w sferze tradycji, mitów i wartości z nimi związanych proponował PRL, a co tak naprawdę pojmowane jest tutaj jako zamazywanie, niszczenie, odbieranie Polakom tego, co od zawsze stanowiło o naszej tożsamości. Toteż proces wyboru tradycji przez kulturę solidarnościową jest nie tyle i nie tylko kwestią wyboru innych niż PRL-owskie treści,

³S. Kowalski, *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia politycznego*, Warszawa 1990, s. 80.

ile przypominaniem, odzyskiwaniem, przywracaniem obszarów przeszłości, wydarzeń i związanych z nimi narracji, które w dyskursie PRL-owskim były nieobecne czy też zbyt słabo obecne, traktowane jako niewygodne, zabronione, skazane na wykluczenie ze społecznej pamięci. Dobitnie ten proces podsumowuje Sergiusz Kowalski, stwierdzając, że „budowanie nowego społeczeństwa nie jest tworzeniem, ale odtwarzaniem”⁴. To zaś, co ma być odtworzone, sytuuje się z reguły po jednej stronie sporu opisywanego przez Jerzego Jedlickiego – po stronie „świętej historii narodu, jego pieśni, więzień i pobojowisk”, wyznaczając jednocześnie specyfikę polskiej rewolucji, która nie tyle chce zaczynać od początku, ile odzyskać mityczny ład utracony. Składają się na niego takie elementy, jak: polski katolicyzm wraz z proponowanymi przez niego kanonami etycznymi i często wspierający tendencje mesjanistyczne, dzieje walk o niepodległość i idea powstania jako sposobu wybijania się na ową niepodległość, mit jedności, monolityczności narodu, wzory postaw jednostkowych i zbiorowych przekute w stereotypowe scenariusze uruchamiane zawsze w sytuacji zagrożenia. Przede wszystkim jednak dominuje tutaj przekonanie o ustawicznie powtarzających się wydarzeniach wymagających przyjmowania stale tych samych postaw i dokonywania tych samych wyborów, co w oczywisty sposób uniemożliwia myślenie historyczne i dostrzeganie tego, co jednostkowe i wyjątkowe, co stanowi o premierowości w otaczającym Polaków świecie, a w dalszej kolejności wyznacza umiejętność reagowania na tę rzeczywistość inaczej, niż poprzez szukanie analogii w tym, co znane i oswojone. Można by ten sposób myślenia i reagowania na historię zestawić z romantycznymi tendencjami do umityczniania historii, które najpełniejszy wyraz znajdują w systemach mesjanistycznych, szczególnie tym proponowanym przez Mickiewicza.

Drugim mitem założycielskim stały się obrady Okrągłego Stołu i wypracowany wówczas kompromis między dotychczasową władzą a środowiskami

⁴Ibidem, s. 79.

opozycyjnymi. Demokratyczne wybory i szybko zmieniające się realia polityczne, społeczne i gospodarcze musiały w tej sytuacji, po chwilowej euforii, spowodować poczucie zagubienia, chaosu, pewnej nawet opresji wynikającej z przymusu nowego typu aktywności. Naród rozpoznający się dotychczas przede wszystkim poprzez kulturę klęski nagle musiał zaistnieć w sytuacji zwycięstwa, zdefiniować sukces, przejść jakby na drugą stronę odwiecznego sporu. Niezbędne w tym procesie okazywało się także przekształcenie pożądanego dla nowego typu wspólnoty tradycji. To wszystko, co z takim trudem odzyskiwano przez dekadę lat osiemdziesiątych, stawało się w pewnym sensie balastem, który uniemożliwiał czy też poważnie utrudniał transformację, toteż lata dziewięćdziesiąte są okresem załamywania się romantycznego paradygmatu patriotyczno-niepodległościowego, co oczywiście widać np. w literaturze tego czasu, ale co chyba najlepiej uwidacznia się w nowym języku mediów. Powraca w nich pozytywistyczne słowo „społeczeństwo” coraz częściej zastępujące romantyczny „naród”, niemal zupełnie znika „ojczyzna”, karierę robią zupełnie nowe słowa, takie jak: „transformacja”, „demokratyzacja”, „rynek”, „marketing”, „poprawność polityczna” itp.

Szybko jednak okazało się, że trudno jest znaleźć w kulturze polskiej, szeroko rozumianej, te alternatywne obszary tradycji, które mogłyby stać się podstawą nowego projektu polskiej duchowości – tej spod znaku transformacji ustrojowej, otwarcia na świat z całą jego różnorodnością we wszystkich dziedzinach życia, polskiej duchowości w zjednoczonej Europie wreszcie. Sprawę komplikują dodatkowo ujawnione z ogromną siłą po 1989 roku wewnętrzne polityczne podziały, wielość opcji światopoglądowych, w kulturze solidarnościowej spychane na margines w imię idei wspólnego wroga, któremu przeciwstawia się narodowy monolit. Spór o kształt nowej polskiej duchowości i wspierającej ją tradycji przebiega na kilku przynajmniej płaszczyznach, z których najbardziej spektakularne i medializowane są te, reprezentowane przez poszczególne partie polityczne. Ale jego występowanie uwarunkowane jest też np. przez pokoleniową przynależność, jednostkowe

doświadczenia Polaków, tradycję rodzinną itp., a co za tym idzie, przez różne zasoby wspólnotowej i indywidualnej pamięci.

Istnieje zatem tradycja oficjalna i partyjna, nagłaśniane medialnie społeczne spektakle odbywające się w sferze publicznej, ale też inna tradycja, tworzona przez mniejsze wspólnoty, które szukają w niej uzasadnień dla własnej działalności i własnych wyborów w sferze wartości. Znanemu już z okresu PRL-u zawłaszczaniu tradycji przez politykę towarzyszy przy tym często zjawisko, które można by nazwać tabloidyzacją przeszłości, a więc jej skrajnym upraszczaniem, nastawieniem na punktowe, wydarzeniowe prezentowanie z zatarciem wszelkich związków przyczynowo-skutkowych, głębszej refleksji czy uniemożliwieniem dyskursu. Mamy więc do czynienia nie tyle z systemowym wyborem tradycji, która służyłaby budowaniu narodowego kanonu kultury i sprzyjała jakiemuś tożsamościowemu porządkowi mogącemu powstać na gruzach peerelowskiej doktryny, ile z wielością wyborów i wielością ich kryteriów, powodującą trudności w porozumiewaniu się Polaków, a czasem ostre konflikty między nimi. Pamiętać przy tym należałoby o pewnej prawidłowości wskazanej przez Ewę Domańską we wstępie do książki Haydena White'a *Poetyka pisarstwa historycznego*:

Każde przedstawienie przeszłości jest skażone ideologią, zaś ci badacze, którzy wytykają ideologiczność innym, robią to nie po to, by sami mogli przedstawić przeszłość w sposób bardziej „obiektywny”, lecz dlatego, że prezentują inną opcję polityczną czy inny światopogląd⁵.

Spośród wielu obecnych dziś w Polsce dyskursów dotyczących tradycji chciałabym, przykładowo, przybliżyć niektóre, uznane przeze mnie za najbardziej charakterystyczne czy też szczególnie silnie obecne w zbiorowej

⁵ E. Domańska, *Wstęp*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 27.

świadomości. Najlepiej zaś przyjrzeć się im poprzez społeczne spektakle odbywające się w przestrzeni publicznej i zawarty w nich przekaz symboliczny.

Zacząć wypada od tych oficjalnych, reżyserowanych przez władzę państwową, a więc przede wszystkim rytuałów i celebracji rocznic, odsłaniania pomników, obchodów świąt. Tutaj mamy do czynienia z wyraźnym i względnie spójnym wyborem tradycji, najogólniej mówiąc, niepodległościowej i patriotycznej, często powielającej wzory wypracowane w kulturze opozycyjnej, którym teraz nadaje się państwową rangę. Ciąg tradycji budowany jest w tym przypadku na historii powstań – od listopadowego po warszawskie, kulcie bohaterów, miejsc, przełomowych lub po prostu ważnych wydarzeń z nimi związanych. W tym nurcie umieszczane są także wystąpienia robotnicze z okresu PRL-u, strajki sierpniowe i stan wojenny. Te ostatnie wydarzenia jako najbliższe czasowo i tworzące mit założycielski współczesnej Polski są szczególnie ważne, ale zwykle nie istnieją jako coś osobnego, raczej pokazywane są w kontekście długiej tradycji „wybijania się na niepodległość” i trwałej, chlubnej postawy wielu pokoleń podejmujących ustawicznie ten sam patriotyczny obowiązek. Celem tak pojmowanych obchodów jest oczywiście skupianie wspólnoty wokół określonej koncepcji historii, owego „dziedzictwa”, któremu współcześni winni są szacunek i w którym współczesność szuka zakorzenienia. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że wybory z tradycji dokonywane są zawsze z punktu widzenia dnia dzisiejszego i najczęściej służą politykom do wygłaszania doraźnych deklaracji ideologicznych, w pewnym sensie zatem ważna jest nie sama konkretna data, postać historyczna czy wydarzenie, ale sposób dzisiejszego o nich opowiadania – takiego, które ma się nam dzisiaj przydać, dzisiaj i które w naszej codzienności ma być zrozumiałe. Jak słusznie pisał Robert Traba:

elita stwarza takie znaki, symbole czy rytuały rocznicowe, które stara się wprowadzić do powszechnego obiegu, aby wokół nich zbudować jedność wspólnoty. W tym sensie rocznice się „wymyśla”, ale jednocześnie musi istnieć emocjonalny związek z taką datą, który później utrwała

się przez systematyczne obchody. [...] Jest czymś naturalnym, że pewne rocznice kreuje się z punktu widzenia potrzeb dnia obecnego. Gdy się „pisze” pamięć zbiorową, to jest ona odzwierciedleniem pewnej koniunktury politycznej i społecznej, a nie zapisem wydarzeń sprzed lat⁶.

Autor zwraca przy tym uwagę, że oficjalnie dokonywane wybory i przypisane do nich narracje muszą wywoływać kontrowersje, ponieważ zwykle wynikają z aktualnej politycznej koniunktury, nie ma bowiem czegoś takiego, jak „obiektywnie ważne” wydarzenia, które w sposób bezdyskusyjny uznane mogłyby być przez ogół za ważne. A jeśli nawet większość z owymi wyborami się zgadza, kontrowersje pojawiają się wokół sposobu mówienia o nich, wokół wyboru tej, a nie innej narracji. Najlepszym przykładem mogą tu być obchody kolejnych rocznic zakończenia strajków w stoczniach w 1980 roku. Można by się zastanawiać, czy nadal chodzi tutaj o tradycję i dokonywane w jej obrębie wybory, czy też wyłącznie o politykę historyczną, co jest już zupełnie innym zagadnieniem.

Charakterystyczną cechą współczesnych celebracji rocznicowych, wyraźnie odróżniającą je od tych PRL-owskich, jest każdorazowe wpisywanie ich w kontekst sakralny, spajanie wartości patriotycznych z religijnymi, tak przecież znamienne dla romantycznej religii patriotyzmu. Obecność hierarchów kościelnych, msze polowe i święcenie pomników to nieodłączne elementy państwowej celebry, w sposób pośredni uwznioślające także jej współczesnych organizatorów i uczestników. Mamy tu do czynienia z odwołaniami do religii chrześcijańskiej, do katolicyzmu jako spoiwa wspólnotowego, które pozwalało przetrwać w czasach niewoli i określało przez wieki polską tożsamość. Warto jednak zwrócić uwagę, że w tak pojmowanej wspólnotocie istnieje z jednej strony definiowanie Polaka jako katolika, z drugiej zaś, wprost lub pośrednio, wykluczanie z owej wspólnoty ateistów

⁶R. Traba, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 28, 29.

i przedstawiciele innych wyznań. A to z kolei kłóci się z oficjalnie deklarowanym pluralizmem, wolnością jednostki, europejską zasadą tolerancji i wyraźnego rozdzielenia państwa i Kościoła.

Owa podniosłość i oficjalność, patos i sakralizacja jako metody społecznej pedagogiki stwarzają jednak duży dystans między celebrantami a pozostałymi uczestnikami, którym wyznacza się tu rolę widzów, uczniów, apelując do ich emocji i licząc na zapamiętanie lekcji. Dystans ten wyraźnie maleje albo zupełnie znika w innych formach utrwalania wybranych z tradycji treści takich, jak – z jednej strony nowoczesne multimedialne muzea, z drugiej zaś rekonstrukcje historyczne. Muzeum Powstania Warszawskiego czy powstające w Szczecinie Muzeum Przełomów mają pełnić nie tylko funkcję przechowywania i pokazywania narodowych relikwii, ale przede wszystkim mają stwarzać możliwość ponownego przeżycia wydarzeń z przeszłości, a przez to utożsamienia się emocjonalnego z tradycją. Podobnym celom służą, tak obecnie częste, rekonstrukcje historyczne, będące bardzo dobrym przykładem nie tyle zakorzeniania się współczesności w tradycji czy podejmowania z nią dyskusji, ile wspomnianej wyżej tabloidyzacji przeszłości. Swego czasu Zdzisław Pietrasik w artykule pod znamienym tytułem *Jaka przeszłość nas czeka?* pisał, przywołując kolejne przykłady takich właśnie rekonstrukcji:

Jesteśmy więc w teatrze (czasem w operetce) historii, inscenizujemy „żywe obrazy”, na których nic nieoczekiwanego wydarzyć się nie może. Tak prezentowane dzieje przypominają coraz bardziej komiks⁷.

Doskonale też uchwycił Pietrasik bliski związek rekonstrukcji wybranych wydarzeń z przeszłości z aktualnie wówczas toczącą się kampanią wyborczą, w której politycy różnych opcji nader chętnie w ów spektakl się wpiśywali, odgrywali w nim sentymentalno-patriotyczne role i posługiwali się

⁷Z. Pietrasik, *Jaka przeszłość nas czeka?*, „Polityka” 2005, nr 33, s. 28.

sprawdzonymi rekwizytami – *vide* szabla Andrzeja Leppera. Z jednej strony mamy tu zatem do czynienia z ludyczną, karnawałową wersją tradycji, z drugiej zaś z jej zawłaszczeniami przez politykę. W obu przypadkach sferą odwołań pozostają emocje, sentymenty, kompensacja rozmaitych niedogodności dnia codziennego, a w płaszczyźnie symbolicznej ograne, doskonale rozpoznawalne rekwizyty z przeszłości, które tak naprawdę przestają już coś znaczyć wyrwane ze swoich macierzystych kontekstów i ułożone w mozaikę tworzącą scenografię publicznych spektakli.

Nieco inny porządek dyskursu współczesności z tradycją odnajdujemy w rozlicznych akcjach protestacyjnych, ulicznych manifestacjach, marszach protestu albo poparcia, organizowanych przez związki zawodowe, stowarzyszenia społeczne, grupy pracowników konkretnych zakładów czy branż lub też rodzące się w pewnym sensie spontanicznie pod wpływem bulwersujących zbiorowość wydarzeń. Jakkolwiek tego typu wystąpienia często również, mniej lub bardziej oficjalnie, inspirowane są lub sterowane przez ugrupowania polityczne, to jednak na ogół dąży się w nich do stworzenia wrażenia ruchów oddolnych, będących głosem społeczeństwa, a nie władzy. Ujawniane w akcjach protestacyjnych nawiązania do tradycji trzeba umieścić w dwóch różnych kręgach, odwołujących się do obu wspomnianych przez Jedlickiego członów opozycji.

Z jednej strony mamy tu do czynienia z tworzeniem zupełnie nowej tradycji, odnoszącej się dość luźno do tych okresów z przeszłości, w których podkreśla się polską tolerancję, ale przede wszystkim mającej służyć otwarciu na światowe standardy, w pewnym sensie „cywilizowaniu” Polaków i przełamywaniu zakorzenionych w mentalności zbiorowej schematów, wartości czy postaw. Przykładem mogą być parady równości, wszelkiego typu demonstracje solidarności z różnorakimi mniejszościami odbywające się pod hasłami tolerancji i równouprawnienia. Mobilizowane przy tej okazji siły porządkowe, które i tak nie zawsze są zdolne zapobiec atakom na takie manifestacje, najlepiej dowodzą, że nie jest to jeszcze tradycja ogółowi

Polaków bliska. Raczej odczytywana jest jako zagrożenie dla „prawd-
wych” wartości, jakie ujawniane są i jakich broni się w różnorodnych ak-
cjach protestacyjnych. Z drugiej więc strony wspólnota skupia się wokół
tych symboli i kodów przeszłości, które uznawane są za „nasze”, polskie, od
zawsze niemal wyznaczające polską tożsamość teraz wystawioną na próbę
jej zniszczenia. Znowu mamy do czynienia przede wszystkim z nawiąza-
niami – na różnych poziomach – do świętej historii walk i męczeństwa, tyle
że wroga zewnętrznego zastępuje często aktualny minister, zarząd spółki,
dyrektor zakładu pracy, władze samorządowe lub państwowe, czasem sytu-
owany jest on w Brukseli jako synonimie Unii Europejskiej.

Do rozstrzygnięcia doraźnych partykularnych sporów między grupami in-
teresów wykorzystywany zostaje cały arsenał znanych i łatwo czytelnych
symboli, strajk w obronie miejsc pracy wpisujący jest w ciąg powstań na-
rodowych, barykady i palenie opon dają namiastkę obrony reduty, a współ-
czesną wersją narodowego teatru okazuje się bitwa warszawska między
kupcami sprzed Pałacu Kultury i wspieranymi przez policję ochroniarzami.
Wydarzenie to relacjonował Juliusz Ćwieluch na łamach „Polityki”:

Tak więc 21 lipca 2009 r. o godz. 7.30 na komornika czekały trzy rzędy
kobiet skandujących do ochroniarzy: gestapo, gestapo! Nad nimi powie-
wały polskie flagi, przewiązane kirem. Tragedia na placu Defilad miała być
tragedią wszystkich Polaków, którzy ciemieni są przez państwo (niczym
zaborcę). A gdyby ktoś miał jeszcze wątpliwości, że nie chodzi tu o zyski
ze sprzedaży dżinsów, chińskich tekstyliów i butów, ale o wolną Polskę,
odśpiewano Rotę. Z naciskiem na pierwsze i środkowe zdanie: „Nie rzucim
ziemi, skąd nasz ród” i „Twierdzą nam będzie każdy próg”⁸.

Podobnych przykładów można by znaleźć bardzo wiele. Pokazują one trywi-
alizację i nadużycia w wykorzystywaniu symboliki narodowej i państwowej
– flagi, godła, hymnu – manipulowanie tradycją przykrawaną do doraźnych

⁸ J. Ćwieluch, *Teatr narodowy*, „Polityka” 2009, nr 31, s. 12.

potrzeb. Roch Sulima⁹ mówi też o „rytuale jako formie skradzionej” i jej dominacji w kulturze współczesnej, szczególnie właśnie w typie spektakli publicznych, gdzie liczą się spektakularne gesty, czytelne symbole, żywe obrazy tak chętnie potem pokazywane w mediach. W ten sposób zresztą nadbudowywany jest kolejny spektakl. Tworzy się widowisko medialne, którego narracja wyznacza sposób przeżywania i doznawania tego, co zostało zarejestrowane przez kamery.

W całej pełni rytuały wywodzące się z tradycji romantycznych i postromantycznych występują w sytuacjach klęsk i katastrof takich jak katastrofa samolotu pod Smoleńskiem. Zostały one już dość dokładnie przeanalizowane, tutaj więc jedynie je sygnalizuję. Przy okazji tych wszystkich tragicznych wydarzeń uruchamiany zostaje natychmiast mechanizm dobrze wypróbowanych reakcji, określonych swego czasu przez Marię Janion jako kultura klęski. Ofiary klęsk żywiołowych, wypadków lotniczych czy drogowych zostają uwzniośnione, przydaje im się palmę męczeństwa, a ogłaszana natychmiast po dramatycznym wydarzeniu żałoba narodowa czyni z niego narodową tragedię, którą nader łatwo zestawiać z innymi narodowymi klęskami, w jakie obfitowała nasza historia i nasza zbiorowa mitologia.

Na zupełnie innym biegunie należałoby umieścić typ społecznych spektakli nazywanych potocznie „zadymami”. Są to oczywiście bijatyki stadionowych pseudokibiców, ale mieszczą się w tym typie także różnorodne akcje protestacyjne przybierające charakter bezpośredniego starcia ulicznego, nastawione na agresję, a nie na kompromisowe poszukiwanie rozwiązań. Palenie opon przed Sejmem lub gmachami ministerstw, a w lokalnym wydaniu – przed siedzibami wojewodów bądź władz samorządowych, agresja skierowana pod adresem sił porządkowych, regularne uliczne bitwy, do których dochodzi podczas demonstracji – to tylko niektóre przykłady tego rodzaju społecznych spektakli. Mamy w nich do czynienia z pomieszaniem

⁹R. Sulima, *Krok w tył, dwa kroki w przód*, „Polityka” 2010, nr 19, s. 24.

różnych porządków, także tych symbolicznych, ale przede wszystkim z zakłóceniem hierarchii ważności i doniosłości wydarzeń. Ujawnia się w owych „zadymach” cały tradycyjny arsenał patriotyczno-rewolucyjnych odwołań, znaków i symboli, które zostają ze sobą przemieszane i których używa się dość dowolnie. Narodowe barwy, szczytne hasła, słowa hymnu państwowego i pieśni religijnych pojawiają się obok palonych opon, kamieni, wyzwisk i przepychanek jako pewien stały scenariusz – mniej nawet ważne, jakich wydarzeń. Mogą bowiem dotyczyć zarówno utraty miejsc pracy w likwidowanej fabryce czy zbyt niskich płac, jak i zupełnie lokalnych, partykularnych i ambicjonalnych sporów, budowy parkingu, obwodnicy itp.

We wszystkich przywołanych przykładach mamy do czynienia ze stale obecną w polskiej świadomości tradycją oporu, walki, których romantyczny rodowód i postromantyczne warianty są oczywiste. Nie znaczy to jednak, że nic się nie zmienia w sposobach funkcjonowania owego paradygmatu. Wszystko wskazuje na to, że przestaje być on żywy w sensie nośnika wartości rzeczywiście wyznawanych i uznawanych przez narodową wspólnotę. Jeśli nadal w jakiś sposób służy naszej tożsamości, to bardziej jako forma czy zespół form, łatwych i czytelnych przy braku alternatywnych scenariuszy zachowań, które byłyby równie skuteczne. Często wręcz zastępuje poszukiwania w sferze myślenia o naszej duchowości we współczesnym świecie. Jeśli prawdą jest, że świat ponowoczesny charakteryzuje się wyjątkową zdolnością do zapominania, to w opisywanych przypadkach mielibyśmy do czynienia z zapomnieniem treści, które tworzyły w przeszłości polską formę, czy może nieco ostrożniej – z ich unieważnieniem w zupełnie innej historycznej rzeczywistości. Pozostała więc sama forma, coś na kształt teatralnych dekoracji, rekwizytów i ról odgrywanych mechanicznie. Jednocześnie nie bardzo potrafimy stworzyć inne dekoracje i napisać inne role.

Jednoznaczna odpowiedź na pytanie – jakiej tradycji Polacy potrzebują? – nie jest więc chyba ani prosta, ani nawet możliwa. Wydaje się bowiem, że mieszczą się dziś w tym pojęciu kwestie różnie artykułowane, jednak zawsze

w bardzo podobny sposób wypowiedane znanym i niezmiennym językiem, który tę różnorodność zamazuje, stwarzając czasem pozory, że wszyscy mówimy jednym głosem, a przynajmniej, że powinniśmy tak mówić. Z jednej strony próby wypracowania innej narracji – o przeszłości, tradycji i współczesności – określane bywają jako zdrada najświętszych narodowych interesów, z drugiej zaś np. Stefan Chwin alarmuje, że „Polaków łączy tylko ból”¹⁰. Ciągłe zatem pozostajemy w obrębie starego sporu, przy czym żadna z zasygnalizowanych tu opcji nie określa do końca polskiej rzeczywistości. Każda z nich jest jakoś prawdziwa i jednocześnie jakoś fałszywa.

BIBLIOGRAFIA

Chwin Stefan, *Polaków łączy tylko ból. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Rafał Kalukin*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 30.04.–3.05.10.

Ćwieluch Juliusz, *Teatr narodowy*, „Polityka” 2009, nr 31.

Domańska Ewa, *Wstęp*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

Jedlicki Jerzy, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.

¹⁰ S. Chwin, *Polaków łączy tylko ból. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Rafał Kalukin*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 30.04.–3.05.10, s. 2.

Kowalski Sergiusz, *Krytyka solidarnościowego rozumu. Studium z socjologii myślenia politycznego*, Warszawa 1990.

Pietrasik Zdzisław, *Jaka przeszłość nas czeka?*, „Polityka” 2005, nr 33.

Sulima Roch, *Krok w tył, dwa kroki w przód*, „Polityka” 2010, nr 19.

Traba Robert, *Przeszłość w terażniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.

What Kind of Tradition do the Poles Need?

Reconstructions, Celebrations, Protests, Rows

The article takes the issues of contemporary understanding of cultural tradition and ways of cultivating culture after the 1989 breakthrough. Two basic theses were accepted, with reference to Jerzy Jedlicki's book entitled *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*. Firstly, two tendencies clash in Polish culture – the conservative and the modernizing one, both present for a long time, but crystallized mainly in the nineteenth century. Secondly, the basic circle of tradition referred to in modern Poland remains the Romantic tradition, properly converted and adapted to the reality of modern Poland. It manifests itself both in the official celebrations of national anniversaries, as well as social protests scenarios and all kinds of historical reconstructions. Romantic cultural codes, symbols, gestures and rituals are used on these occasions. The modernization trends in Polish culture come to the fore especially after the Polish accession to the European Union, but their promotion often encounters various forms of resistance, since they are seen as a threat to Polish identity, understood as founded on patriotic and religious values.

Keywords: Polish cultural tradition, Romantic tradition, protests, celebrations, rituals.

Translated by Małgorzata Ciunovič

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

POLSKA! BIAŁO-CZERWONI!

DARIUSZ KOSIŃSKI

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego;
Faculty of the Polish Studies of the Jagiellonian University (Poland)
dkkd@poczta.onet.pl

Kilkakrotnie już wyrażałem żal, że w opublikowanej w roku 2010, ale skończonej już w lutym 2009 książce *Teatra polskie. Historie*, w której na pięciuset stronach nie zajmowałem się niczym innym tylko Polską jako przedstawieniem, nie podjąłem tematu widowisk sportowych. Stało się tak częściowo z powodu braku miejsca (książka i tak ma rozmiary niemal monstrualne), także z powodu kompozycji, która – jak mi się wydawało – nie stworzyła dogodnej przestrzeni dla prezentacji tej złożonej i wieloaspektowej tematyki. Z perspektywy czasu widzę, że jest to jeden z poważniejszych błędów, jakie popełniłem. Po pierwsze, ów brak kontynuuje i podtrzymuje tradycję lekceważenia widowisk sportowych przez badaczy zajmujących się kulturą i sztuką, poświęcających czas i energię na analizę najdrobniejszych niuansów dzieł i zjawisk cieszących się prestiżem i zaliczonych do „wysokich”, a łatwo i lekko pomijających kulturę popularną i jej wytwory skutecznie wpływające na światopogląd, nawyki i wyobrażenia kulturowe milionów. Osobiście jestem zdania, że stoi za tym fałszywe poczucie wyższości i bardzo niewygodnie mi z tym, że sam mogę być o nie podejrzewany. Po drugie, już po napisaniu książki doszedłem do wniosku, że to właśnie widowiska sportowe, a dokładniej – dramatyzacje i przedstawienia tworzone w ich trakcie przez kibiców – stanowią współcześnie istotne narzędzie performatywnego ustanawiania wspólnoty narodowej, że – mówiąc innymi słowami – widowie

sportowe to najbardziej masowy współczesny teatr narodowy. W swoim artykule chciałbym ten brak przynajmniej częściowo nadrobić.

Dla teatrologa czy też – jak wolałbym się nazywać – badacza dramatów i przedstawień widowiska sportowe stanowią obszar prawdziwie fascynujący z wielu powodów, także teoretycznych. W znacznym stopniu pozwalają one na przykład zakwestionować sens jednego z podstawowych teatrologicznych pytań: kto jest widzem, a kto aktorem, gdzie jest scena, a gdzie widownia, jednocześnie (i w tej jednoczesności widzę aspekt bardzo ważny) znosząc zbyt prosty podział na widzów (jak w teatrze) i uczestników (jak w rytuale i zabawie). Kibice sportowi są oczywiście widzami (nie oni przecież odbijają piłkę, strzelają bramki czy skaczą na nartach), ale też są uczestnikami i współtwórcami widowiska, czasami wręcz kradnąc *show* rzekomo głównym wykonawcom.

W Polsce na złożoność widowisk sportowych zwracał swego czasu uwagę Zbigniew Raszewski, który zaliczał je do grupy widowisk zwanych „zawodami” i precyzyjnie opisywał jako „pozornie zamknięte” – uczestnicy zawodów skupieni są na rywalizacji i w zasadzie mogliby się obyć bez widzów (mają przecież miejsce mecze przy pustych widowniach), ale zarazem czynią bardzo wiele, by zwrócić ich uwagę i wzbudzić podziw dla swoich umiejętności. Od czasów Raszewskiego dużo się w tej dziedzinie zmieniło, zwłaszcza w związku z rozwojem masowych widowisk sportowych rządzonych i organizowanych przez telewizję, których wzorem jest piłkarska Liga. Pojawienie się masowej widowni telewizyjnej i prawdziwa powódź transmisji zawodów doprowadziły do zasadniczej zmiany położenia, roli i funkcji widzów obecnych na trybunach stadionów, hal czy skoczni. Relacje między poszczególnymi grupami aktorów widowiska sportowego są dziś o wiele bardziej złożone i dynamiczne. Nie jest przecież tak, że zawsze najważniejsi są sportowcy: niekiedy większymi gwiazdoram są trenerzy (*casus* José Mourinho), a w bardzo wielu przypadkach od tego, co dzieje się na arenie sportowej, ważniejsze są wydarzenia na widowni. Nie chodzi przy tym tylko o różnego rodzaju

ekscesy, ale także o planowe akcje performatywne, na przykład takie, jakie urządzają mistrzowie Polski kibiców piłkarskich, czyli fani Lecha Poznań. Z perspektywy widowiska telewizyjnego wszystko, co znajduje się i wydarza na arenie sportowej i w jej otoczeniu tworzy materiał, z którego montowany jest produkt końcowy wystawiany na ekranach telewizorów. Myliłby się jednak ten, kto uznałby, że widz telewizyjny, będący „siedliskiem montażu” (by użyć terminu Jerzego Grotowskiego), przypomina swą bierną postawą widza dawnego teatru. Wszyscy przecież wiemy, że tak nie jest, a każdy prawdziwy kibic nie raz oburzał się na niezrozumiałe narzekania rodziny i polecenia, by „zachowywać się normalnie”. Stanem normalnym widza-kibica nie jest oglądanie i podziwianie, lecz bycie w ciągłej aktywności, która określa się zazwyczaj bardzo teatralnym terminem: przeżywanie.

Ten krótki zarys niezwykle złożonej i bogatej, a czekającej na swego badacza teorii współczesnego widowiska sportowego wydaje mi się koniecznym wprowadzeniem do zasadniczego tematu, który chcę podjąć, a mianowicie do opisu i analizy przedstawień kibiców polskiej reprezentacji narodowej. Teoretycznym punktem wyjścia jest dla nich bowiem przekonanie, że działania kibiców nie stanowią dodatku czy tła dla występów sportowców, ale tworzą całość niemal autonomiczną, posiadającą własne cele i realizującą własne znaczenia i wartości, w pewnym stopniu niezależne od celów, znaczeń i wartości zawodów. Mówiąc krótko: o ile sportowcom zależy na zwycięstwie i pokazaniu swych niezwykłych umiejętności, o tyle kibice dążą przede wszystkim do ustanowienia i jednoczesnego wystawienia wspólnoty obdarzonej szczególną mocą.

Zanim przyjrzę się tym działaniom z bliska, muszę jeszcze wyjaśnić, że przedmiotem swojego opisu i analiz przeprowadzanych w tym artykule uczyniłem przede wszystkim akcje kibiców piłki siatkowej. Oczywiście wiem, że najpopularniejszą dyscypliną sportu pozostaje w Polsce wciąż piłka nożna, ale siatkówka również cieszy się wielką popularnością, a stanowi przykład o tyle wdzięczny, że zjawisko masowego kibicowania polskiej reprezentacji,

choć stosunkowo nowe, niemal od razu wykształciło bardzo klarowne i wyraziste formy performatywne, stanowiące rodzaj totalnego teatru narodowego. Wiąże się to z wieloma czynnikami, wśród których z pewnością ważną rolę odgrywa specyfika samych zawodów pozostawiających kibicom stosunkowo dużo czasu do dyspozycji i odbywających się w zamkniętych halach. Warunki te wymuszają na uczestnikach bardziej domowe, cywilizowane zachowania, nie takie, na które pozwalają otwarte stadiony piłkarskie. Ważną cechą siatkówki jest też to, że stanowi ona sport techniczny i taktyczny, precyzyjnie rozplanowany w przestrzeni i w zasadzie całkowicie bezkontaktowy (jeśli nie liczyć przypadkowych zderzeń zawodników, potrąceń itp.). W efekcie sport ten jest relatywnie mało agresywny, spośród popularnych sportów drużynowych z udziałem piłki najdalszy od analogii wojennych. Siatkowiec bliżej do szachów niż do pola bitwy, co także przekłada się na zachowania kibiców, raczej pokazujących swoje zaangażowanie w dobrą zabawę, niż rzeczywiście rywalizujących ze sobą.

Podobnie jak w przypadku piłki nożnej, na rozwój performansów kibicowskich znaczny wpływ miał też rozwój masowych widowisk telewizyjnych z Ligą Światową na czele. Odbywające się coraz częściej mecze na wysokim poziomie sprawiają, że mamy więcej okazji do kibicowania, zaś obrazy dobrej zabawy w siatkarskich halach skutecznie przekonują, by się do niej włączyć. Oczywiście nie bez znaczenia jest też fakt, że polskie reprezentacje siatkarskie odnosiły w ostatnich latach znaczne sukcesy na arenie międzynarodowej, ale osobiście nie sądzę, by był to warunek *sine quo non*.

Czas już chyba najwyższy, by zajrzeć do hali i zobaczyć, co robią kibice. Oto najważniejsza polska arena performansów siatkarskich – katowicki Spodek w trakcie meczu Polska-Francja. Prawdziwa demonstracja polskości – wielotysięczny tłum w barwach narodowych wyśpiewujący, no właśnie – co? Powtarzający się śpiew „Polska! Biało-czerwoni!” nie niesie z sobą właściwie żadnego znaczenia, żadnej treści. Jest rodzajem oksymoronicznego dodatku do zainscenizowanego widoku. Oto tysiące Polaków ubranych

w biało-czerwone stroje i unoszących w górę biało-czerwone szaliki, flagi i plansze wyśpiewują słowa będące performatywnym samookreśleniem ustanawiającym wspólnotę biało-czerwonych: Polskę. W pewnym sensie jest to odpowiednik innego performatywu: zawołania „Tu jest Polska!” znanego z nacjonalistycznych demonstracji, jednak w wydaniu kibiców nie ma on znamion wykluczenia, owego domyślnego: „a tam jej nie ma!” (bo tam, na przykład stało ZOMO). Wprost przeciwnie: Polska to biało-czerwoni – wspólnota pozbawiona wszelkich innych oznak, wszystkiego, co mogłoby wprowadzać zróżnicowanie. Dokonuje się tu znaczące i brzemienne w skutki przesunięcie: znak przynależności narodowej, element wynalezionej tradycji – biało-czerwone barwy – staje się rdzeniem procesu budowania tożsamości, wokół którego konstytuuje się wspólnota o charakterze radykalnie inkluzywnym. Umieszczenie znaku w punkcie rdzenia sprawia, że identyfikacja narodowa ustanawiana przez pokazany przed chwilą masowy performans tworzona jest w działaniu i przez działanie wokół przysłoniętej znakiem pustki. Biało-czerwone barwy występujące w funkcji twardego rdzenia wspólnoty narodowej, będącej – według jej wyznawców – czymś przyrodzonym i naturalnym zarazem zasłaniają i odsłaniają fakt, że jest ona czymś wciąż konstruowanym i rekonstruowanym, a więc w istocie odsłaniają brak rzekomo „naturalnego” zakorzenienia etnicznego stanowiącego fundament tradycyjnego rozumienia patriotyzmu. Narodowy teatr kibiców stanowi masową celebrację narodu jako wspólnoty ustanawiającej się w działaniu, a więc nie przedustawnej i „odwiecznej”, ale powstającej tu i teraz. Jako ta wspólnota, oparta na aktualnym działaniu, jest zdolna do przyjmowania każdego, kto spełni podstawowy warunek: włączy się do akcji. Każdy, kto wstanie i zaśpiewa z chórem „Polska! Biało-czerwoni!” staje się częścią wspólnoty: biało-czerwonym, Polską.

Przyjęcie tej wstępnej tezy wskazuje na konieczność przyjrzenia się działaniu, a więc zobaczenia, „co robią ludzie, kiedy właśnie to robią”. Przez odniesienie się do tego podstawowego zadania performatyki autorstwa

Richarda Schechnera, chciałbym mocno podkreślić, że właśnie metodologia performatyczna pozwala moim zdaniem na wyjście poza fałszywe rozumienie występów, przedstawień, dramatyzacji i celebracji związanych z tożsamością narodową jako ekspresji istniejącej uprzednio rzeczywistej wspólnoty. Tożsamość narodowa tworzy się w serii działań, które nie są jej wyrazem, znakiem, lecz sposobem istnienia. Dlatego badając działania, nie analizujemy znaczącego wskazującego na istniejące gdzie indziej (np. w wieczności czy naturze) znaczone, ale badamy sposób istnienia elementów rzeczywistości, która ma charakter dramatyczno-przedstawieniowy i istnieje jako okazywane działanie.

Dominującym i zarazem podstawowym sposobem ustanawiania wspólnoty narodowej kibiców reprezentacji jest, jak już wspomniałem, wykorzystanie w funkcji rdzenia znaków przynależności narodowej. Szczególne znaczenie mają tu biało-czerwone barwy dominujące w strojach kibiców, wykorzystywane także w makijażach, a nawet fryzurach. Totalną dominację tych dwóch podstawowych kolorów zapewniają też organizatorzy meczów, którzy kładą na krzeselkach arkusze A4 w kolorach białym (na górnych rzędach) i czerwonym (w rzędach dolnych). W odpowiednich momentach na znak dany przez wodzireja (za chwilę powiem o nim więcej) kibice podnoszą w górę owe arkusze, zamieniając salę w wielką biało- -czerwoną całość – uwidocznioną metonimię Polski.

Drugim obok barw narodowych znakiem organizującym wspólnotę jest hymn, na meczach siatkarskich śpiewany od niedawna w ten sam, bardzo charakterystyczny sposób. Zamiast wykorzystania nagrania z taśmy, wykonania przez orkiestrę czy popularną piosenkarkę Mazurek Dąbrowskiego odśpiewują w halach siatkarskich sami zgromadzeni, którym tylko na samym początku akompaniator podrzuca tonację. W efekcie zlikwidowana zostaje tak często bolesna dominacja nagłośnionego wykonania zawodowego nad śpiewem wspólnotowym. Chóralne śpiewanie hymnu staje się totalnym działaniem, aktywizującym wszystkich obecnych, łączącym sportowców

i kibiców w jedność, zwróconą ku czemuś trzeciemu, co ich ogarnia i zarazem podporządkowuje. Tym czymś jest oczywiście Polska. Jest tu ona nie oznaczana przez symboliczną pieśń, ale fizycznie, zmysłowo doświadczana dzięki uczestnictwie w masowym chórze o ogromnej, bezpośredniej, fizjologicznej sile oddziaływania. Chóralny śpiew przemienia znak umieszczony w pozycji rdzenia w bezpośrednie doświadczenie Polski jako potęgi tworzonej przez nas – biało-czerwonych.

By wzmocnić to poczucie potęgi, siatkarskie mecze reprezentacji Polski wytworzyły także specyficzne stałe działania performatywne o charakterze quasi-rytualnym czy quasi-magicznym. Kibicowanie to przecież, co wiadomo od dawna, nie tylko wyraz wsparcia udzielanego jednej z drużyn, lecz także cały ciąg performatywnych aktywności mających na celu bezpośrednie oddziaływanie na przebieg wydarzeń. Racjonalnie rzecz ujmując, chodzi tu o oddziaływanie psychologiczne, ale z antropologicznego punktu widzenia trudno wątpić, że kibice spełniają funkcje czarowników i szamanów, zapewniających przychylność niebios. Element ten jest szczególnie widoczny w przypadku siatkówki – gry, w której spore znaczenie odgrywiają elementy nieracjonalne i przypadkowe. Jako taka siatkówka jest szczególnie podatna na „zamawianie” rzeczywistości, które w przypadku polskiej reprezentacji i jej kibiców ma charakter przywołania mocy przodków, a więc czegoś, co można by uznać za odpowiednik rytuałów opętania, w których duch przodków wstępujący w wyznawców daje im szczególną moc. Taki właśnie charakter ma kolejny stały punkt występów polskich kibiców siatkówki, a mianowicie chóralne wykonanie pieśni *W stepie szerokim* z filmu *Pan Wołodyjowski*, które następuje zawsze wtedy, gdy polska drużyna przechodzi ciężki chwile, gdy traci ducha i zaczyna przegrywać. Pieśń tę zaczęto wprawdzie śpiewać w nieco innych okolicznościach, odnosząc ją początkowo bezpośrednio do byłego trenera kadry narodowej – Raula Lozano, człowieka, jak powiedziała by pewnie pan Zagłoba, nikczemnego wzrostu.

Dość szybko zyskała ona jednak charakter niby-magiczny i związała się z momentami kryzysowymi w grze reprezentacji.

Nieco innym przykładem działań z tej samej grupy jest przyśpiewka wykonywana w chwilach szczególnie ważnych, przy decydujących piłkach. Jej prosty tekst powtarzany kilkakrotnie brzmi: „W górę serca, Polska wygra mecz!” Połączenie kulturowych znaków jest tu doprawdy karkołomne: na melodię *Yellow submarine* śpiewany jest tekst wykorzystujący kościelne *Sursum corda* w funkcji zawołania sportowego. Ocieram się tu być może o granice wrażliwości religijnej, jednak jest to bez wątpienia zabawowe, ale mimo wszystko ciągle odwołanie do przekonania o szczególnej opiece sił nadziemskich, która może zapewnić Polsce zwycięstwo.

I właśnie zabawa stanowi w performansach kibiców siatkarskich (i nie tylko) siłę zasadniczą. Przy czym od razu zauważyć trzeba, że zgodnie z tezami wielu antropologów i performatyków zabawa graniczy tu z rytuałem. Kibice z pewnością się bawią, ale zarazem ich zabawa z równą pewnością uznana być powinna za rytuał: powtarzane według określonego wzoru działania służące realizacji wartości należących do „życia poważnego”, w omawianym przypadku: rytuał potwierdzający i umacniający wartości ważne dla danej wspólnoty.

Kibicowanie, nie przestając być zabawą, ma – podobnie jak rytuał – wyraźne strukturalne wzorce i ma też swoich „kapłanów”. Są nimi wodzireje, pełniący role didaskalosa i koryfeosa, a więc artystów nauczających i prowadzących chór. Świadomie używam nazw zaczerpniętych z tradycji teatru starożytnej Grecji, bo jestem przekonany, że trzeba o nim myśleć właśnie tak – jako o czymś podobnym do naszych zawodów sportowych. Wprawdzie środki używane przez współczesnych koryfeuszy nie są wyrafinowane (elektroniczny keyboard i także bębny, proste melodie i gesty), ale też praca z tłumem nie pozwala na stosowanie skomplikowanych i subtelnych sposobów oddziaływania, co jednak wcale nie znaczy, że jest łatwa. Koryfeusze muszą przecież reagować na bieżąco na zachodzące na parkiecie i w widowni

zdarzenia: uruchamiać stałe elementy programu, oczekiwane w określonych momentach przez kibiców, ale też nadać za zmiennym rytmem meczu, a nawet tworzyć napięcie tam, gdzie go brakuje, dostarczając kibicom pożywki do zabawy, gdy zawodnicy zbyt łatwo rozprawiają się ze słabymi przeciwnikami.

Jak można zauważyć, opisana tu w skrócie kibicowska zabawa ma charakter karnawalizacji. Oto w wydzielonej przestrzeni i w wydzielonym czasie ludzie porzucają swoje codzienne role, przekształcają się w tzw. figury liminalne, o zniekształconych twarzach i hipertroficznym ciałach, by doświadczyć niezróżnicowanej wspólnoty. Najlepiej, jak sądzę, można ją określić zapożyczonym od Victora Turnera terminem *communitas*, który opisuje wspólnotowe doświadczenie bycia razem w sposób całkowicie egalitarny, oparty na bezpośredniej i spontanicznej relacji jednostek ludzkich między sobą, powiązany z doświadczeniem przepływu (*flow*) i związany z zawieszeniem strukturalnych relacji międzyludzkich rządzących życiem codziennym. „*Communitas* – pisał Turner – to spontanicznie generowany stosunek między zrównanymi i równymi, totalnymi i zindywidualizowanymi istotami ludzkimi, pozbawionymi atrybutów strukturalnych”¹ i jako takie wiązał je w sposób szczególnie z liminalnością. *Communitas* skarnawalizowana ma przy tym charakter świata na opak, odwracającego wartości i relacje dominujące w życiu codziennym, w sferze rozciągającej się poza wyróżnionym, świątecznym czasem i miejscem.

Widziana z tej perspektywy *communitas* kibiców reprezentacji jawi się jako odwrócenie modelu patriotyzmu przeważającego w polskim życiu zbiorowym: patriotyzmu poważnego, smutnego i cierpiętniczego, związanego z ofiarą i poświęceniem, zarażonego śmiercią, która uznawana jest za konieczną do pozagrobowego zwycięstwa. Performanse tego ciężkiego

¹V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 169.

patriotyzmu politycznego mają charakter konfliktowy, zdecydowanie ekskluzywne, opierają się na opozycji „my – oni” i na fantazmacie prawdziwych Polaków. Są podsiąknięte agresją i całkowicie pozbawione poczucia humoru. Co ciekawe, zwłaszcza ostatnio, wcale nie sięgają chętnie po barwy narodowe, lecz raczej po mesjanistycznie reinterpretowany krzyż, zastępując radosnego *Mazurka Dąbrowskiego*, ciężkim *Boże coś Polskę*, z konieczności zmienioną ostatnią strofą.

W zamkniętej przestrzeni hali sportowej w trakcie karnawałowej zabawy ustanawiana i doświadczana jest Polska zupełnie inna: radosna i pewna siebie, zwrócona raczej w przyszłość niż w przeszłość, Polska, która nie rozpamiętuje klęsk, ale oczekuje zwycięstwa, reagując na przegraną śpiewem „Nic się nie stało, Polacy, nic się nie stało”, z którego oczywiście można drwić, ale który oznacza nic innego, jak tylko zdecydowane przekreślenie tak podobno typowej dla naszego charakteru narodowego skłonności do przyjmowania malowniczej figury niewinnej ofiary cierpiącej za świat. Co wydaje mi się bardzo ważne, to fakt, że doświadczenie to jest udziałem tysięcy ludzi zgromadzonych w halach, milionów zasiadających przed telewizorami i że dostarcza koniecznej dla zdrowia społecznego równowagi.

Należy mocno podkreślić, że w performansach kibiców Polska doświadczana jest jako potęga niezależnie od przebiegu wydarzeń na boisku, ponieważ Polska pozostaje wielka dzięki kibicom i ich działaniom. Tłum śpiewający „Polska wygra mecz!” ustanawia to zwycięstwo niezależnie od rzeczywistego przebiegu zmagania. „Polska wygra mecz”, ponieważ tworzą ją kibice – „Biało-czerwoni”, a ci nigdy się nie poddają i negują najbardziej nawet oczywiste klęski.

Co wydaje mi się bardzo ciekawe, to fakt, że polscy kibice sami są świadomi roli, jaką pełnią w życiu zbiorowym, a także tego, że ich działania mają większe znaczenie i stoją często na wyższym poziomie niż osiągnięcia sportowców. Dowodzi tego krążący po Internecie nieoficjalny hymn polskich kibiców reprezentacyjnych, pod jasno sformułowanym tytułem

Biało-czerwoni (W jedności Polska). Jest to zarazem swoista synteza tego, o czym dotąd mówiłem i przykład narodowej sztuki popularnej, miejscami mocno nieporadny warsztatowo, miejscami wręcz w tej nieporadności groteskowy, ale o wiele precyzyjniej niż propozycje sztuki wysokiej ujmujący zmiany zachodzące w sposobach konstruowania tożsamości narodowej. Oto tekst tej pieśni autorstwa Zuzanny Szreder:

Po walkach znamy porażek smak
W smutku przetrwamy pucharu brak
Z orłem na piersi wspieramy was
W końcu nadejdzie wygranej czas

Biało-czerwony wulkan wybucha
A Polska wierzy i ufa
Pokażmy światu pazurek
Niech zabrzmí Polski Mazurek
Kibice wasi z zachodu, północy, południa i wschodu
W jedności razem czuwają i z dumą was oglądają

Dla polskich marzeń, uczuć i serc
Atakiem wiary zwycięstwu lżej
Będą dni chwały, radości, łez
Szampańskim balem uczcimy grę²

Przy całej naiwności tego tekstu bez trudu można zauważyć, że zawiera on wszystkie elementy, o których dotąd mówiłem, ujęte jednak w specyficzną

² Tekst cytowany za portalem tekstowo.pl, http://www.tekstowo.pl/piosenka.zuzanna_szreder.bialo_czerwoni.html (data dostępu: 20.05.15); na portalu Youtube można też obejrzeć odpowiednią ilustrację w postaci wideo: <https://www.youtube.com/watch?v=OOCJD7Rt4UE> (data dostępu: 20.05.15).

całość, rodzaj pasażu od terażniejszości do przyszłości. Oto dziś „znamy porażek smak” i brak nam pucharu, ale dzięki wierze kibiców, ich jedności i dumie, w przyszłości możliwy będzie „szampański bal”, czczący dni chwały. Jeśli teraz to mesjańskie przesłanie zestawić z omawianymi wcześniej działaniami kibiców (filmowy efekt takiego zestawienia bez trudu można znaleźć na Youtube), to nasuwa się wniosek, że ich karnawałowa zabawa ma charakter performatywnego spełniania przepowiedni i zapewniania dni chwały już tu i teraz. Skoro – jak głosi powtarzane nieustannie przekonania – „polscy kibice są najlepsi na świecie”, to jest to nieomylny znak, że zapowiedziana i obiecana erupcja polskiego wulkanu już następuje, co zresztą potwierdza czas terażniejszy użyty w refrenie. Kto ową erupcję i lzy radości zapewnia? Polscy kibice. Biało-czerwoni.

To, co zdołałem przedstawić, to oczywiście tylko wierzchołek góry lodowej. Zagłębiając się w nią, należałoby się w pierwszej kolejności zająć fenomenem Adama Małyszka – polskiego bohatera łączącego w niezwykle konglomerat elementy religijne, romantyczny mit lotu i prostego człowieka z ludu z całą groteskowością swojego ciała i karnawałowej oprawy dyscypliny, którą uprawia. Trzeba by też zająć się o wiele groźniejszymi zachowaniami kibiców piłkarskich, konsekwentnie budujących wspólnoty zorganizowane wokół konfliktów i coraz silniej odwołujących się do tradycji nacjonalistycznych. Warto by też uważniej przyjrzeć się performansom narodowym opisanym powyżej, zwracając uwagę na ich aspekt rodzinny (powracające ujęcia rodzin i rodziców z dziećmi wspólnie kibicujących „naszym”), a także na patriarchalne zaplecze (nawet na meczach reprezentacji kobiecej śpiewa się „Polska. Biało-czerwoni”, a nie „Polska. Biało-czerwone”). Wszystko to i wiele innych jeszcze tematów czeka na swoich badaczy, więc może jednak warto wyjść z bibliotek i teatrów i zająć się tym, co ludzie robią?

Bibliografia

Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, PWN, Warszawa 2010.

Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W Usakiewicz, Kraków 2005.

Poland! White and Red!

The article attempts to analyze sport performances as the space and tool of producing and establishing national identity. From this perspective the author interprets the performances by the fans of Polish national volleyball team. They are seen as the effective creations of open and joyful patriotism, opposite to the grave, sacrificial and nationalistic patriotism growing out of the pararitualistic postromantic traditions.

Keywords: sport performances, national identity, patriotism, sport fans, volleyball matches.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

TEMAT NUMERU: POLSKOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ

KINO POWOJENNE I PUŁAPKI NASZEJ ŚWIADOMOŚCI

TADEUSZ SOBOLEWSKI tadeusz.sobolewski@agora.pl

Swój artykuł traktuję jako wypowiedź nie tyle o samej historii – tej najnowszej i tej tzw. peerelowskiej, powojennej – ile o naszej świadomości: świadomości ludzi wychowanych w PRL-u. W moim przypadku, jednym z kluczowych elementów tej świadomości, miejscem jej skupienia, obok tradycji rodzinnej, było kino. Przywołam dwa filmy, zrealizowane w odstępnie 50 lat, a dotyczące kompleksu świadomości zbiorowej. Zestawienie może się wydać zaskakujące: *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy i *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* Marka Koterskiego.

Kompleks, o który chodzi, ma swoje źródło w poczuciu klęski zawinionej przez obcych. Uraz ten jest zrozumiały, ale jak każdą chorobę, trzeba go leczyć, bo inaczej zatruje do reszty naszą sferę publiczną, naszą wyobraźnię i naszą politykę. Myślę tu o patriotyzmie żalobnym. O kulcie klęski i przywiązaniu do niej, o perwersyjnym jej przywoływaniu.

Myślę o polskim mesjanizmie, głęboko zakorzenionym, jeśli nie w czasach baroku, to na pewno w romantyzmie. Wydawało się, że kolejne pokolenia, działające w roku '56, '68, '76, '80, '89, pracujące skutecznie na rzecz wolności, osłabiły ten kompleks. Okazało się jednak, że wybucha on z nową siłą.

Zacytuję dwa teksty, reprezentujące różne style – wysoki i niski. Pierwszy to fragment romantycznej biblii Polaków, drugi – spontaniczna wypowiedź aktywisty spod krzyża na Krakowskim Przedmieściu, zanotowana w etudzie

studenta łódzkiej szkoły filmowej, Michała Brożonowicza, zatytułowanej *Mam prawo tu stać*.

Oto kluczowe zdania z *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa* Adama Mickiewicza:

I umęczono naród polski i złożono w grobie, a królowie wykrzyknęli: zabiliśmy i pochowaliśmy Wolność. [...] [N]aród polski nie umarł [...], A trzeciego dnia dusza wróci do ciała, i naród zmartwychwstanie i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli¹.

Opisana tu wizja męczeństwa narodu, skojarzonego z męczeństwem Chrystusa, niosącym wolność całemu światu, od dwustu lat ciąży na polskiej świadomości. Dwudziestowieczni krytycy tej tradycji – Czesław Miłosz, Maria Janion – obwiniali ją o sprzyjanie narodowemu bałwochwalstwu, tworzenie perwersyjnej megalomanii cierpienia, kultu śmiertelnej ofiary. Dodajmy: oznacza to widzenie naszej zbiorowej sytuacji zawsze w gorszym świetle niż jest. Zgodnie z tą tradycją Polska powojenna jest ukazana wyłącznie w męczeńsko-heroicznym świetle, tak jakby społeczeństwo składało się tylko z prześladowców i prześladowanych.

Oto autentyczny głos z warszawskiej ulicy z roku 2010: „Naród polski zablokuje wejście do pałacu, a tego zdrajcy, pachołka Rosji w ogóle nie wpuszczają!” – tak wołał obrońca krzyża do milczącego mężczyzny i do stojącej tam kamery. Fragment przypomina modelowy tekst, który możemy dziś usłyszeć od polityków, a jego ludową wersję reprezentuje poniższa wypowiedź

– Teraz rozleje się krew! Teraz naród, który jest podzielony, rozleje krew! Nie będziemy tolerować morderców, którzy nie mogą wyjaśnić katastrofy smoleńskiej! Nie jesteś Polakiem, bo oddałeś głos na zdrajcę narodu! Będzie się lała polska krew. Ja jestem gotów oddać swoje życie, za

¹ A. Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego. Od początku świata aż do umęczenia narodu polskiego*, [w:] *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Paryż 1832, s. 23, tekst dostępny na stronie: https://pl.wikisource.org/wiki/Księgi_narodu_polskiego [data dostępu: 5.11.15].

prezydenta, pośmiertnie, tego, który został zamordowany. Ja jako Polak. A ty kto jesteś? Jeśli nie jesteś Polakiem, nie ma tu twojego miejsca!²

Oto uliczna karykatura romantycznego mesjanizmu, funkcjonująca w Polsce w roku 2010. Chciałbym natomiast przypomnieć rok niezwykle ważny w powojennej historii Polski. Ważny dla mnie dlatego, że był pierwszym momentem, kiedy zaczęła się krystalizować moja, wtedy jeszcze dziecięca, świadomość narodowa. Rok 1956. W tym samym czasie, gdy Armia Radziecka miażdżyła Budapeszt, w Polsce udała się samoograniczająca się rewolucja, podobna do późniejszej Praskiej Wiosny czy ruchu „Solidarności”. W fabrykach powoływano do istnienia samorządy robotnicze, zelżała cenzura, życie publiczne wymknęło się spod kontroli władzy, zaczęły powstawać różnego rodzaju stowarzyszenia, kluby. W tej atmosferze tworzono popaździernikową sztukę. Tylko wtedy mogły powstać: *Kanał*, *Eroica* czy *Popiół i diament*. (Tak jak w połowie lat 70. zaistniała atmosfera, w której mógł powstać *Człowiek z marmuru*, 12 lat czekający na realizację.)

Nurt wolnościowych przemian został zatrzymany wkrótce po '56. roku. Gomułka w obawie przed Rosją „przykręcił śrubę”. Procesu emancypacji nie dało się jednak cofnąć, można go było tylko powstrzymać, czasem krwawo. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że konwulsje społeczne kolejnych dekad to były przęsła jednego mostu, który prowadził do demokracji. Nie żyliśmy w świecie Orwella – ideologia komunistyczna była kamuflażem, a dyktatura dziurawa. Wolności z czasem przybywało, nie ubywało. Czas, który minął – czas młodości mojego pokolenia, które weszło w życie w latach 70., nie był czasem straconym.

Polska Ludowa (tak zwany PRL) składała się z wielu enklaw. Jedną z nich było kino. Szkoła polska. Uczyłem się na filmach tej szkoły – *Kanał* i *Popiół*

² Tekst zasłyszany na ulicach Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie w maju 2010 roku.

i diament Wajdy czy *Eroica* Munka. Dzieła te proponowały zuchwały stosunek do historii.

Mam wrażenie, że tamte postacie, jak np. Maciek Chełmicki, główny bohater *Popiołu i diamentu*, są wychylone w przyszłość. To wychylenie, ten dynamizm, nadzieja na zmianę były fascynującą cechą kultury lat 50., 60. i 70.

Munk, Wajda, Has, Kawalerowicz, Konwicki – ówczesne kino robili ludzi, na których oczach kilkakrotnie zawałił się świat. Byli w wieku szkolnym, kiedy wybuchła II wojna światowa, a młode państwo polskie rozpadło się jak domek z kart. Potem widzieli klęskę Powstania Warszawskiego 1944 roku. W 1945 przyszło wyzwolenie, które miało cechy nowej niewoli; ustrój, który obiecywał pokój i sprawiedliwość społeczną, krył zbrodnie.

Ciekawe, że kiedy terror zelżał, młoda inteligencja zareagowała w sposób paradoksalny, nowoczesny. Zerwała z panującym kultem historii, wymagającej zbyt wielkich ofiar. W 1956 roku w Warszawie, w domowym Teatrze na Tarczyńskiej Miron Białoszewski wystawiał groteskę o wyprawach krzyżowych. Spektakl kończył się parodią hasła Majakowskiego o tym, że trzeba „zajeżdżić kobyłę historii”. Nieprawda – odpowiadał poeta – „kobyłę historii” trzeba „rozkulbaczyć”, zsiąść z niej. W warszawskim STS śpiewano zaś takie kuplety o ojczyźnie:

Znalazłem wreszcie i na ciebie sposób,
już więcej nad tym głowić się nie muszę:
bądź dla mnie zawsze paczką papierosów,
biletem trzeciej klasy do Kuluszek.
Bądź pumpernikiem, bądź polopiryną,
ale już nigdy więcej nie bądź blizną –
nasza kochana, bezcenna ojczyzno!³

³ A. Osiecka, *Inwokacja*, tekst dostępny na stronie www.poezja-spiewana.pl/index.php?str=lf&no=10581 [data dostępu: 5.11.15].

Historia objawiła się artystom tego pokolenia jako groźne bóstwo żądające ofiar. Po doświadczeniu hitleryzmu i stalinizmu nie chciano już więcej oddawać hołdu temu bóstwu. Ostrze krytyki było skierowane z jednej strony przeciw komunizmowi, wzywającemu do poświęceń w imię świetlanej przyszłości, ale z drugiej strony rewidowano też tradycję romantyczną – ona również miała w sobie załączek totalitaryzmu.

Popiół i diament mówi właśnie o bezsensownej śmierci i daremnej ofierze. „Ja już nie mogę zabijać, ukrywać się, ja chcę żyć, ja muszę żyć...” – powtarza Maciek. Nie ma sensu oczekiwać od tego filmu rzetelnego historycznego wykładu o sytuacji podziemia, wyłapywanego przez polskie i radzieckie służby bezpieczeństwa. W 1958 roku nie było to możliwe. Ale na tajnych pokazach w Rosji, Czechosłowacji czy na Węgrzech podziwiano ten film za co innego: za pokazanie chłopaka z podziemia, z góry skazanego na śmierć, jako kogoś, z kim widz od początku do końca sympatyzuje, który niezależnie od tego, co robi, jest po prostu „nasz”, podczas gdy tym „obcym” okazuje się komunista. Inna rzecz, że gdyby wątek komunisty został rozwinięty, okazałby się równie tragiczny i jeszcze bardziej niecenzuralny niż wątek Maćka.

Jego śmierć na śmietniku jest absurdalna, odarta z wzniosłości. Jednak tragedia Maćka oddziaływała jak pochwała życia. Ówczesni widzowie chcieli wierzyć, że historia może ułożyć się tak, żeby nie trzeba było składać daniny krwi. To kino leczyło z poczucia przegranej.

Film *Wajdy* podobał się młodym ludziom nie dlatego, że był antykomunistyczny. Zastrzelenie komunisty padającego w ramiona Maćka, który wcześniej do niego mierzył; na niebie race zwycięstwa, potem Maciek ze wstrętem odrzucający pistolet – to wszystko niosło zapowiedź końca walki. To właśnie było poruszające i to porusza do dziś: chęć wyjścia poza historię.

Drugi przejmujący obraz to scena z wiszącym głową w dół krucyfiksem w zrujnowanej kaplicy. Maciek wchodzi tam przypadkiem z poznaną barmanką Krysią. Odwrócony krzyż kojarzy się z nieuniknioną ofiarą, która

nie ma sensu, idzie na marne. Para zakochanych rozmawia o tym, jakie życie mogłoby być piękne. Bohaterów widzimy zza wiszącego krzyża, ale nie zwracają na niego uwagi, tak jak nie zwracają uwagi na powagę kaplicy, gdy Maciek reperuje na ołtarzu złamany obcas.

Ówczesne kino pracowało na to, by Polska nie była Chrystusem Narodów. Dla pokolenia '56 nadzieją była demokracja, sprawiedliwość społeczna, którą wtedy jeszcze wiązano z socjalizmem lub z czymś w rodzaju „trzeciej drogi” – nie komunistycznej i nie kapitalistycznej. Ta idea po latach powróciła w „Solidarności”.

„Solidarności” również towarzyszył krzyż. Ale nabierał on nowego znaczenia. Nie przedstawiał narodu rozpiętego na krzyżu, był znakiem zwycięstwa. Oba „solidarnościowe” filmy Wajdy, *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza*, podejmują wątek mesjanistyczny w nowy sposób, oczyszczony z perwersyjnego kultu cierpienia.

Pożegnaniem romantycznego mesjanizmu w kinie polskim była *Lawa* Tadeusza Konwickiego z 1989 roku. Konwicki pozwolił sobie na zuchwałość: zakończył misterium happy endem. Stary Konrad deklamuje jeszcze wstęp Mickiewicza do *Dziadów*: „Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu z tym, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy...!”⁴. Obraz jednak mówi co innego: ten naród już nie cierpi.

Ludzka lawa sunie w gigantycznym pochodzie pierwszomajowym i wylewa się przed Pałacem Kultury, gdzie zamiast trybuny z komunistycznymi przywódcami stoi ołtarz i odprawiana jest msza papieska. Oto krótka historia PRL-u, od komunizmu do „Solidarności”. Bo „Solidarność” też należy do historii Polski Ludowej. Po skończonym dramacie widzimy bramę wytwórni filmowej i ekipę *Lawy*, reżysera, aktorów. Przed chwilą byli uczestnikami narodowego obrzędu, teraz są zwykłymi przechodniami. Oto koniec

⁴ A. Mickiewicz, *Dziady, część III. Przedmowa*, [w:] *Dziady*, Warszawa 1998, s. 110.

narodowego kompleksu. W 1989 roku nie byliśmy ogarnięci romantyczną gorączką. Nie było rewolucji. Na szczęście! Coś przygodnego, normalnego, świeckiego stało się z nami i z krajem. Można było wtedy pomyśleć, że Chrystus będzie już odtąd nie tyle pośrednikiem między człowiekiem a narodem, ile między ludźmi po prostu – w ich wzajemnych stosunkach.

Polski Chrystus wraca w filmie Koterskiego. Wciela się w niego polski *everyman* – Adaś Miauczyński.

Koterski już w poprzednich filmach, od *Domu wariatów* po *Dzień świra*, stworzył parodię polskiego bohatera tragicznego. Adaś chce odczytać się palenia, ale odkłada to na następny dzień; chce zrobić półki, ale ucina deskę o centymetr za krótko; chce podyskutować z żoną, ale wszystko, co ona powie, wydaje mu się głupie; chce się z nią kochać, ale ona jest zimna. Może naprawdę żona jest okropna, blok brzydki, zsymp hałasuje, a w windach grasuje wampir? Jednak prawdziwym wampirem jest sam Miauczyński, który nie umie „kochać bliźniego jak siebie samego”, bo siebie również ma za nic. Jego agresja wynika z poczucia poniżenia.

Koterskiemu udało się pokazać, jak religijność jest wprzęgnięta w powszednią paranoję. Tak, wszyscy jesteśmy Chrystusami, bo jedni drugich krzyżujemy i każdy przed każdym gra rolę ofiary. Miauczyński, rujnując życie swojej żonie i synowi, dosłownie posyła ich na krzyż, przebija włócznią. A równocześnie sam jest przebijany, upada pod krzyżem, jest ocierany chustą, obnażany z szat w izbie wytrzeźwień.

Trudno o bardziej dosadne przedstawienie, że historia święta, o której opowiada religia i sztuka (Miauczyński jest kulturoznawcą), dzieje się zarazem wewnątrz nas, w mieszkaniach z meblówką. Nóż z *Ostatniej Wieczery* Leonarda jest tym samym kuchennym nożem, którym żona grozi pijanemu Adasiowi, i którym Adaś w furii masakruje choinkę.

Metafory języka udostępniają się w obrazie. Mąż i żona dosłownie warczą na siebie jak pies i kot. Ruina naszego życia, której sami jesteśmy winni, przybiera formę gigantycznego śmietniska, gdzie w swoim wyobrażeniu

ginie Miauczyński – jak Maciek Chełmicki z *Popiołu i diamentu*. Nie jest on jednak miażdżony przez historię jak tamten bohater – ginie na własną odpowiedzialność.

Koterski może mieć satysfakcję: wyprzedził i zinterpretował krzyżową wojnę Polaków 2010. Adaś Miauczyński prowadzi z Chrystusem nieustanny wewnętrzny dialog, raz utożsamiając się z Nim, to znów targując: pomóż! Jest jak Polska. Pozwala sobie, niby w Jego imieniu, na wypicie ćwiartki wódki w nagrodę. Krzyż jest dla niego rodzajem wytrycha, usprawiedliwieniem własnej słabości, żalonym wołaniem o litość. Czy Koterski, ukazując życie Miauczyńskiego jako Pasję, nie obnaża w okrutny sposób kiczu naszej świadomości? Ale reżyser daje nam w tym filmie szansę wyjścia poza paranoję. Wprowadza figurę, której nie powstydziliby się sam Luis Buñuel: jeden Chrystus pomaga nieść krzyż drugiemu Chrystusowi. Jeden człowiek – drugiemu. Zgodnie z sentencją Alberta Camusa, z której wzięty jest tytuł tego niedocenionego filmu: „A zatem, skoro wszyscy jesteśmy sędziami, wszyscy jesteśmy winni, jedni wobec drugich, wszyscy jesteśmy Chrystusami na nasz obrzydliwy sposób...”⁵

⁵A. Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze, Kraków 1972.

Bibliografia

Albert Camus, *Upadek*, tłum. J. Guze, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.

Adam Mickiewicz, *Dziady*, Spółka Wydawniczo-Księgarska, Warszawa 1998.

Mickiewicz Adam, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Drukarnia A. Pinard, Paryż 1832, tekst dostępny na stronie https://pl.wikisource.org/wiki/Księgi_narodu_polskiego [data dostępu: 5.11.15].

Agnieszka Osiecka, *Inwokacja*, tekst dostępny na stronie <https://www.poezja-spiewana.pl/index.php?str=lf&no=10581> [data dostępu: 5.11.15].

Postwar Cinema and Traps of Our Consciousness

The article is a reflection on postwar Polish cinema as a representation of Polish mentality. The analysis is based on the following films: Andrzej Wajda's *Popiół i diament* (*Ashes and Diamonds*) and Marek Koterski's *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (*We're All Christs*) whose juxtaposition allows to visualize a complex characteristic for Polish consciousness – mournful patriotism, which is associated with messianism. Artistic artifacts are treated as a complementary element that comment on the social reality of specific historical moments.

Keywords: messianism, *Popiół i diament* (*Ashes and Diamonds*), *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* (*We're All Christs*), mournful patriotism, postwar cinema, Polishness.

Translated by Małgorzata Ciunovič



O „MAŁYM POLACZKU” STEFANA ŻEROMSKIEGO I „PRAWDZIWEJ POLSCE” KAROLA IRZYKOWSKIEGO - PRYWATNY WYMIAR POLSKOŚCI W OBLICZU WIELKIEJ WOJNY

JOANNA NIEWIAROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University
jniewiarowska@wp.pl

Genezą *Basi* i *O Adamie Żeromskim wspomnienia* jest doświadczenie utraty dziecka – Basia Irzykowska umiera na chorobę nerek po trudnym dziesięciomiesięcznym leczeniu w kwietniu 1916 roku, Adam umiera na gruźlicę po kilkuletniej chorobie w lipcu 1918 roku. Obydwa utwory łączy częściowo czas opisywanych zdarzeń i czas powstania¹. Można je zakwalifikować do pisarstwa autobiograficznego i warto je traktować zgodnie z rozpoznaniem Philippe’a Lejeune’a:

Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami międzyludzkiego *porozumienia*. To porozumienie ma kilka wymiarów: etyczny, uczuciowy, referencjalny. Autobiografia została stworzona po to, aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat,

¹ Trzy zeszyty dziennika Karola Irzykowskiego, ujęte prawdopodobnie przez Zofię Irzykowską tytułem „Część IV <Basia> i sprawy rodzinne” powstawały od 9 kwietnia 1916 do 14 października 1922 r., zasadnicza jednak część zapisków pochodzi z lat 1916–1918 (B. Górska, *Nota wydawnicza*, [w:] K. Irzykowski, *Dziennik. Tom 2: 1916–1944*, Kraków 2001, s. 627, w serii: K. Irzykowski, *Pisma*, red. A. Lam). Wspomnienie o Adamie Żeromskim powstawało w Zakopanem w kwietniu i maju 1919 r. i chronologicznie obejmuje czas życia syna od kiedy skończył dwa lata oraz kilka dni po jego śmierci, które związane były z jego pochówkiem, a więc od 1901 do 1 sierpnia 1918 r. (Z.J. Adamczyk, *Uwagi wydawcy*, [w:] S. Żeromski, *Pisma raperswilskie. Wspomnienia i sylwetki*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2015, s. 466-467, w serii: *Pisma zebrane. Tom 24*, red. Z. Goliński. *Seria czwarta. Pisma społeczne i wspomnienia*).

nieznane doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, dostrzeganych jako autentyczne i niefikcyjne².

Taka perspektywa otwiera furtki interpretacyjne, które są niezwykle ważne dla poruszanego przeze mnie wątku – pozornie marginalnego w narracji o utracie, która może być bardzo zindywidualizowana w formie³ – polskości. Nieporównywanie skal emocjonalnych skutków utraty dziecka będzie przedmiotem mojego zainteresowania, a pewien wspólny ich element. Nieodłączne w procesie żałoby, a więc i stanowiące część opowieści o utracie jest poszukiwanie sensu śmierci bliskiej osoby. W analizowanych przeze mnie tekstach odbywa się to nie tyle w ramach indywidualnej drogi do pocieszenia (jak dzieje się np. w epicediach), ile w formie usytuowania w szerszej strukturze – narracja o utracie wtapiana jest niejako w narrację wspólnoty w kluczowym dla niej momencie historycznym i przybiera postać, którą za Reinhartem Kosselleckiem można nazwać internarracją⁴. Marc Augé w *Formach zapomnienia* pisał o tym, że człowiek żyje jednocześnie w wielu opowieściach, a oprawą pozwalającą na ich przeplatanie się („pochwycenie przez opowieść innego”) mogą być np. emocje i relacje afektywne. Przy czym emocje warto traktować na wzór kognitywistów i, częściowo, konstruktywistów w kategoriach zdolności uniwersalnej, mogącej jednak różnić się co do sposobów, za pomocą których emocje są wywoływane, odczuwane i wyrażane i, co szczególnie ważne, zależą zarówno od norm kulturowych, jak i od skłonności indywidualnych, jak pisze Barbara Rosenwein⁵. Doświadczenie utraty, łączące opowieści Żeromskiego i Irzykowskiego, wiąże się z przeżywaniem

² Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 18.

³ Zob. M. Okupnik, *Fenomen pamięci. O trudności badań narracji autobiograficznych o utracie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 2012, t. 41.

⁴ M. Augé, *Życie jako opowieść*, [w:] idem, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2009, s. 45-46.

⁵ B.H. Rosenwein, *Obawy o emocje w historii*, tłum. J. Wysmulek, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 380.

silnych emocji oraz procesem żałoby i w różnym stopniu dyktuje potrzebę opowiadania będącego „owocem pamięci i zapomnienia, pracy kompozycji i dekompozycji, która tłumaczy nacisk wywierany przez oczekiwanie przyszłości na interpretację przeszłości”⁶. Tym, co łączy dwa zestawione przeze mnie teksty jest nie tylko ich geneza egzystencjalna, lecz także i jej kontekst, zarówno społeczno-kulturowy, jak i historyczny, w obydwu „historia jednostki zostaje rozkołysana (może nawet przechylić się w stronę śmierci), ponieważ wciąga ją wielka historia, wskutek na przykład wypowiedzenia wojny” – czytamy dalej w *Formach zapomnienia*. Doświadczenie utraty bliskiej osoby ma wiele wspólnego z wojną. Zygmunt Freud w 1915 roku pisał, że wiąże się przede wszystkim z przyjęciem i zmianą postawy wobec śmierci⁷.

Sytuacją, która określa horyzont doświadczenia opowiadających i przeżywających żałobę podmiotów (wspominający Żeromski i prowadzący dziennik choroby, śmierci i praktykowania pamięci Irzykowski) oraz przedmioty ich opowieści w świecie zdarzeń (Adam i Basia oraz ich otoczenie) jest polskość. Tę trudno definiowalną polskość na potrzeby niniejszego artykułu ujmuję w formułę zaproponowaną przez Mieczysława Porębskiego właśnie jako sytuację, którą „warunkuje [...] istnienie po części zwartej, po części żyjącej w diasporze wspólnoty duchowej, która skupia się wokół pewnych historycznie uwarunkowanych symboli, z symbolami tymi identyfikuje swe trwanie, trwania tego ciągłość i godność”⁸. Jednocześnie wspólnota ta jest „usytuowana w świecie, w którym rządzą prawa natury, prawa i przypadki historii, w obrębie czy na skrzyżowaniu sytuacji, które uformowały się

⁶ M. Augé, op. cit., s. 45.

⁷ Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014, s. 96.

⁸ M. Porębski, *Polskość jako sytuacja*, „Znak” 2012, nr 690; <http://www.mieciszcznik.znak.com.pl/6902012miecyszczslaw-porebskipolskosc-jako-sytuacja/> [data dostępu: 11.11.2015].

wcześniej, które ją współtworzyły, wchodziły z nią w wielorakie związki i parantele⁹. W takim ujęciu polskość jest czymś innym niż konstrukt o fantazmatyczno-ideologicznej naturze (zbiorowe *Ja idealne* narodu) ukształtowany w warunkach nieistnienia państwa polskiego i determinowany jego brakiem¹⁰, a czymś związanym z sytuacją każdorazowej identyfikacji symbolicznej, efektem której jest powstanie narodowej tożsamości i wpisanie się podmiotu w porządek polityczny, a celem jest/może być urzeczywistnienie narodowego projektu¹¹.

Według Marca Augé'a, specyfiką życia ujmowanego w opowieść jest to, że skala mikro i makro (we wspólnym obszarze polskości jako bycia w i wobec pewnego symbolicznego uniwersum) nachodzą na siebie i jednocześnie mieszczą „w sobie nas samych, ponieważ tworzą naszą wersję wydarzeń i my sami mamy w nim swoje miejsce, jakkolwiek marginalne i nieistotne by ono nie było, podobnie jak tysiące czy miliony innych jednostek posiadają swoje miejsce w swojej wersji, którą same wypracowują”¹². Traktuję więc

⁹ Ibidem.

¹⁰ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 478. Zob. też R. Kolarzowa, „Zamawianie” *Realnego. Konstruowanie tożsamości fantazmatycznej „narodu politycznego”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 84-95. Niewątpliwie interpretacja psychoanalityczna jest w tym wypadku niezwykle kuszącą perspektywą, pozostaje ona jednak poza zasięgiem moich działań. Wydaje się jednak, że m.in. za sprawą Jana Sowy, a wcześniej Marii Janion, terminologia Lacanowska na trwałe weszła do polskiej humanistyki w obszarze badania tożsamości narodowej.

¹¹ Z. Bauman, *Konstruowanie narodowej nieśmiertelności*, [w:] idem, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 132-133.

¹² M. Augé, op. cit., s. 46. Za dopełnienie tej myśli można uznać następujące słowa: „Na każdym poziomie opowiadania autor-bohater jest bowiem zakładany jednocześnie w sposób jednostkowy i zbiorowo: po pierwsze indywidualnie, gdyż wielość opowiadań, w które jest zaangażowany, ma wpływ na każde z nich [...], co więcej, opowiadanie jego życia nie powstaje przez nałożenie się wszystkich opowiadań, ale je wszystkie przecina źródłowym znamieniem, idiosynkratycznie. Jest przy tym implikowane zbiorowo – choćby nie wiem jak bardzo była samotna przez cały bieg

zestawione ze sobą teksty przede wszystkim jako rodzaj bardzo intymnego świadectwa pracowności form polskości w sytuacji Wielkiej Wojny. Podążając za rozpoznaniem Lejeune'a, można uznać, że cechuje się ono większym autentyzmem, ponieważ naznaczone jest emocjami wynikającymi z doświadczenia osobistej (z wojną bezpośrednio nie połączonej) tragedii, z którą są genetycznie i formalnie (z racji autobiograficznej formy) związane. Jednocześnie doświadczenia te są w horyzoncie wojennym sytuowane jako zdarzenia zależne od innych i interpretacyjnie determinowane emocjami wywołanymi przez wydarzenia wojenne. Stopień nasycenia problematyką polskości jest inny u Żeromskiego i Irzykowskiego – ważna dla sposobu myślenia o jej formie wydaje się sama jej obecność w narracjach o utracie.

Specyfika pisarstwa autobiograficznego (opisywana m.in. przez Lejeune'a¹³, a u nas przez Czermińską¹⁴, by wymienić najbardziej kanoniczne pozycje) pozwala wywodzić z zapisów autobiograficznych różne genealogie tożsamości podmiotu tego rodzaju narracji. Magdalena Saganiak w niezwykle ciekawym tekście o dziennikach Żeromskiego z lat 1882–1891 pokazała, jak doświadczenia autora *Popiołów* przełożyły się na jego

swojego życia, jednostce towarzyszy obecność innego, jako żal lub nostalgia, w taki sposób, że w różnych formach, choć zawsze wyraźna, obecność innego lub innych jest równie oczywista na poziomie opowiadania wielokrotnego lub zbiorowego. Być może jest to rodzaj gry między tymi dwoma obecnościami, które manifestują się we wszystkich typach opowieści (wyznanie, zwierzenie, pogawędki przy drinku, branie kogoś na świadka), przez co jednostka odczuwa teraz – lub będzie odczuwała potem – potrzebę rekapitulacji swojej egzystencji, opowiadania swojego życia, nadania mu spójności: byłaby to gra między «distentio» a «intentio» ducha dzielonego między pamięć, uwagę i oczekiwanie (by przywołać Augustiańskie pojęcia omówione przez Ricoeura) lub prościej, między *niezgodnością* ich osobnych czasów pojedynczych i *zgodnością* wielogłosowego opowiadania.” (Ibidem, s. 48-49.)

¹³ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, op. cit.; idem, „Drogi zeszyte...”, „Drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*, tłum. M. i P. Rodakowie, wyb., wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010.

¹⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

projekt polskości i ideę miłości Ojczyzny, która stała się matrycą scalającą różne doświadczenia, nakreślającą jego horyzont etyczny i metafizyczny¹⁵. Następnie scharakteryzowała Żeromskiego jako pisarza świadomie modelującego losy swoich bohaterów w odniesieniu do tak rozumianej narodowej tożsamości – za najwyrazistszy przykład zastosowania takiej strategii pisarskiej można uznać *Urodę życia*, co naświetla doskonale interpretacja Anny Zdanowicz¹⁶. Krzysztof Stępnik opisał postawę Żeromskiego jako „ojca narodu” oraz – już po wojnie – działacza społecznego i politycznego, autora m.in. *Snobizmu i postępu*. Mateusz Chmurski wywodził z wczesnych dzienników Irzykowskiego genealogię jego tożsamości pisarskiej i krytycznej¹⁷. Inaczej ukształtowane proporcje między poszczególnymi wymiarami autobiograficznego paktu (nastawienie etyczne, uczuciowe, referencjalne) u każdego z pisarzy łączą się z innym rodzajem dojścia każdego z nich do interesującego mnie tematu: polskości.

I. „Złote dni pierwszych wolności drgnień, marzeń o Polsce wolnej”¹⁸

Jednym z najczęstszych określeń Adama Żeromskiego, charakteryzującym chłopca od najmłodszych lat, kiedy ten już „wiedział”, że trzeba się cicho zachowywać, gdy wujkowie Józef „Ziuk” Piłsudski i Stanisław „Edmund” Wojciechowski nocowali na Żabiej 4¹⁹ z nakładem „Robotnika” do rozkol-

¹⁵ M. Saganiak, *Świat Żeromskiego czyli Polska. Początek drogi – Polska w „Dziennikach” (1882–1891)*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 319-336.

¹⁶ A. Zdanowicz, *Źródła i formy polskości. Uroda życia Stefana Żeromskiego*, [w:] *Czytanie modernizmu*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 276-291.

¹⁷ M. Chmurski, *Genealogia tożsamości. „Dziennik” Karola Irzykowskiego (1891–1897)*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 1, s. 123-131.

¹⁸ S. Żeromski, *O Adamie Żeromskim wspomnienie*, op. cit., s. 359.

¹⁹ Żeromski i jego rodzina zajmowali służbowe mieszkanie przy ul. Żabiej 4 w latach 1897–1903, gdy pisarz pracował jako pomocnik bibliotekarza w Bibliotece Ordynacji Zamojskich.

portowania w walizce, był charakterystyczny „mały Polaczek”. Chłopiec jest więc od początku opowieści zidentyfikowany przez narratora przede wszystkim jako Polak. Zdrobienie pojawia się w dwóch kontekstach. W pierwszym, zarysowanym powyżej, synka nieustannie sytuuje się w obrębie działalności politycznej pisarza, czyni się go „zaangażowanym”, kilkakrotnie podkreśla się bowiem jego aktywność:

Pewnego razu mały Polaczek wystąpił, zresztą z otwartością, czynnie wobec przedstawicielstwa władzy moskiewskiej. Wszystkich Moskali, żandarmów, żołdatów i w ogóle brutalów, napastników, zbójów, wszelkie widma, zmory, strachy, obrzydliwe figury, a nawet pojęcia nazywał swym własnym słowem – „Muńka”²⁰.

W drugim przypadku określenie to staje się znaczące w kontekście fascynacji chłopca historią i kulturą francuską, a więc wtedy, kiedy bycie Polakiem wymaga usytuowania się w świecie, ukonstytuowania własnej tożsamości w szerszym układzie odniesień, z historycznie i politycznie określonego, jak to ostatnio nazwał Jan Sowa, „punktu pikowania polskości”²¹. Wybór Francji na mapie tych odniesień ma charakter polityczny i odsyła do sympatii Żeromskiego²², jednocześnie wiąże się z koniecznością zachowania narodowej tożsamości i suwerenności chłopca funkcjonującego we francuskim systemie edukacji. Adam zostaje przez narratora opisany jako zorientowany politycznie uczestnik ideowo-politycznego życia ojca, by jako młodzieniec stać się „jedynym politycznym przyjacielem”²³ samego Żeromskiego. Jak trafnie zauważyła Jadwiga Zacharska,

²⁰ S. Żeromski, *O Adamie Żeromskim wspomnienie*, [w:] idem, *Pisma raperswilskie. Wspomnienia i sylwetki*, op. cit., s. 356.

²¹ J. Sowa, op. cit., s. 373-374.

²² K. Stępnik, *Wojenna szarada. Twórczość Żeromskiego w latach 1914–1918*, [w:] idem, *Rekoniesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Lublin 1997, s. 107-137.

²³ W liście do syna z 8 września 1913 roku Żeromski, składając potomkowi życzenia

we wspomnieniach dominuje przedstawianie dziecka w perspektywie historii i wobec idei, a nie w kręgu rodziny i prywatności. Pisze je ojciec, a jednocześnie ideolog, wychowawca, duchowy przywódca pokolenia. I w jego oczach widać, że nie zawsze patrzy na syna. Rola pisarza kształtuje sposób widzenia ojca, ogranicza prywatność nawet w takiej wypowiedzi, gdzie wydaje się ona zamierzona²⁴.

Wynika to, jak wskazała badaczka, „z dwóch sprzecznych dyrektyw kształtujących tekst i określających jego funkcje, a mianowicie użytkowej i poetyckiej (literackiej), dokumentacyjnej i idealizacyjnej”²⁵, gdzie porządek faktów podlega jednak porządkowi parenezy, „prezentującemu wzorzec małego Polaka i ideał młodzieńca od najwcześniejszego wieku przygotowywanego do roli zbawcy Ojczyzny”²⁶, co ma decydujący wpływ na kompozycję *Wspomnienia...*, jego narrację i prawdopodobieństwo psychologiczne w kreacji Adama. Momentami jednak perspektywa wyraźnie zorientowanego politycznie działacza, ale i pisarza-moralisty, tego, który dał żołnierzom Legionów *Popioły*, ustępuje emocjom, nie tyle jednak ojcowskim, co po prostu intymnym²⁷. Zilustrować można to fragmentem opisującym świa-

urodzinowe, wyraża jednocześnie swoje oczekiwania wobec niego: „w Zakopanem rozwinięz się na tęgiego Polaka i dzielnego człowieka” – S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2008, s. 110; Zob. B. Olech, *Adam Żeromski w listach i wspomnieniach Stefana Żeromskiego*, [w:] Żeromski. *Tradycja i eksperyment, idea i układ* J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil, s. 207-208.

²⁴ J. Zacharska, *Między fikcją a dokumentem. „O Adamie Żeromskim wspomnienie”*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, op. cit., s. 106.

²⁵ Ibidem, s. 102.

²⁶ Ibidem.

²⁷ M. Głowiński przeprowadził interesującą analizę *Wspomnienia...* w perspektywie poetyki, określając dwustylowość, wynikającą z dwóch tendencji kształtujących pisarstwo Żeromskiego (realistycznej i poetyckiej), jako jego cechę charakterystyczną i cechę charakterystyczną prozy autora Wiernej rzeki w ogóle – M. Głowiński, *Proza żałobna Żeromskiego*, [w:] Żeromski. *Tradycja i eksperyment*, op. cit., s. 197-202. B. Olech zaś wskazuje na to, że relację Stefan-Adam określały trzy dopełniające się układy ról: ojciec-syn, mistrz-uczeń, parter-partner – B. Olech, *Adam Żeromski w listach i wspomnieniach Stefana Żeromskiego*, op. cit., s. 209-210.

domość polityczną Żeromskiego-syna, „niepokonanego szyderycy” i „ciętego krytyka” „dygnitarzy lub mniemanych dobrodziejów narodu”:

Były to istne strzały toreadora, rzucane niepostrzeżenie w kark głupiego byka, gdy się miotał po arenie, sam nie wiedząc, w którą biec stronę. Jakżem was kochał, wy chybkie strzały, ciskane subtelną ręką mego jedynego politycznego przyjaciela²⁸.

Wynika z tego, że wspomnienie jednocześnie daje się ująć w formułę opowieści parenetycznej, jak wskazuje Zacharska, w której Adam staje się figurą i wzorem Polaka, w najwyższej mierze zdeterminowanego miłością Ojczyzny, ale jednocześnie przedstawia go jako krytycznego i niezależnego intelektualnie w obszarze politycznej praktyki. By zrozumieć ciężar tej straty, należy przyjrzeć się postawie Żeromskiego-narratora. Ten rekonstruuje biografię Adama wybiórczo, uwzględniając przede wszystkim to, co jest istotne z perspektywy polskiej tożsamości w obliczu określonej sytuacji społeczno-politycznej – tekst bowiem pisany jest wiosną 1919 roku, a więc w obliczu wyzwania budowy państwowości polskiej. Wewnętrzna budowa utworu zorganizowana jest wokół napięcia między trwałym, spójnym sposobem kreacji głównego bohatera a niejednorodną perspektywą narracyjną. Narrator bowiem oscyluje między zdystansowanym opowiadaniem, unikającym mówienia w pierwszej osobie (wbrew zapowiedzi podtytułowej²⁹), a opowiadaniem pozwalającym utożsamić go z Żeromskim-pisarzem i moralistą, autorytetem publicznym, który w czasie wojny przyjmuje jednak postawę politycznie niezadeklarowaną³⁰, a także opowiadaniem posiadającym cechy narracji ojcowskiej, co paradoksalnie w tekście jest najrzadsze,

²⁸ S. Żeromski, *O Adamie Żeromskim wspomnienie*, op. cit., s. 431.

²⁹ Pełny tytuł wspomnienia brzmi: *O Adamie Żeromskim wspomnienie przez jego ojca jako rękopis w 55 egzemplarzach podane do druku, dla grona osób, które łaską miłości, przyjaźni i opieki darzyły zgasłego*.

³⁰ K. Stępnik, op. cit., s. 109-113.

częstsze w jego końcowych partiach, kiedy mówi się o śmierci i pochówku dziewiętnastolatka (wyznaczając intersubiektywną przestrzeń dla wspólnego przeżywania, uruchamia tym samym możliwość empatii). Niekonsekwencje te, które zrekonstruowała dokładnie Jadwiga Zacharska, skłaniają do lektury *Wspomnienia...* wyczulonej na to, co przemilczane, niedopowiedziane, niekiedy wręcz sprzeczne ze zrekonstruowanymi przez badaczy szczegółami z biografii pisarza³¹. Skłaniają też do zadania pytania (wykraczającego poza ramy tego szkicu) o rzeczywiste funkcje *Wspomnienia...*, o jego miejsce pośród takich tekstów jak *Wisła*³², *Początek świata pracy* czy *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, a więc o jego znaczenie w obrębie całości ideowo-programowej pisarza względem niepodległości i w kontekście roli przypisywanej sobie przez niego w obliczu bieżących zdarzeń. Gatunkowa rozległość działalności pisarskiej Żeromskiego jest w tym czasie, zdaniem Krzysztofa Stępnika, wyrazem „wewnętrznej aktywności, żywotności wolnej myśli i emocji, które są prawdziwym warunkiem suwerenności podmiotu twórczego w jego racjach artystycznych i ideowych”³³. Opowieść o synu staje się nasyconą emocjami formą poświadczenia polskości jako pewnego projektu do zrealizowania w określonej sytuacji społeczno-politycznej. Staje się wyjątkowym świadectwem potwierdzającym wagę i konieczność utrwalenia wspólnoty narodowej. Wskazuje jednocześnie na postawę, która taki projekt wspiera – krytycznego myślenia i intelektualnej suwerenności. Jednocześnie, jak się wydaje, narracja sprowokowana przez utratę staje się przestrzenią samopotwierdzenia tożsamości Żeromskiego, który, parafrazując Jacques’a

³¹ Przykładem przyjęcia określonej strategii pisarskiej zdaje się pomijanie lub zafałszowywanie motywacji niektórych sytuacji z biografii Adama, np. tych które dotyczą relacji pisarza z Moniką Żeromską – zob. m.in. Z.J. Adamczyk, *Uwagi wydawcy*, op. cit., s. 465-466.

³² Zob. M. Saganiak, „*Wisła*” Stefana Żeromskiego – misterium przyrody i historii, [w:] *Czytanie modernizmu*, op. cit., s. 313-329.

³³ K. Stępnik, op. cit., s. 137.

Derridę, „odpowiada na wezwanie lub przypisanie tego, co uniwersalne”³⁴. Samopotwierdzenie to wymaga postawy zaangażowania intelektualnego i odpowiedzialności, wiąże się jednak też z wpisaniem przygodnością i partykularnością oraz emocjami. Adam Żeromski umiera na gruźlicę w 1918 roku, a narrację wspomnieniową zaczyna – im bliżej tragicznego finału – przenikać emocjonalny ton wypowiedzi Żeromskiego-ojca. Śmierć „małego Polaczka” została ujęta w narracji pisarza w szerszą strukturę sensu, jaką jest polska tożsamość. Ma to oczywiście wymiar terapeutyczny, nieodłącznym bowiem elementem żałoby jest usensownienie śmierci osoby bliskiej³⁵. Można powiedzieć, że przygodność śmierci Adama domaga się we wspomnieniu Żeromskiego, dającego pociechę usytuowania, jednak realność osobistej straty nie pozwala na jej proste wpisanie w schemat przynoszący ukojenie – nieprzekonujący jest porządek „śmiertelności skolektywizowanej”, gdy rówieśnicy syna ginęli za ojczyznę w różnych formacjach wielkwojennych (niekiedy walcząc przeciw sobie)³⁶. W obliczu realnej konieczności budowy państwa polskiego i związanych z tym wyzwań (horyzont etyczny dla tych, którzy przeżyli) Żeromski może być szczególnie świadomy pustego miejsca, zajmowanego przez takich chłopców jak Adam – obdarzonych zmysłem politycznym i niezależnym sądem. Zarówno postawa wojenna Żeromskiego, jak i postawa Żeromskiego-narratora *Wspomnienia...* dowodzą tego, co zasygnalizował Krzysztof Stępnik, a w planie teoretycznym opisał Zygmunt Bauman – paradoksalnie potwierdzają godność polskości jako projektu, ale

³⁴ J. Derrida, *L'Autre Cap*, Editions de Minuit, Paris 1991, s. 49, 71-72, cyt. za: Z. Bauman, *Konstruowanie narodowej nieśmiertelności...*, s. 135.

³⁵ A.M. di Nola, *Triumf śmierci. Antropologia żałoby*, red. M. Woźniak, tłum. J. Kornecka, Kraków 2006.

³⁶ Żeromski jednak opisuje syna jako dzielnego żołnierza w formacji skautingowej. Widzi go jednocześnie jako tego, który chciałby i powinien walczyć, gdyby nie powstrzymała go choroba (por. J. Zacharska, op. cit., s. 106). Obok zapału młodych chłopców zaprawiających się do wojny, wspomina też Żeromski o trudnej sytuacji żołnierzy rozwiązanego Legionu Wschodniego.

wymagają jego rewizji w planie praktycznej realizacji, konkretnych działań politycznych. Żeromski, również pod wpływem osobistej tragedii, dystansuje się wobec ruchów niepodległościowych wywiedzionych z tradycji romantycznej (kultywowanych w kręgu Legionów), a opowiada się po stronie nowoczesnego projektu, który za cel obrał sobie działanie na rzecz przyszłej niepodległej Polski. Polskość w sytuacji wojennego przełomu domaga się innej formy aniżeli ta wypracowana w odmiennych warunkach – przeszłość nie może być matrycą dla budowania przyszłości, ponieważ trwałość i transcendentność polskości określana jest przez jej realną sytuację kulturową i polityczną, a nie przez wypracowany w dziewiętnastowieczu konstrukt wyobrażeniowy. Żeromski, tak jak w przypadku fikcyjnych losów Piotra Rozłuckiego³⁷, personalizuje polskość, by ją potwierdzić. Pojedyncza śmierć wpisuje się w projekt nieśmiertelnej ciągłości narodowej, jednak dzieje się to pewnym kosztem (wyraźnie sygnalizowanym) – braku tych, którzy będą tę ciągłość poświadczać w konkretnych działaniach politycznych, nacechowanych niezależnością intelektualną i krytycznym myśleniem. Lęk i ból, które przyniosła śmierć syna mogą zostać skompensowane w aktywnej działalności politycznej, pozostaje jednak świadomość, że nie ma kto wziąć na siebie ciężaru budowania realnego państwa narodowego. W tym kontekście *Wspomnienie...* można interpretować jako dzieło oddające dynamikę potwierdzania polskości – postulatu etycznego i polskości – przestrzeni jego realizacji. Przy czym w tym drugim przypadku nie przynosi ono takiego pocieszenia, jakiego paradoksalnie wymaga sam projekt (pełnego poświęcenia i braku autonomii), bo trzeba ponieść koszty „narodowej nieśmiertelności”³⁸.

³⁷ Jeszcze wydatniej sytuacja ta potwierdza się w przypadku Włodzimierza Jasiołda, bohatera pisanej w latach 1914–1918 *Charitas*, zwłaszcza, że powieść osadzona jest w realiach Wielkiej Wojny i można ją uznać za ideowo-polityczny komentarz pisarza dotyczący wojennych postaw – zob. K. Stępnik, op. cit., s. 122-131.

³⁸ Z. Bauman, *Samolubny gatunek*, [w:] *Śmierć i nieśmiertelność*, op. cit., s. 132-133, 148-149.

Polskość domaga się tutaj nowoczesnej formy, kształtu politycznego, który należy skonstruować, który będzie konstruował Żeromski w działalności publicystycznej w pierwszych latach niepodległości.

II. „Trzy sposoby zachowywania się wobec rzeczywistości: być w niej, przypominać sobie ją i śmierć”³⁹

Gdy jednak spojrzę na jej fotografie, na to czoło wysokie i oczy śliczne i mądre, wierzyć nie chcę, żeby to mogło zagać. Dla mnie to jest istotna Polska, prawdziwa moja Polska⁴⁰ (15/5/1916).

Gdy dziś pisałem biuletyny wojenne z tych rozstrzygających dla mnie dni lipca, tyle zabitych i jeńców, tylko mi to przychodziło na myśl, co się wtedy z Basią działo. To tło czarno-czerwone ogólnej rzezi już zbyt mi jest zwyczajne, aby na mnie wywierało wrażenie. Mikrokosmos jest tak samo wielki jak makrokosmos. A śmierć takiego małego dzieciątka jest dla mnie tragiczniejszą, a przynajmniej większym napawą mnie smutkiem, niż śmierć stu bohaterów. Oni na to są bohaterami, aby ginęli, w ogóle gdy umiera człowiek dorosły, to niejako na własny rachunek, dorasta do swego losu, może go nieść – ale tu się odczuwa niesłyszana krzywdę i niesprawiedliwość, chciałoby się objąć część tej śmierci, a nie można – to nie śmierć zresztą, ale katusza jednoroczna, więzienie z torturami i głodem, powolne podcinanie ciała i ducha [...] już mnie nie przeraża. Co mi wojna! A jeżeli jest prawdą, że B[asia] od początku wojny już była wskutek czerwonki chora na nerki, to może to pozostaje w związku, i teraz powinien nastać pokój. Umarła mi cała moja Polska, jedyna, którą znałem i naprawdę kochałem. Nie ma dla mnie Polski, w której Basia nie żyje⁴¹ (9/7/1916).

Wspomnienie Żeromskiego zdominowane jest przez etyczny wymiar autobiograficznego paktu, dziennik Karola Irzykowskiego przybiera zgoła inną postać. Różnica formy zapisu egzystencjalnego doświadczenia utraty dziecka

³⁹ K. Irzykowski, *Dziennik. Tom 2: 1916–1944*, w serii: K. Irzykowski, *Pisma*, red. A. Lam, Kraków 2001, s. 81. Zapis pochodzi z 17 października 1916 roku. W tekście po cytacie w nawiasie okrągłym podaję datę zapisu.

⁴⁰ Ibidem, s. 19.

⁴¹ Ibidem, s. 46.

wynika z odmienności spełnianej przez niego funkcji. Jak wskazuje tytułowy cytat z dziennika, jest on formą doświadczania rzeczywistości (i przekazywania prawdy tego doświadczenia)⁴², formą praktykowania pamięci (obok refleksji metapamięciowej stanowi medium tego, co Astrid Erll określiła jako *collected memory*⁴³), a także miejscem refleksji natury metafizycznej: dociekania prawdy na temat śmierci – formującego faktu egzystencjalnego. Jeśli biografia Adama Żeromskiego wpisana była w symboliczne uniwersum polskość jako sytuacji domagającej się identyfikacji i potwierdzenia, polskość jako wyzwania i nakazu moralnego, to Irzykowski przyjmuje odmienną postawę – nie rzutuje skali makro na skalę mikro, ale odwrotnie, mikrokosmos polskość, za jaki uznaje swoją umierającą córkę, jest dla niego tak samo wielki jak makrokosmos. Basia jest „prawdziwą” Polską, nie Polską-idea, a czymś rzeczywistym. Można uznać, że, podobnie jak w przypadku Gombrowicza, istotna jest tutaj opozycja rzeczywiste-nierzeczywiste⁴⁴. Basia, dopóki żyje i dopóki jest pamiętana, dopóty sytuuje się po stronie rzeczywistości, konkretności, codzienności, a nawet teraźniejszości. Trudno zrozumieć to utożsamienie Basi z Polską inaczej niż w perspektywie refleksji tanatologicznej Irzykowskiego, wywołanej podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym – utratą dziecka, ale rozpatrywanym w kontekście masowej śmierci „bohaterskiej” na frontach wojny, którą autor *Pałuby* obserwuje z perspektywy pracownika Biura

⁴² Można powtórzyć za Pawłem Rodakiem, że ma w pewnym sensie wymiar performatywny (kształtuje je przez zapis) – idem, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011, s. 116-117.

⁴³ Według Astrid Erll w odróżnieniu od *collective memory*, *collected memory* to społecznie i kulturowo ukształtowana pamięć indywidualna – idem, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 212-213. Por. A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, tłum. K. Sidowska, [w:] idem, *Między między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 41-43, 47-51.

⁴⁴ P. Rodak, op. cit., s. 456-457.

Korespondencyjnego w Krakowie, a więc mającego dostęp do najnowszych informacji i doniesień. W wielu miejscach dziennika Irzykowski świadomie zderza rzeczywistość domową, naznaczoną chorobą i śmiercią, z rzeczywistością wojenną, ale interesują go przede wszystkim imponderabilia, czyli to, co pozornie najmniej potrzebne w procesie rozumienia i samorozumienia. Basia jest rzeczywista w przeciwieństwie do nierzeczywistości wojny, która jako bezosobowa siła chciałaby zawłaszczyć całe doświadczenie i podporządkować je nierzeczywistym: makrokosmosowi, kolektywowi/narodowi, historii czy przyszłości. Wojna chciałaby „pochwyć” jego opowieść i tym samym ukoić ból – wpisać utratę w opowieść o „śmierci skolektywizowanej”, by znów odwołać się do terminologii Baumana. Wydaje się, że w tych kilku miejscach dziennika, gdzie temat polskości się pojawia, obecna jest również przestroga przed polskością, w której utożsamienie z nią pociągać musi za sobą gotowość na śmierć z góry usprawiedliwioną, śmierć w imię politycznej woli. Można powiedzieć, że Irzykowski sprzeciwia się nowoczesnej śmierci skolektywizowanej, przeżywając żałobę częściowo w paradygmacie dziewiętnastowiecznym opisanym przez Philippe’a Ariès jako hipertroficzną, związaną z kultem pamiątek, przesadną dbałością o miejsca pamięci: „śmierć dziewiętnastowieczna [...] nie jest śmiercią, której człowiek lęka się dla siebie, zdradziecko na nas czatującą, lecz śmiercią, która nam odbiera ukochanych, śmiercią drugiego człowieka”⁴⁵. Irzykowski przeżywa stratę konwencjonalnie: w procesie żałoby, w sposób zrytualizowany, do czego odnoszą się opisy zamawiania maski pośmiertnej, częstych wypraw na cmentarz, dbałości o grób, planowania pomnika, i subiektywnie, wewnątrznie: w formie dziennikowego zapisu, dotyczącego nie tylko wydarzeń, lecz także emocji oraz zawierającego ogólniejszej natury refleksję metafizyczną (przede wszystkim na temat

⁴⁵ Ph. Ariès, *Śmierć drugiego człowieka*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 171.

pamięci i śmierci⁴⁶)⁴⁷. Zarówno jednej, jak i drugiej formie radzenia sobie z sytuacją towarzyszą silne emocje, pomimo tego, że świat masek, ról i rytuałów społecznych był wcześniej przedmiotem krytyki samego Irzykowskiego, ale też chwalonych przez niego pisarzy (zwłaszcza Nałkowskiej). Poprzez tworzenie pamięci zawiązuje się afektywną miniwspólnotę żałoby, pisanie dziennika zaś spełnia funkcje autoterapeutyczną i autoanalityczną⁴⁸, gdyż człowieka doświadczono utratą czyni kimś samotnym. Myśl o śmierci, której fragmenty znajdujemy w dzienniku, Irzykowski rozwija w artykule dla „Masek” z 1918 roku: „jest też jedna linia, która prowadzi w ciemną głąb lub w jasną wyż – jak kto woli, i ta przypomina, iż pod tą maską codzienności

⁴⁶ Więcej na temat stosunku Irzykowskiego do śmierci pisze J. Jakóbczyk, *Diarysta Karol Irzykowski*, [w:] idem, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, s. 27-30.

⁴⁷ E. Kraskowska w znakomitym studium poświęconym *Basi*, by pokazać tę dwuwymiarowość doświadczenia utraty, używa narzędzi neopsychoanalizy; mówi o psychologii i rytuale żałoby, Realnym i Symbolicznym – idem, *Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 133-134. Zapis doświadczenia utraty w dzienniku Irzykowskiego można byłoby również interpretować w optyce Freudowskiego rozróżnienia na żałobę i melancholię, konwencjonalny procesu godzenia się z utratą, gdy „nic z tego, co zostało utracone, nie jest nieświadome” (Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 149), i sytuację, w której „nie potrafimy jednak jednoznacznie stwierdzić, co właściwie zostało utracone” (ibidem). Można stwierdzić, że pewne elementy opisywanego przez autora *Paluby* doświadczenia zbliżają je do tego, co Freud opisał jako melancholię, jednak wymagałoby to dokładniejszego zbadania. Jeśli w tym kontekście zastanowić się nad sensem utożsamienia *Basi* z Polską w momentach najbardziej nasilonego bólu po utracie, to można by je uznać za potwierdzające diagnozę o stanie melancholii Irzykowskiego – śmierć *Basi* jest sytuowana względem innych doświadczeń, które nabierają w jego narracji charakteru paralelnego (obiektem utraty może być również ojczyzna). Chory „wprawdzie zdaje sobie sprawę, kogo stracił, nie potrafi jednak stwierdzić, co oznacza ta strata” (ibidem).

⁴⁸ Za Pawłem Rodakiem wskazuję funkcję autoanalityczną (P. Rodak, op. cit., s. 44-48), a nie funkcję konstruowania tożsamości, bo wydaje się, że doświadczenie, które jest głównym przedmiotem dziennika – choroba i śmierć – staje się przestrzenią zarówno konstrukcji, jak i dekonstrukcji tożsamości podmiotu, co mogłaby potwierdzić jego interpretacja w kontekście Freudowskiej melancholii (zob. przypis powyżej).

w śmierci zawiera się cudowność, zrozumiałą i wyczuwalną tylko dla ginącego osobnika lub dla jego najbliższych⁴⁹. Śmierć okazuje się tym, co najbardziej rzeczywiste, co jednocześnie cudownie nielogiczne. Przypisywanie śmierci jakiejś logiki, wpisywanie jej w inne opowieści, zwłaszcza kolektywne („patos tresury bohaterskiej”), jest według Irzykowskiego prawdziwą przyczyną Wielkiej Wojny:

Filozofia koralowa uczy, żeby sobie nic nie robić z śmierci, ponieważ ginie tylko marna jednostka, ale gatunek, ród, ojczyzna żyje dalej, a w nich przecież i owa jednostka żyje wiecznym życiem – w stosownej przeróbce. Jesteśmy wieczni, bo jesteśmy przecież społeczeństwem koralu, które narastają wciąż jedno na drugich i rozgałęziają się jak drzewa w oceanie bytu⁵⁰.

Zbiorowej nieśmiertelności (bo skonstruowanej w przestrzeni mentalnej w imię zbiorowych interesów) przeciwstawia Irzykowski realność i godność, poprzez śmierć dotyka niejako Realnego – zgodnie z terminologią Lacana. Polskość Basi, inaczej niż w przypadku bohaterskich chłopców, nie jest wynikiem pracy identyfikacji, ponieważ ona nie była jeszcze świadoma istnienia takiej wspólnoty symbolicznej, jaką jest naród. Świadomy trudu identyfikacyjnego mógł być sam Irzykowski, który ją w tym porządku umieścił, nazywając prawdziwą Polską, ale jednocześnie wskazując na to, że śmierć jest obszarem, który go unieważnia, wręcz dyskryminuje. Z pewnością zdyskryminowana jest polskość, próbująca nadać sens śmierci, przesłonić jej cudowną realność i teraźniejszość.

20 października 1916 roku Irzykowski pisze, że „jesteśmy w więzieniu, zamkniętym śmiercią, poza tym nie ma niczego”, a „Basia jest tłem, na

⁴⁹ K. Irzykowski, *Filozofia koralowa wobec religii*, „Maski” 1918, z. 22; cyt. za: K. Irzykowski, *Filozofia koralowa a religia*, [w:] *Słoń wśród porcelany. Lżejszy ka-liber*, oprac. Z. Górzyna, w serii: K. Irzykowski, *Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1976, s. 509.

⁵⁰ Ibidem, s. 509-510.

którym się wszystko [...] rozgrywa”⁵¹ (20/10/1916). Wspomnienie o córce stało się w jego życiu swoistym *memento mori*, które ma dużą wagę egzystencjalną, a w polu doświadczeń wojennych jest też osobistą przestrogą przed depersonalizacją człowieka poddanego jej mechanizmom. Po śmierci Basi Irzykowski jest gotowy „wziąć udział w wojnie”, nie tylko „piórem”, jak wtedy gdy pisał o związkach wojny i estetyki w 1914 roku⁵², lecz także przez bezpośrednią walkę, pozostaje jednak niezależny, świadomy trwogi i bólu, jaki wiąże się z faktem konfrontacji ze śmiercią. Jednocześnie wyraża gotowość na tę ostateczną konfrontację⁵³.

Dla Irzykowskiego śmierć Basi stanowi okazję do filozoficznej refleksji na temat wojny – jej tłem są rozważania nad nowoczesną kondycją podmiotu, zwłaszcza jego postawą wobec śmierci w ogóle. Irzykowski sprzeciwia się tej postawie, nie akceptuje jej, występuje przeciwko „śmierci skolektywizowanej”, śmierci, którą wojna pozbawiła właściwego egzystencjalnego, indywidualnego wymiaru. Sprzeciwia się zawłaszczaniu Basi przez wojenną opowieść, a więc i temu, co nazwał w 1913 roku – krytykując *Urodę życia* – „hienizmem narodowym”⁵⁴, domagającym się świadectw grobu i krwi. Tym samym opowiada się po stronie cudownego potencjału terażniejszości, jednostkowości i ludzkiej godności. Służy temu nie kształtowanie *collective memory*, a przepracowanie *collected memory* – kultywowanie indywidualnej pamięci o zmarłej.

⁵¹ Idem, *Dziennik...*, s. 84.

⁵² Idem, *Czynnik sztuki w wojnie*, „Nowa Reforma” 1914, nr 339, s. 256-260.

⁵³ Gotowość Irzykowskiego do wzięcia udziału w wojnie i możliwości poniesienia śmierci odczytywana może być jako objaw skłonności samobójczych związanych z melancholią (Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, op. cit., s. 154).

⁵⁴ Idem, *Ze szkoły Żeromskiego. „Uroda życia”*, [w:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, Lemiesz i szpada przed sądem publicznym, Prolegomena do charakterologii*, oprac. Z. Górzyna, wstęp A. Lam, Kraków 1980, s. 595, w serii: K. Irzykowski, *Pisma*, red. A. Lam.

Można powiedzieć, że wspomnienie o Adamie Żeromskim jest podporządkowane perspektywie społecznej, właśnie owej szerszej ramie *collective memory*, co pozwala zrozumieć, dlaczego syn jest w opowieści Żeromskiego „małym Polaczkiem”, a Basia jest przedmiotem pamięci psychicznej i indywidualnej oraz czemu może być wielką Polką. W tym sensie oba teksty stanowią media kultury pamięci, ale na różnych poziomach. Opowieść o Adamie ma na celu ustanowić i potwierdzić wzór, ukształtować postawę, ukonstytuować tożsamość, wyznaczając zadanie do wykonania, dopełnienie sytuacji polskości w obszarze materialno-praktycznym związane z postulatami etycznym. Autentyczność tego wzoru poświadcza Żeromski-narrator i Żeromski autor pism publicystycznych w latach powojennych. W dzienniku Irzykowskiego medium zapisu pozwala na pośredniczenie i transponowanie między pamięcią indywidualną o Basi a pamięcią zbiorową, jednocześnie stanowi ostrzeżenie przed zawłaszczeniem prawa do prywatnego wymiaru polskości przez wielkie narracje, dyskryminujące przygodność, terażniejszość, życie.

Dawanie świadectwa tak trudnemu osobistemu doświadczeniu egzystencjalnemu, z jakim mierzą się Żeromski i Irzykowski – pisarze, których zarówno w wymiarze estetycznym, jak i polityczno-ideowym trudno porównywać⁵⁵ – paradoksalnie wiąże się koniecznością ponownego usytuowania się w i wobec polskości. W sposób nieodłączny dookreśla i determinuje tę sytuację doświadczenie Wielkiej Wojny, co zdaje się potwierdzać rozpoznania badaczy o przełomowym charakterze lat 1914–1918⁵⁶. Doświadczenia:

⁵⁵ Chyba że za pomocą przyimka „wobec”, wszak koncepcja literatury wypracowana przez młodszego o pokolenie Irzykowskiego formowała się polemicznie między innymi względem twórczości Żeromskiego. Takiemu ujęciu poświęciła swój referat Sylwia Panek na konferencji *Stefan Żeromski wobec tradycji i nowoczesności*, która odbyła się w dniach 19–20 listopada 2014 r. w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

⁵⁶ Zob. m.in. D. Kielak, *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Warszawa 2001.

utruty, wojny, polskości – wyznaczają również nowy układ współrzędnych, który dookreśli sytuację, jaką stanie się polskość dla każdego z pisarzy w niepodległym kraju.

Bibliografia:

Philippe Ariès, *Śmierć drugiego człowieka*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, red. S. Rosiek, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Aleida Assmann, *Cztery formy pamięci*, tłum. K. Sidowska, [w:] idem, *Między między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postł. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Marc Augé, *Życie jako opowieść*, [w:] idem, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.

Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

Mateusz Chmurski, *Genealogia tożsamości. „Dziennik” Karola Irzykowskiego (1891–1897)*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 1, s. 123-131.

Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.

Astrid Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.

Zygmunt Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2014.

Zygmunt Freud, *Żaloba i melancholia*, [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.

Michał Głowiński, *Proza żałobna Żeromskiego*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku, Białystok–Rapperswil 2013.

Karol Irzykowski, *Czynnik sztuki w wojnie*, „Nowa Reforma” 1914, nr 339, [za:] *Karol Irzykowski, Pisma rozproszone, t.1: 1897–1922*, oprac. J. Bahr, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Karol Irzykowski, *Dziennik. Tom 2: 1916–1944*, oprac. B. Górską, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Karol Irzykowski, *Filozofia koralowa a religia*, [w:] *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Karol Irzykowski, *Ze szkoły Żeromskiego. „Uroda życia”*, [w:] *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, Lemiesz i szpada przed sądem publicznym, Prolegomena do charakterologii*, oprac. Z. Górzyna, wstęp A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Jan Jakóbczyk, *Diarysta Karol Irzykowski*, [w:] idem, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.

Dorota Kielak, *Wielka Wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2001.

Romana Kolarzowa, „Zamawianie” *Realnego. Konstruowanie tożsamości fantazmatycznej „narodu politycznego”*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 84-95.

Ewa Kraskowska, *Ojcowska żaloba Karola Irzykowskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 127-137.

Philippe Lejeune, „*Drogi zeszyte...*”, „*Drogi ekranie...*” *O dziennikach osobistych*, tłum. M. i P. Rodakowie, wyb., wstęp i oprac. P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski i in., Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.

Alfonso Mario di Nola, *Triumf śmierci. Antropologia żaloby*, red. M. Woźniak, tłum. J. Kornecka, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

Małgorzata Okupnik, *Fenomen pamięci. O trudności badań narracji autobiograficznych o utracie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 2012, t. 41, s. 101-121.

Barbara Olech, *Adam Żeromski w listach i wspomnieniach Stefana Żeromskiego*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment, idea i układ J. Ławski*, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku, Białystok–Rapperswil 2013.

Mieczysław Porębski, *Polskość jako sytuacja*, „Znak” 2012, nr 690; <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6902012mieczyslaw-porebskipolskosc-jako-sytuacja/> [data dostępu: 11.11.2015].

Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nalkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Barbara H. Rosenwein, *Obawy o emocje w historii*, tłum. J. Wymułek, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, s. 359-391.

Magdalena Saganiak, *Świat Żeromskiego czyli Polska. Początek drogi – Polska w „Dziennikach” (1882–1891)*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Magdalena Saganiak, „*Wisła*” Stefana Żeromskiego – *misterium przyrody i historii*, [w:] *Czytanie modernizmu. Studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiaka, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.

Krzysztof Stępnik, *Wojenna szarada. Twórczość Żeromskiego w latach 1914–1918*, [w:] idem, *Rekoniesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Lublin 1997.

Jadwiga Zacharska, *Między fikcją a dokumentem. „O Adamie Żeromskim wspomnienie”*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, pod red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Anna Zdanowicz, *Źródła i formy polskości. Uroda życia Stefana Żeromskiego*, [w:] *Czytanie modernizmu. Studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiaka, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.

Stefan Żeromski, *Listy 1913–1918*, oprac. Z.J. Adamczyk, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2008.

Stefan Żeromski, *Pisma raperswilskie. Wspomnienia i sylwetki*, oprac. Z.J. Adamczyk, Uniwersytet Jana Kazimierza w Kielcach i IBL PAN, Warszawa 2015.

About Stefan Żeromski's 'Little Pole' and Karol Irzykowski's 'Real Poland' – Private Dimension of Polishness in the Face of the Great War

The article summarizes and compares the two biographical texts by writers who are difficult to compare in terms of aesthetics and political-ideological dimension – fragments of journals by Karol Irzykowski devoted to illness, death and remembrance of his daughter Basia and biographical memory of the dead of tuberculosis son Adam by Stefan Żeromski. The comparative perspective of both narratives of loss is present in their reflection on Polishness, increased in the circumstances of World War I.

The analysis and interpretation shows that bearing witness to such a difficult personal existential experience paradoxically involves the necessity of re-positioning in and to Polishness. The memory of Adam Żeromski is subordinated to the social perspective, frame of *collective memory*, which makes it understandable why in Żeromski's story he is the 'little Pole', and Basia is the subject to psychological and individual memory, *collected memory*, so she can be called the great Poland. In this sense, both texts are the media of culture of remembrance, which inherently clarifies and determines the experience of the Great War that seems to confirm the researchers' diagnosis of a breakthrough significance of the period 1914–1918, also in the perspective of Polish identity.

Keywords: narrative of loss, memory, collective memory, collected memory, World War I, the literature of World War I, Polishness.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

VARIA

TRANSMISSION OF TEXTS AND NEW TECHNOLOGIES: MEMORY OR TRANSFORMATION?

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
jptwaleczna@gmail.com

The ways in which the written texts were transmitted used to evolve through the history. Nowadays, the process is particularly quick and multi-directional. Many new media coexist. Some of them, that we still remember very well, such as recording tapes and cassette tape recorders, as well as PC discs, soft and hard, and many of PC programs themselves have had completely disappeared or have changed so much that it is quite impossible to read what we recorded less than twenty years ago. We know that there are pendrives, audiobooks, e-books, e-readers, iPads, iMacs, tablets, laptops, PC connected to the Web and we also know that there will appear new devices to communicate and to get connected, probably very soon. It is but a cliché to say that a large part of the science, humanities included, is being technologically virtualized¹. We are here, however, interested in transmission of texts, and mostly the literary ones. The Internet brings also practical and institutional changes to education, teaching and scientific work in the field of humanities. Such undertakings as the DPLA (Digital Public Library of America) or the digital library ‘Europeana’ are capable of rising enthusiastic reactions. When speaking about new digital technologies and their use, quite exclusively technical or economical aspects are taken into consideration

¹ See magazines such as „Digital Humanities Quarterly”, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/1/index.html>, published since 2007.

and how rarely the reflection goes also to the logic of the transmission of documents imposed by these new methods. Documents, both simply digitalized or being subject to different processes, which remain invisible for users (cuts, shortenings, contaminations and so on). These changes to come (or already in progress) seem in fact much more significant than eventual similar changes of ways of communication that apparently took place in society at the turn of manuscript/print epoch, as Marshall McLuhan would like to consider². These works are quite advanced and they will be continued – the way is clearly traced out³. Some examples of a serious reflexion about the digital form of textual criticism and editorial scholarship appeared recently⁴. One of them is a progressing standardization and the conviction that it is a right way to proceed⁵. Nowadays, the role of new technologies in textual transmission is far from being clear and it is difficult not to agree with Peter Shillinsburg when he says that ‘the advent of digital technologies for preservation and dissemination of texts has complicated rather than revolutionized textual scholarship on literary texts’⁶.

² See M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962, passim and, for actualization of his point of view N. Harris, *Con piede sbagliato, e con I piedi di piombo*, „Ecdotica” 2014, № 11, p.73-74.

³ See H. Besser, *The Past, Present, and Future of Digital Libraries*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, ed. S. Schreibmann, R. Siemens, J. Unsworth, Oxford 2004 (<http://www.digitalhumanities.org/companion>), chap. 36. See also a new interactive website of the Polish National Library „Polona”, <http://www.polona.pl/>. Cf. A. Serrai, *Google e bibliografia*, „Bibliotheca” 2007, № 2, pp. 18-22.

³ J. McGann, *Philology in a New Key*, „Chicago Journals” 2013, № 39/2 (Winter) (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/668528>), p. 327.

⁴ M. Byron, *Archive, Text, Screen: Remediations of Modernist Manuscripts*, „Ecdotica” 2014, № 14, pp. 56-71. It is very inspiring and instructive indeed, and it offers also an interesting bibliography on the subject.

⁵ G. C. Bowker, *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge MA – London 2005, p. 8-9.

⁶ P. Shillinsburg, *Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally*, „Ecdotica” 2013, № 10, s. 76. See also M. Zaccarello about J. McGann, *L’edizione critica nella nuova ‘repubblica delle lettere’*, „Ecdotica” 2014, № 11, p. 18.

We can also notice a temptation to understand and to determine, which content of ancient documents and texts is worth preserving⁷. At the same time, however, some scholars persist in believing that paper book is irreplaceable as it includes a dynamic and potential of communication and consists a ‘feast’ for readers’ eyes as well. So, even an apparently paradoxical thesis is presented: ‘If a paper book had been invented after an e-book, it would have been considered as a progress’⁸. Two questions should be asked nowadays: what shall we do with the digitalized substitutes, what use them for? When all books will be digitalized (it is still a theory) – real books, as objects, will still exist⁹. The second question seems today even more important: how to select documents we want to digitalize? Who will decide that, for example, astrology or languages that are not spoken anymore or those slowly disappearing are not (and will never be) of any use neither interest for us¹⁰?

⁷ J. McGann, *op. cit.*, p. 340. 15 millions of digitalized books by Google should consist of only 12% of all titles existing in the world. See also R. Bomba, *Narzędzia cyfrowe jako wyznaczniki nowego paradygmatu badań humanistycznych*, [in:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, *op. cit.*, p. 61.

⁸ H. Tuzzi (A. Bon), *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Milano 2006. Here: F. Sabba, „Bibliotheca” 2006, № 2, pp. 235-236. Since 2012 there have been published by Johns Hopkins University Press a *Digital Philology. Journal of Medieval Cultures*, entirely dedicated to the new possibilities and research perspectives offered by the digitalization and work in the Web. In Poland see published recently Ł. Bolikowski, J. Kozłowski, *Ekspansywna hybryda. Narodziny i dojrzewanie humanistyki cyfrowej*, „Z badań nad książką i księgozbiorami historycznymi” 2012, vol. 6, pp. 181-188. See also other articles entitled *Platforma cyfrowa dziejów książki* and *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, ed. A. Radomski, E. Bomba, Lublin 2013 (http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/05/Zwrot_cyfrowy_w_humanistyce.pdf); and in particular the editorial *Internet, nowe media, kultura*, p. 7, 9.

⁹ Cf. M. Deegan, S. Tanner, *Conversion of Primary Sources*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, *op. cit.*, chap. 32; A. Tara Walker, *The Boundless Book: A Conversation between the Pre-modern and Post-human*, „Digital Humanities Quarterly” 2013, vol. 7, № 1.

¹⁰ J. McGann, *op. cit.*, p. 334.

The appearance of the Internet reality is a real challenge for humanities, and for philology in particular¹¹.

New technologies put transmitting and preserving texts in the face of new challenges. Jerome McGann recalls the example of the Library of Alexandria which, as ‘the library of libraries’ consisted the original model of the modern ‘net’. Taking into account differences of technologies it was a manifestation of the same ambition: to gather at one place all manuscripts, written in all languages, also those that at the time were remote or dead. The digitalization, advancing as a snowball seems, in a common opinion, to call in question the method of exploring the sources. A new and unparalleled any time before, easy access to the content (and to the image) of the manuscripts and early printed books, leads to a peculiar revel in new possibilities and to treat this situation as completely exceptional. But at the same time a similar change of a leading medium of transmission occurred already once in the history of the European culture. It happened when a printing press, using mobile types, was invented and spread. Its popularization led to huge changes in the canon of texts that were read and reproduced, and also brought about new contexts and situations of communication. Usually we focus on the positive aspects of this change, but a deeper analysis may let us see also a price that should be paid, linked with the process of selection and forgetting. Maybe we will find there some resemblances. I want to recall what could help us to understand how new technologies function when they transmit knowledge, cultural heritage, and art¹².

As a matter of fact, these changes were arriving step by step. New ways of transmission were truly based on the traditional ones, and for a certain

¹¹ Ibidem, p. 328.

¹² N. Harris (op. cit., p. 77) speaks even about a ‘deja vu’!

time both ways of transmission coexisted¹³. Awareness of these facts may be very helpful indeed to appreciate the modern changes as well as to try to foresee their directions. It could also lead to a certain relativisation of what is actually happening¹⁴.

The invention of printing appeared during the time of big technological discoveries in the field of metallurgy, simultaneously to the beginnings of the artillery and to the origins of engineering. Weighty changes in a field of communication's technics never appear isolated from new technologies that are invented in other fields. When more than 500 years ago reading (and, as we will see, also non-reading) social circles were suddenly confronted to the possibilities that increased in an unimaginable extent in scope of the reproduction of texts, they were obliged, as we are today, to re-define their relations to the text itself¹⁵. When Cosimo de Medici the Elder in the '50 of the 15th century founded, for him and for his beloved son Giovanni, a library in Fiesole, in the nearby of Florence, he employed 45 scribes to copy 200 manuscripts. In the same time, printed books just started to appear and only in this first period, usually counted until 1501, when prints used to 'learn' everything, just like newborn babies laying in a cradle (*in cunabula*), around 27 000 editions can be counted (and 12 000 of them on the Apennines Peninsula, making 45%). This estimation accounts for, of course, only editions that survived at least in one copy. We will never be perfectly sure of how many of them have completely disappeared (specialists speak about as much as 1/3 of this production that has not survived up to our days)¹⁶. It was

¹³ Cf. W. Von Stromer, *Au berceau des médias de masse: l'invention de l'impression des textes et des images* [in:] *Le berceau du livre: autour des incunables*, éd. F. Barbier, Bordeaux 2003, pp. 9-24.

¹⁴ Cf. M. Byron, op. cit., p. 59.

¹⁵ Cf. P. Celiński, *Renansowe korzenie cyfrowego zwrotu*, [in:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, op. cit., pp. 18-19 & 27; A. Tara Walker, op. cit.

¹⁶ Bibliography on the subject is extremely rich, but unfortunately there are only few books concerning the beginnings of printing that are available in Polish. See

probably an amount of 10 millions of books that appeared in Europe, where used to live no more than 100 millions of inhabitants. And surely not more than few hundreds of thousands of them could really read¹⁷. The change took place in a relatively short time, in memory of only two generations. If we consider that people used to feel the time passing much slower than nowadays, that rate was really rapid, may be even considered as shocking¹⁸.

Incunabula – the book children – used to learn, of course, from the only teacher they knew – the manuscript¹⁹. During the early years of print both practices used to function side by side. New forms didn't see, for example, why not to begin a text, as it used to be in all manuscripts, by an *incipit* and a title page in fact did not appear for quite a long time²⁰. The history of shaping of a new form of a book – a modern one, the one which would persist for next 500 years without any important modifications – is not only fascinating; it is also instructive, because it proves how long the elaboration of the autonomy of a new medium can last²¹. One of the most spectacular

E. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, transl. H. Hollender, Warszawa 2004 (the first Cambridge edition of *The Printing Revolution in Early Modern Europe* is from 1983!) and H.J. Martin, L. Febvre, *Narodziny książki*, transl. P. Rodak, Warszawa 2014 (*L'apparition du livre*, Paris 1958).

¹⁷ H.J. Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris 1988, pp. 217-218.

¹⁸ Cf. J. Kula, *Zegarek historyka*, Warszawa 2001, pp. 154-156.

¹⁹ The most complete catalogue of world fund of 15th century prints is ISTC (*Incunabula Short Title Catalogue*), <http://www.istc.bl.uk>. For Polish prints see *Incunabula quae in bibliothecis Poloniae asservantur*, Ossolineum, Wrocław 1970-1993. See also the initiative of Consortium of European Research Libraries (CERL) – its on-line catalogue of the editions up to 1830, entitled *Heritage of the Printed Book Database*.

²⁰ Its form has been created not earlier than in the half of the 16th century. Cf. *L'histoire de l'édition Française*, ed. R. Chartier, H.J. Martin, Paris 1989, vol. 1 (1st edition 1982), p. 230. About the shaping of the title page see M. Smith, *The Title Page, its Early Development, 1460-1510*, London–New Castle 2000, L. Baldacchini, *Aspettando il frontespizio: pagine bianche, occhiotti e colophon nel libro antico*, Milano 2004.

²¹ Cf. E. Potkowski, *Rękopis a druk – przełom w dziejach techniki czy w dziejach*

examples is a couple of missals from Lyons, both from the same 1482 year. One of them is the manuscript, the other one – printed by Neumeister. Both are illuminated by the same artist and both belonged to the same person, a canon. Until today the manuscript and the printed copy remain quite impossible to distinguish²². Even as late as in the 18th century, we can still come across some manuscript books – just copied from the printed ones. Ivon de Fou, an aristocrat living in the nearby of Poitiers, ordered a manuscript book, an identical copy (a colophone included!) of the print from Lyons, probably of 1486 – *De proprietatibus rerum* written by Bartholomew the English. It is just an example, as good as could be many others. There were also plenty of cases where printed texts were decorated by manuscript initials or ‘*pie de mouches*’, used to sign the end of a paragraph. (These ‘*pie de mouches*’ still persist on screens of our computers.)

Est virgo haec penna, meretrix est stampificata – tried to convince Venetian authorities father Filippo di Strata. The majority agreed with him, even though the Venetian Republic prepared already to win the book markets of the half of the world at the time²³. The opinion of the Dominican about new technology based on detailed and logical argumentation: the print is responsible for spoiling texts, they are spread much too rapidly and too many mistakes persist, as new editions are produced only for profit purposes. Many of them can also be harmful for the readers, being both immoral and heterodox. Texts that cannot be controlled by the spiritual authorities become easily available. The true and virtuous knowledge is spoiled and humiliated just because offered to the ignorants. A glance on shelves of the monastery’s library in

cywilizacji, [in:] idem, *Książka i pismo w średniowieczu*, Pułtusk 2006, pp. 362-371 (with an interesting bibliography).

²² See H.J. Martin, op. cit., p. 221.

²³ M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, transl. P. Pavanini, Roma 2000, p. 75. Also p. 47, 51, 64. What can be interesting, di Strata belonged to the same cultural circles as enthusiasts of the new technology.

Citeaux seems to prove that father Filippo was right. In 1480 there were 1245 manuscripts and in 1506 they were in number of 1788, and only 3 books were printed. But for the orders of *mendicanti*, brothers and fathers who used to travel a lot, the new technology appeared soon to be of a great use. They could easily take a few books with them and have them always at hand. Many doubles that persist in libraries of Dominican and Franciscan orders confirm the useful and practical character of these libraries²⁴. The fact that manuscripts were still commonly used might have been for father Filippo a kind of consolation...

When the print appeared, the intellectual life and manuscript practices developed in isolated micro-circles and one could expect that the situation would continue. Within 1465-1467 German printers, Conrad Sweynheim & Arnold Pannartz created a kind of a print *scriptorium* and printed 4 books for the first time outside Germany, in the Benedictine monastery 100 km distant from Rome, in Subiaco (where many German monks lived and where they arrived probably invited by the German cardinal, Nicolas de Cusa). These books were: a Latin grammar, *De oratore* by Cicero and two Christian authors: Lactance and St. Augustinus²⁵. In this way, Sweynheim & Pannartz opened the way both to the new canon of books and to the more universal dimension of the new technology and a new culture. The monastery scriptorium will appear however very soon an improper place to print, and German masters will transfer to Rome where, up to 1473, they will print 48 more books. In that time quite every single Italian town desired its own printing press – a technological novelty and very probably a hallmark of prestige, as well as a source of the anticipated income. At the end of the 15th century

²⁴ H.J. Martin, op. cit., p. 183, 184. 40% of the production of the printing presses in the 15th century were works of authors coming from Franciscan and Dominican orders. M. Lowry, op. cit., p. 52.

²⁵ About first books printed on the Appenin Peninsula see G.P. Carosi, *Da Magonza a Subiaco, l'introduzione della stampa in Italia*, Bramante, Busto Arsizio 1982.

as many as 80 Italian towns possessed their presses. They became 250 in the whole Europe up to 1501²⁶. However, the disappointment became very soon stronger than the pride of technological novelty: local ambitions were too exuberant and the majority of centers did simply not know what and for whom to print, so they would close their door for ever and disappear. Only those which knew, and also could find and afterwards attach quite a large public of readers, would continue to work. The first, and to some extent also the second generation of printers, came to Italy from outside – from Germany. They were mostly representatives of craftsman circles: goldsmiths, illuminators, teachers of calligraphy at best. They possessed technical skills and they thought as the ‘technicians’ do. The crisis that stroke the printing press after first dozens of years of its development was the effect of the lack of a larger vision, perspective how to spread, and of the limited invention and imagination. It was quite a different thing, indeed, to fill the cases by lead types and to print them on a sheet of paper than to mould a new cannon, despite using the same cast technology. This situation seems strangely appeal to our modern experience when technicians – information technologists – decide in a great extent about what is in digitalization and in electronic edition possible, desirable – and what is not. Will technicians decide, in the same way, which documents are important and therefore should be preserved and which

²⁶ H.J. Martin, op. cit., p. 217. Cf. Ph. Nieto, *Géographie des impressions européennes du XV^e siècle*, [in:] *Le berceau du livre...*, op. cit., pp. 125-174. See also very interesting maps showing the spread of printing activity. In Poland in the 15th century there are 7 printing presses (3 in Cracow, 1 in Wrocław, 1 in Chełm (?), 1 in Gdańsk and 1 „ephemeral”, set up only for the needs of the beatification process of Dorota from Mątowy). See *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, ed. A. Kawecka-Gryczowa, vol. 1: *Małopolska*, Wrocław 1983, pp. 25-39, 116, 139-140, 217-225 and vol. 4: *Pomorze*, Wrocław 1962, pp. 36-41 and 195-197. Also B. Bieńkowska, H. Chamerska, *Tysiąc lat książki i bibliotek w Polsce*, Wrocław 1992, pp. 22-23. About printing in Poland see also J. Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002, and about earlier period E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Warszawa 1984.

ones should be condemned to be forgotten and lost? Constructing a computer and programming its work are quite different things than creating a web of references and selecting content present in them²⁷. As in the later phase of spreading of print technology, where there were always more influence of specialists on texts editing and on their commercial use, also nowadays the progress of digitalization relies more and more on those who decide what technicians should do²⁸. However, their position within our institutions still remains very fragile and new institutions that should preserve them – uncertain and even evanescent.

Together with a new technology of print arrived a necessity to establish a new canon – to decide what was worth printing and what should be left in manuscript, so apparently – condemned to be forgotten²⁹. The former content of a library of a humanist consisted of the Bible and some writings of the Fathers of the Church, of some works on philosophy, scholastic theology, of mathematic writings of Euclid, the arithmetic ones by Boethius, of Ptolemaic courses of geography. There are only 5 classic poets, known by their names: Virgil, Ovid, Horace, Lucan, Statius (that's why Dante could say that he would like to become the 'sixth poet'). In the libraries of princes and monarchs one could find also chivalric literature and Provençal poetry (brought to Italy by French wives of the Viscontis). In Italy, there are also Dante, Petrarch and Boccaccio, of course. A similar situation can be seen in Spain, at least in those cities for which such research has been done (i.e. for Valence and Barcelona). In France, however, which had a lower degree of urbanization and where educational system developed later, but reading habit spread very

²⁷ H.J. Martin, op. cit., p. 214, 215; J. McGann, op. cit., p. 335, 341.

²⁸ Cf. P. Trovato, *Su qualche programma informatico di classificazione dei testimoni*, „Ecdotica” 2014, No 11, p. 105-111 and P. Italia, *Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*, „Ecdotica” 2014, No 11, p. 123.

²⁹ Cf. N. Harris (op. cit., p. 77-78) about a modern canon of what is, and will be, transmitted from the past.

quickly, as to make up for the delay, already in the 70' of 14th century many Italian authors of vernacular and Latin works were read (i.e. *De mulieribus claris* in French³⁰).

Changes that a traditional public expected were, however, not very big, indeed³¹. An increasing demand for the ancient texts could be noticed and it was satisfied at a slow, but constant rate. Very quickly, however, quite as quickly as was burning the fire at the stake of Savonarola (who was the most often printed contemporary author in Italy!), burnt out the flame of humanistic novelties (even if some authors from the Florentine circle, such as Francesco Filelfo or Angelo Poliziano, were taking much care of publishing their writings by print). Different centers specialized in different kinds of prints – the legal or liturgical books, Bible copies for reading, studying or offering³², Latin or vernacular literature, the luxury editions or scholastic ‘ever-greens’³³, but also romances, especially the chivalric ones, written in prose or in verse. The introduction of the technology of print did not really shock the habits of those who had already been used to read. It rather formed a new class of readers. The conservatism of the aristocratic circles was considerable. More flexible was the attitude of such classes as lawyers, who used to read a lot even before the arriving of print and who already possessed books, but who limited their interests to professional subjects³⁴.

³⁰ R. Fédou, *La vie intellectuelle à Lyon avant l'apparition du livre*, „Histoire et Civilisation du Livre. Nouvelles études lyonnaises”, Genève 1969, pp. 20-33. The first translation to Polish of this work is very recent: *O słynnych kobietach*, transl. P. Bańkowski, I. Grześcak, A. Szopińska, Warszawa 2013.

³¹ H.J. Martin, op. cit., pp. 191-192; B. Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge 2004, p. 112 and ff.

³² About different functions of the Bible in the incunabula epoch see K. Jensen, *Printing the Bible in the Fifteenth Century. Devotion, Philology and Commerce*, [in:] *Incunabula and their Readers*, red. idem, London 2003, pp. 118-130.

³³ Cf. R. Fédou, op. cit., pp. 20-21.

³⁴ One of them, *Sophologium* of Jacques Legrand, published by Adolf Rusch in Strasbourg before the 1st of January 1475, is in the fund of library of our university.

12% of production of Parisian presses consisted of the liturgical books, meant for the clergymen, as well as, from the 90' of 15th century, of the luxury *Books of Hours* aspiring to be rather a *status symbol* than a book to be read. The *Books of Hours* used to imitate the manuscripts and usually were very richly illustrated by gifted artists. Luxury editions in all social contexts used to be very traditional and they remained on the margin of changes. We can see among them also writings that were published by printing presses only once. They are exciting as witnesses of a short and specific period when readers wanted, on one hand, to possess a modern object but, on the other, were still interested only in texts they were used to. Such editions let us see what was in fact interesting and important for people living in the 'old world', and look under the lining of the times from before the print. In such editions is hidden the most interesting, the most needed and useful information from the turn of times about the ways of transmission of texts, and the traditional kind of using the media.

Some illuminated copies of a tiny volume of Petrarch's verses, a famous in-8° from 1501 by Alde Manuce, can be considered as one of the most interesting examples of this misunderstanding of a new form of transmission. Its small dimensions and a new, beautiful and innovative italic font was completely deprived of the commentaries, so omnipresent and voluminous in previous editions of the work³⁵. Contrary to this previous tradition of manuscripts as well as of editions both on paper and on parchment, large and empty margins were to serve the notes of a reader, considered capable of an

More about this copy see in ed. I. Wienczek, *Magia i czary – „Sophologium” Jacques'a Legranda i „Fortalitium Fidei” Alonsa de Espiny jako świadectwa niepokojów religijnych. Inkunabuły ze zbiorów UKSW*, [in:] *Czary, alchemia, opętanie w kulturze na przestrzeni stuleci. Studia przypadków*, ed. J. Pietrzak-Thébault, Ł. Cybulski, Warszawa 2015, pp. 97-118.

³⁵ M. Lowry, *The World of Aldo Manuzio. Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979, pp. 225-227. See also M. Santoro, *Storia del libro italiano*, Milano 1994 (2nd ed. 2004), pp. 162-165.

independent, individual reading and interpreting this poetry of the highest artistic level, published in the same time with an extreme care³⁶. Yet, we can find some copies of this edition illuminated so richly, that empty margins simply do not exist anymore and the books themselves seem more like medieval luxury manuscripts than like a product of the most modern, most courageous humanistic and editorial idea of that time³⁷.

The Parisian editors took care of a university reader and published texts that paradoxically existed already on the market: the *Epistolae* of pseudo-Platon (present since 1472), *De Officiis* of Cicero or *Elegantiae linguae latinae* by Lorenzo Valla. They were provided with new commentaries and introduced divisions in chapters that facilitated reading. Latin classics, such as Cicero, Salustius, Valerius Maimus, Virgil, so much present already in manuscripts, were continued to be published. The path to former scientific editions on one hand, and to the editorial differentiation on the other hand can be traced. Printers and publishers had to take care of the financial condition of their enterprises. That's why *De duobus amantibus*, a romance by Piccolomini, future pope Pius the Second, or his treatise about a courtly life, *De curialium miseria*, were published by German presses, when the first printing press on the Sorbona university went bankrupt. In France as well as in Italy, readers were interested in some less known works, still scholastic in their *esprit*, such as, for example, *Sophologium* of Jacques Legrand³⁸.

³⁶ Cf. B. Richardson, op. cit., p. 64 *in nota*, 103-104, 194, 229; C.H. Clough, *Pietro Bembo's Edition of Petrarch and his Association with the Aldine Press*, [in:] *Aldus Manutius...*, op. cit., p. 47-80, especially 70-74 and 77-80; C. Dionisotti, *Aldo Manuzio. Umanista e editore*, Milano 1995, pp. 125-126.

³⁷ See for example a copy from the fund of National Library in Florence (Biblioteca Nazionale Centrale Firenze), RARI.Ald.3.3.35. More about it see J. Pietrzak-Thébault, *Czytanie Petrarki. Teksty, prateksty, konteksty*, „Studia Classica et Neolatina”, vol. 10: *Inter textus. Między tekstami*, ed. Z. Głombiowska, Gdańsk 2013, pp. 60-63.

³⁸ See above, note 30.

Studies of these changes can make us understand what readers really wanted to buy. Today we usually don't know most of those titles, literature of entertainment and religious interests at the same time (*Legenda Aurea* or *Psalter pro puero*, meant for school pupils, could be considered, however, as rare exceptions). Models for these editions arrived usually from the place where they had the biggest success, i.e. from Strasbourg, Augsburg or Bale. Some texts in vernacular languages were present as well: multiplicity of chivalric and love romances, often written according to the models of lives of saints, Jesus Christ or the Holy Virgin. Some of them could reach even ten editions and probably were destined for readers who had never took a manuscript book in their hand before. This tendency was particularly strong in France, and especially in Lyons, which was a big and important center, but which remained distant from both universities and the court: 50% of Lyons' production within 1473-1485 was in vernacular language. At the end of the century it will achieve the rate of 40%, to compare with an average French rate of 30%. These figures become even more significant, if we remember that Lyons was at this time the 3rd center of printing in Europe and the seat of important book trade market³⁹.

We should be aware, anyway, not to draw conclusions on the basis of only local production. If something was not printed, it does not necessarily mean that it was really not needed neither popular – let us see here two examples coming from Paris. The Bible to be used at universities was not printed there, because this type of books used to arrive in a sufficient amount

³⁹ See. J.D. Mellot, *Pour une géographie urbaine des métiers du livre*, „Histoire et Civilisation du Livre. Revue Internationale”, Genève 2006, pp. 53-58; Ph. Nieto, *Géographie européenne des incunables lyonnais. Deux approches cartographiques*, ibidem, pp. 26-52. D. Varry, *Lyons' Printers and Booksellers from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, [in:] *Printed Matters. Printing, Publishing and Urban Culture in Europe in the Modern Period*, ed. M. Gee, T. Kirk, Aldershot–Sydney 2002, pp. 30-34.

from Strasbourg or Bale⁴⁰. We notice also the lack of the *Imitatio Christi* or *Sententiae* of Pietro Lombardo (printed in Lyons only in 1499 and in Paris as late as in 1509, but in Strasbourg and Bale as soon as in 1468). Paris market, well provided with manuscripts and Italian or German incunabula, which are still so much present today in different library collections, didn't simply need a local printed production of these works⁴¹.

Relatively quickly, however, a fixed canon of the illustrated books was established. Albrecht Pfister (active within 1460–1464), the secretary of the bishop of Bamberg, elaborated for the first time a series of illustrated Biblical stories. Then, brothers Zainer: Günter in Augsburg and Johann in Ulm (which was the capital of playing cards production at the time!), engravers by their profession, published the second, similar series, with the wood engravings as illustrations. Following illustrated editions are: *Legenda Aurea*, *Speculum vitae humanae*, *Speculum humanae salvationis*, Belial (an account of an action that Satan brought up against Jesus in front of God Father), *History of Troia* by Colonna, fables by Esopus, *De claris mulieribus* by Boccaccio and *Gryseldis* by Petrarch in its Latin translation, *Melusina* by Jean of Arras (this was one of very few romances known also in Poland and was printed in Polish⁴²) – in German and Latin⁴³.

In the meantime, on the peripheries of the printed novelties, appeared another change – it was a xylographic book⁴⁴. Its large production could

⁴⁰ K. Jensen, op. cit., pp. 128-129.

⁴¹ The trade of a manuscript book, also written in vernacular languages, developed much earlier, as its first testimonies come even from the 12th century. See E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, trans. R. Urbański, Cracow 2006, p. 264, 261 About the changes in the distribution of printing centers in Italy in the later period, see A. F. Norton, *Italian Printers 1501-1520*, London 1958, passim, especially pp. XIII-XXX.

⁴² J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, pp. 66-71.

⁴³ H.J. Martin, op. cit., p. 219.

⁴⁴ That was not only a 'pre-Gutenberg' phenomenon, as M. McLuhan would like it to be. Cf. M. McLuhan, op. cit., pp. 98-100.

decide whether it would even become a mainstream of what was published at that time, and what the large public would read in future. It was meant for a well defined target group (better than the readers of books of mobile types), whose demands were very clear and these xylographic books were produced by skilled engravers. The same engravers who published playing cards and pictures for private devotion, drew also the illustrations in editions of Ten Commandments, *Exercitium super Pater Noster*, *Biblia Pauperum*, *Speculum humanae salvationis*, *Vitae* of saints, *Confessionale*, *Defensorium Virginis Mariae*, *Mirabilia Romae* (guidebooks for pilgrims) and also *Prophecies of Sybille about the Nativity and Crucifixion*, *Song of Songs*, *Illustrated Apocalypse*⁴⁵. The wave of popularity of the xylographic productions is parallel to the period of incunabula: it begun, more or less, in 1455 and expired just in first years of the new century. These xylographic editions soon arrived, however, into a dead end. The ideal meeting of the public's expectations, perfectly mastered technology, as well as low costs of production appeared not to be sufficient to maintain that type of prints on the crest of wave longer than for the period of these few dozens of years, which were necessary for printing press of mobile types with larger ambitions to find its place on reading market.

It was not enough, however, just to answer to the desire of entertainment and to maintain the well-established social habits (curiosity for technical novelty, devotion...). We can see how important was the role of the educated élite, having a good command of Latin based on the classical sources, but also of vernacular language, that shaped slowly as a literary language, both very useful to trace the future path of development of these new technologies that grew up mostly from seeking for a prescription to produce gold⁴⁶.

⁴⁵ H.J. Martin, op. cit., pp. 204-206.

⁴⁶ Ibidem, p. 214, 179.

Xylography used to reproduce the manuscript model, the press of mobile types created more and more its own structure, where relations between image and text were not preponderant any more, but in which the continuity of sheets constructed the process of reading. The example of a curious work, *Opera nuova contemplativa*, a late xylographic edition published by Giovanni Andrea Vavassore in Venice is significant. The content of a traditional 'Biblia pauperum' was put here on single sheets: every engraving on a different page, so it was not able any more to create a triangular unity: the scene of the New Testament in the centre and two biblical scenes, treated as prefigurations, on its both sides. Though, in Venice of the 20th of the 16th century, the form of a printed book was much more common than a traditional vision. We can consider how a new medium, apparently introducing just technical novelties and improvements, in fact changes radically the way of reading. An allegory is not a natural way to perceive and to understand the world any more, it becomes something like an ornament, an 'excess', because it doesn't go together with a linear transmission of any printed text⁴⁷. As a result of this process, a specialist knowledge and erudition will, unfortunately, become necessary to approach the most important texts of the past, which will become a kind of '«holy monsters»' which answer with an aloof silence to invoked questions and doubts'⁴⁸.

The change of the technology of transmission leads inevitably towards changes of the vision of the text itself. In the case of the development of printing, the most crucial modifications took place as soon as one understood the need to elaborate text in an editorial way and the responsibility that it implies, and when the role of proof-readers and type-setters was recognized far from being merely a technical one⁴⁹. Moreover, the spread of print developed

⁴⁷ Ibidem, p. 220.

⁴⁸ Ibidem, p. 222.

⁴⁹ The bibliography of this subject is very rich; I will mention only some of most interesting books: P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni*

circles of public reading in vernacular languages. It contributed also to the feeling of the cultural unity of Europe – not based on Latin, as a common language any more, but built throughout the variety and different realizations of the same need of reading. Erich Auerbach considered this feeling solid enough to persist for some centuries (still he had a presentiment of its decline that turned out to be perfectly right)⁵⁰.

A question inevitably arrives: the one about the changes that will come with reading in net, where the homogeneity of printed pages and the sequence of sheets of paper are not an obligatory way of studying a document anymore and where the possibility of reproduction of documents, comparing them and correcting their different versions seems to be unlimited. Research on the manuscript sources and their understanding was (and still is) necessary for the scholars of the history of printing press. In the same way, it is necessary nowadays to study authentic documents, as well as to open archive funds⁵¹. If we deny working with an authentic document and if we totally and with no critical attitude trust to what would like to seem an electronic perfection, the research of humankind on itself and on its own past would

editoriali dei testi letterati italiani (1470-1570), Bologna 1991 (2nd ed. – Ferrara 2009), and L.D. Reynolds, N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford 1968, (in Polish: *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*, transl. P. Majewski, Warszawa 2008).

⁵⁰ E. Auerbach, op. cit., p. 299, 304. Yet, the crisis of humanistic studies that appeared, makes his statements very distant, and therefore even more shrewd. Cf. M. Bonfain, *La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici*, „Ecdotica” 2014, No 11, p. 171-176.

⁵¹ B. Stiegler, *The Fault of Epimetheus*, vol. 1, *Technics and Time*, California 1998; S. Lerrer, *Error and the Academic Self: The Scholarly Imagination, Medieval to Modern*, New York 2002 (here after: J. McGann, op. cit., pp. 335-337).

become impossible⁵². Every document brings also the history of its own transmission⁵³. The memory of computers is mechanic, it is not organized in an organic way, it is deprived of a historical perspective. Though, we need this perspective⁵⁴. And information is not separate from who perceives and think. The atomization of information deprived of its context, the fortuitousness and arbitrariness of presences and absences is the biggest weakness and disadvantage of the Internet⁵⁵. To give a rapid and efficient instrument doesn't mean at all to influence the literary or semantic structures. When these new technological possibilities are treated in a creative way – a new genre of literature can also appear, the one existing only in a virtual space, though important enough to be already taken into consideration in the new history of literature⁵⁶.

The coexistence of the documents written on paper (papyrus, parchment...) and the digitalized ones is an important problem. The first ones are needed mostly by scholars for a descriptive bibliography, scientific edition, for the theory of texts, the history of book. When creating digitalized tools we often do not think what purpose they should really serve. When preserving authentic documents we don't have to ask this question. We preserve them just because they exist, not only because they are, or rather seem to be useful, and

⁵² About how to distinguish the terms 'document' and 'work' see H. W. Gabler, *The Primacy of the Document in Editing*, „Ecdotica” 2007, No 4, p. 43-56 and B. Bordalejo, *Work and Document*, „Ecdotica” 2013, No 10, p. 7-13 and also other essays on the subject contained of this issue of the review.

⁵³ J. McGann, op. cit., p. 336; A. Smith, *Preservation*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, op. cit., chap. 37.

⁵⁴ D. Weinberger, *Too Big to Know*, Basic Books, New York 2012 (here after: ibidem, p. 339, 341); J. McGann, op. cit., p. 336, 338, 344. See also K. Sztop-Rutkowska, *Cyberpamięć czyli o tym, o czym (nie)pamiętamy w Sieci*, [in:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, op. cit., pp. 139-152.

⁵⁵ A. Serrai, op. cit., p. 21, 22.

⁵⁶ A. Sebastiani, *Media e narrazioni a inizio millenio*, „Ecdotica” 2012, No 9, pp. 461-470.

because they have had once a certain value that we may even not know, not understand entirely. This temporary de-contextualization is merely, as Aleida Assmann says, losing a key or an address that one day, however, could be found again and lead us towards a new and unexpected interpretation⁵⁷.

New products are the keys to understand the culture – we can try to understand what has already happened but we need some distance (that we actually do not have) to understand what is going on nowadays. Looking in the past can help a lot to try to understand the meaning of technological changes we experience and even foresee some consequences of them.

Let a somehow funny example demonstrate how unexpected can be the ways of the development of new technologies and possibilities they can offer us: in the 17th century, at the time when the production of a huge amount of paper was a substantial thing for the print, France was obliged to import this good. The royal power for a long time was in difficulty to develop this production, collapsed because of the escape of many paper makers, most of protestant denomination, so reluctant to stay in the French kingdom. The revenge was long to come, but a spectacular one: in 1782, the balloon of Montgolfier brothers, entirely made out of the French paper, raised 500 meters above the earth⁵⁸!

We cannot foresee what new possibilities will appear. They will for sure astonish us, or rather our descendants. For a moment we have more questions than answers but it is important to continue to formulate queries, and the right ones. We can see some questions that appear: about the necessity of a transition period, about copyrights in a new reality, about breaking habits of readers, about creating new circles of readers... What is important is which

⁵⁷ A. Assmann, *Canon and Archive*, [in:] *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, ed. A. Erll et al., Berlin–New York 2008, pp. 97-108 (here after: J. McGann, op. cit., pp. 345-346). Comp. G. C. Bowker, op. cit., p.11, 223, see also G. C. Bowker, op. cit., p.11 and 229-230.

⁵⁸ H.J. Martin, op. cit., p. 203.

knowledge is required to understand a text and what we really digitalize. We need to be conscious that changing a material support is something more than a simple multiplication and is never ‘innocent’ (as two identical Lyons’ missals would like to prove...). There are also questions about the necessity to understand a code, a commentary, a paratext of digitalized edition. They must apply to some knowledge. So, because of their high technical level, instead of spreading among a number of potential users, new technologies will be perhaps more and more limited for specialists only? Giving answers that seem evident, giving them too quickly could also be without issue (as a xylographic branch appeared to be)⁵⁹.

The paper balloon was an unexpected achievement. What will our computers, websites and databases be capable of? Forgive me to smile once again: will they fly soon?...

BIBLIOGRAPHY

Aleida Assmann, *Canon and Archive*, [in:] *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll et al., Walter de Gruyter, Berlin – New York 2008.

Erich Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, transl. Robert Urbański, Wyd. Homini, Kraków 2006 (1st ed. *Literaturschprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, 1958).

Lorenzo Baldacchini, *Aspettando il frontespizio: pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004.

Howard Besser, *The Past, Present, and Future of Digital Libraries*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, ed. Susan Schreibmann, Ray Siemens,

⁵⁹ P. Robinson, *The Concept of the Work in the Digital Age*, „Ecdotica” 2013, No 10, p. 22-27.

John Unsworth, Blackwell Publishing, Oxford 2004 (<http://www.digitalhumanities.org/companion>).

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska, *Tysiąc lat książki i bibliotek w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1992.

Lukasz Bolikowski, Jan Kozłowski, *Ekspansywna hybryda. Narodziny i dojrzewanie humanistyki cyfrowej*, „Z badań nad książką i księgozbiorami historycznymi”, 2012, vol. 6.

Radosław Bomba, *Narzędzia cyfrowe jako wyznaczniki nowego paradygmatu badań humanistycznych*, [in:] *Platforma cyfrowa dziejów książki and Zwrot cyfrowy w humanistyce*, ed. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin 2013 (http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/05/Zwrot_cyfrowy_w_humanistyce.pdf).

Massimo Bonfin, *La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici*, „Ecdotica”, 11 (2014), p. 170-184.

Geoffrey C. Bowker, *Memory Practices in the Sciences*, The MIT Press, Cambridge MA – London 2005.

Mark Byron, *Archive, Text, Screen: Remediations of Modernist Manuscripts*, „Ecdotica” 14 (2014), p. 56-71.

Gabriele Paolo Carosi, *Da Magonza a Subiaco, l'introduzione della stampa in Italia*, Bramante, Busto Arsizio, 1982[?].

Piotr Celiński, *Renesansowe korzenie cyfrowego zwrotu*, [in:] *Platforma cyfrowa dziejów książki and Zwrot cyfrowy w humanistyce*, ed. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin 2013 (http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/05/Zwrot_cyfrowy_w_humanistyce.pdf).

Cecil H. Clough, *Pietro Bembo's Edition of Petrarch and his Association with the Aldine Press*, [in:] *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, Olschki, Firenze 1998, p. 47-80.

Marilyn Deegan, Simon Tanner, *Conversion of Primary Sources*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, ed. Susan Schreibman, Ray Siemens,

John Unsworth, Blackwell Publishing, Oxford 2004 (<http://www.digitalhumanities.org/companion>).

„Digital Humanities Quarterly”, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/1/index.html>.

Carlo Dionisotti, *Aldo Manuzio. Umanista e editore*, Il Polifilo, Milano 1995.

Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku, ed. Alodia Kawecka-Gryczowa, vol. 1: *Małopolska*, Ossolineum, Wrocław 1983.

Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku, ed. Alodia Kawecka-Gryczowa, vol. 4: *Pomorze*, Ossolineum, Wrocław 1962.

Elisabeth Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, transl. Henryk Hollender, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004 (1st ed. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 1983).

René Fédou, *La vie intellectuelle à Lyon avant l'apparition du livre*, „Histoire et Civilisation du Livre. Nouvelles études lyonnaises”, Genève 1969.

Neil Harris, *Con piede sbagliato, e con i piedi di piombo*, „Ecdotica” 11 (2014), p. 73-85.

Heritage of the Printed Book Database Consortium of European Research Libraries (CERL).

<http://www.polona.pl>.

Incunabula quae in bibliothecis Poloniae asservantur, Ossolineum, Wrocław 1970-1993.

Incunabula Short Title Catalogue, <http://www.istc.bl.uk>.

Paola Italia, *Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*, „Ecdotica” 11 (2014), p. 122-130.

Kristian Jensen, *Printing the Bible in the Fifteenth century. Devotion, Philology and Commerce*, [in:] *Incunabula and their Readers*, ed. *idem*, The British Library, London 2003.

Julian Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, PIW, Warszawa 1962.

Jerzy Kula, *Zegarek historyka*, Wyd. Trio, Warszawa 2001.

Histoire de l'édition française, ed. Robert Chartier, Henri-Jean Martin, Fayard – Cercle de la Librairie, Paris 1989, vol. 1 (1st edition 1982).

Seth Lerer, *Error and the Academic Self: The Scholarly Imagination, Medieval to Modern*, Columbia University Press, New York 2002.

Martin Lowry, *The World of Aldo Manuzio. Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Oxford 1979 (Italian edition: *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, transl. P. Pavanini, Il Velcro, Roma 2000).

Magia i czary – „Sophologium” Jacques’a Legrand’a i „Fortalitium Fidei” Alonsa de Espiny jako świadectwa niepokoju religijnych. Inkunabuły ze zbiorów UKSW, ed. Izabela Wienczek [in:] *Czary, alchemia, opętanie w kulturze na przestrzeni stuleci. Studia przypadków*, ed. Joanna Pietrzak-Thébault, Łukasz Cybulski, Wyd. UKSW, Warszawa 2015.

Henri-Jean Martin, Lucien Febvre, *Narodziny książki*, transl. Paweł Rodak, Wyd. UW, Warszawa 2014 (1st edition *L'apparition du livre*, Paris 1958).

Jerome McGann, *Philology in a New Key*, „Chicago Journals” 2013, No 39/2 (Winter) (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/668528>).

Jerome McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2014.

Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

Jean-Dominique Mellot, *Pour une géographie urbaine des métiers du livre*, „Histoire et Civilisation du Livre. Revue Internationale”, Genève 2006.

Philippe Nieto, *Géographie des impressions européennes du XV^e siècle*, [in:] *Le berceau du livre imprimé : autour des incunables*, ed. Pierre Aquilon, Thierry Claerr, Brepols, Turnhout 2010.

Philippe Nieto, *Géographie européenne des incunables lyonnais. Deux approches cartographiques*, Droz, Genève 2006.

Frederick John Norton, *Italian Printers 1501-1520: An Annotated List, with an Introduction*, Bowes & Bowes, London 1958.

Joanna Pietrzak-Thébault, *Czytanie Petrarcki. Teksty, prateksty, konteksty*, „Studia Classica et Neolatina”, vol. 10: *Inter textus. Między tekstami*, ed. Zofia Głombiowska, Gdańsk 2013.

Jan Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, PWN, Warszawa 2002.

Platforma cyfrowa dziejów książki and Zwrot cyfrowy w humanistyce, ed. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin 2013 (http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/05/Zwrot_cyfrowy_w_humanistyce.pdf).

Edward Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.

Edward Potkowski, *Rękopis a druk – przełom w dziejach techniki czy w dziejach cywilizacji*, [in:] ed. *idem*, *Książka i pismo w średniowieczu*, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, Pułtusk 2006.

Leighton Durham Reynolds, N.G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, London 1968, (in Polish: *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*, transl. Paweł Majewski, Wyd. UW, Warszawa 2008).

Brian Richardson, *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Peter Robinson, *The Concept of the Work in the Digital Age*, „Ecdotica” 10 (2013), p. 13-42.

Marco Santoro, *Storia del libro italiano*, Editrice Bibliografica, Milano 1994 (2nd ed. 2004).

Alberto Sebastiani, *Media e narrazioni a inizio millennio*, [in:] *Itinerari nella letteratura italiana. Da Dante al web*, ed. Gian mario Anselmi, Carocci, Roma 2013, pp. 463 - 471.

Alfredo Serrai, *Google e bibliografia*, „Bibliotheca” 2007, No 2.

Peter Shillinsburg, *Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally*, „Ecdotica” 10 (2013), p. 76-93.

Abby Smith, *Preservation*, [in:] *A Companion to Digital Humanities*, ed. Susan Schreibmann, Ray Siemens, John Unsworth, Blackwell Publishing, Oxford 2004 (<http://www.digitalhumanities.org/companion>).

Margaret M. Smith, *The title-page, its early development, 1460-1510*, British Library – Oak Knoll Press, London – New Castle DE 2000.

Bernard Stiegler, *The Fault of Epimetheus*, vol. 1, *Technics and Time*, Stanford University Press, Palo Alto, CA 1998.

Katarzyna Sztop-Rutkowska, *Cyberpamięć czyli o tym, o czym (nie) pamiętamy w Sieci*, [in:] *Platforma cyfrowa dziejów książki and Zwrot cyfrowy w humanistyce*, ed. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin 2013 (http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2013/05/Zwrot_cyfrowy_w_humanistyce.pdf).

Alison Tara Walker, *The Boundless Book: A Conversation between the Pre-modern and Post-human*, „Digital Humanities Quarterly”, 2013, vol. 7 no 1 (<http://digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000146/000146.html>).

Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterati italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna 1991 (2nd ed. 2009).

Paolo Trovato, *Su qualche programma informatico di classificazione dei testimoni*, „Ecdotica” 11 (2014), p. 105-111.

Hans Tuzzi (Adriano Bon), *Libro antico libro moderno. Per una storia comparata*, Sylvestre Bonnard, Milano 2006.

Dominique Varry, *Lyons' Printers and Booksellers from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, [in:] *Printed Matters. Printing, Publishing and Urban Culture in Europe in the Modern Period*, ed. Malcolm Gee, Tim Kirk, Ashgate, Aldershot – Sydney 2002.

Wolfgang Von Stromer, *Au berceau des médias de masse: l'invention de l'impression des textes et des images* [in:] *Le berceau du livre : autour*

des incunables, éd. Frédéric Barbier, Société des Bibliophiles de Guyenne, Bordeaux 2003.

David Weinberger, *Too Big to Know: Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts are Everywhere, and the Smartest Person in the Room is the Room*, Basic Books, New York 2012.

Michelangelo Zaccarello, *L'edizione critica nella nuova 'repubblica delle lettere'*, „Ecdotica” 2014, No 11, p. 15-25.

Transmission of Texts and New Technologies:**Memory or Transformation?**

The paper discusses some aspects of possibilities and dangers that new digital technologies bring in the camp of transmission of texts, especially the literary ones, and their scholar edition. While the new trends and achievements are still under discussion, a glance towards the similar situation of some 500 years ago, when printing press was introduced to replace, step by step, a manuscript communication, could be useful to understand what we experience and to foresee some ways these new technologies will probably undertake.

Keywords: text, transmission, edition, print, incunabula, digitalization.



MURKY IMAGES. THE POETICS OF INTERTEXTUAL DISSONANCE IN THE APOCRYPHAL FILMS OF ANDREI ZVYAGINTSEV

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
brygida.pawlowska@gmail.com

Andrei Zvyagintsev, compared almost instinctively by critics with Andrei Tarkovsky, belongs to the group of filmmakers – though not a numerous one – for whom religious themes and symbols are the inalienable building blocks of the film world. Perhaps the main features of the director's artistic idiolect need to be seen in the totality of subjection to the 'sacred imagination'. Strictly speaking, the above remark relates primarily to the first two films of Zvyagintsev: the famous *The Return* (*Vozvrashchenie*, 2003) and the underrated, though perhaps even more moving *The Banishment* (*Izgnanie*, 2007). These films – called 'modern parables', or 'parables with a biblical character'¹ – have strongly determined the way in which the young Russian filmmaker's works are interpreted. They have also established further expectations of his work – even *Elena* (2011), which was fundamentally different in terms of style, has gained the label 'sacred'.

¹ See A.Trwoga, *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, [in:] *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, ed. K. Arcimowicz, K. Citko, Białystok 2009, p. 78; U. Tes, *Symbolika „Wygnańia” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [in:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, ed. U. Tes and A. Gielarowski, Cracow 2012, p. 345; *Przypowieść z tajemnicą. Z Andriejem Zwiagincewem rozmawia Andrzej Kołodyński*, „Kino” 2004, No. 3.

It seems that both *The Return* and *The Banishment* can reasonably be called contemporary apocrypha², as both works methodically and comprehensively, and sometimes even with some irritating ostentation, use elements of Christian symbolism and enter into a non-canonical dialogue with biblical and evangelical messages³. There have indeed been attempts to assign Andrei Zvyagintsev's work to different cultural traditions (such as being imbued with Zen Buddhism, like the films of Yasujirō Ozu), but it is rather difficult to consider them fully legitimate and compelling⁴. It should be noted that in the work of the Russian filmmaker an important role is also played by symbols that – though generally supporting a religious interpretation – are more universal, archetypal – and therefore their isolated presence would be insufficient for an apocryphal reading of *The Return* and of *The Banishment* (islands, gardens, towers, mountains, water and forests also need to be added to this type of symbol).

Andrei Zvyagintsev's work seems particularly interesting in the context of the apocrypha of contemporary cinema, not so much due to its very expressive, creative nature, but due to the application by the director of original artistic means that – on one hand – are asking for an intermedia reading from viewers

² See M. Jankowska, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Poznań 2011.

³ See e.g.: K. Biedrzycki, *Powrót taty*, [in:] *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Cracow 2007; K. Frankowska, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu. O filmach Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, No. 65; B. Lisowska, *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [in:] *Nowa audiowizualność: nowy paradygmat kultury?*, ed. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Cracow 2008; Urszula Tes, *Symbolika „Wygnań” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, op. cit.; A. Trwoga, *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, op. cit.; T. Lubelski, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, No. 3; I. Kurz, *Wygnań*, „Kino” 2008, No. 3.

⁴ A. Trwoga, *Droga na Wschód. Inne spojrzenie na „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, No. 57-58. The researcher attempted to look at Zvyagintsev's feature debut through the prism of traditions of the East and Japanese aesthetics.

(or, more broadly, intertextual)⁵, while on the other hand lead to a re-evaluation and devaluation of the shifting meanings in the context of this reading. As a result, it is sometimes difficult to state whether the talented successor to Tarkovsky deserves to be called a moralist, or rather a 'discreet provocateur'.

Andrei Zvyagintsev's films are open works that pose continuing difficulties for those researchers who aim to clearly identify the issues involved or formulate a single, coherent interpretation of them. Sometimes, it seems more reasonable to uncover alternative avenues, indicating possible groups of topics and determining how to re-evaluate individual motifs depending on the research perspective adopted. This method was chosen by Krzysztof Biedrzycki, who identified a number of complementary interpretations of the director's debut feature film. The critic presented *The Return* as a psychological film (about an experience of reunion between a father and his sons, and the resulting consequences), a film-parable (about initiation into adult life and the road to self-discovery), a film about Russia (about leaving the experience of totalitarianism and the Russian power complex) and finally as a religious work – 'probably the most important religious film for many years', an attempt to 'search for God in a world from which He has disappeared'⁶. Certainly, this latter aspect of *The Return* is the most important, although in the case of audiences that are not very conversant in cultural artistic texts (especially European paintings) it seems to be possible to overlook this aspect.

In the first two feature films by Andrei Zvyagintsev, the main way to update religious references, and thus an important method to underline the virtue of the sacred themes, situations and events presented in the film, is (besides music) evoking artistic intertexts inspired by holy scriptures, especially

⁵ In this paper, I will use a broad definition of the word 'intertextuality', not only in the sense how a text helps to understand another text, but also how visual arts (esp. paintings, other films) help to interpret films. See R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warsaw 1995, p. 59-82.

⁶ Krzysztof Biedrzycki, *Powrót taty*, op. cit., p. 313.



Figure 1



Figure 2

quotations and allusions in paintings. A special role is played by the composition of the image and the frame in *The Return*, where the plot revolves around the tragic ending of an excursion to an island by two teenage boys and their father, who after years of absence finally comes home (perhaps from prison). According to the method probably seen in the films of Ingmar Bergman, shots showing the parent asleep (in the first part of the film) were modelled on the famous painting by Andrea Mantegna – *Dead Christ* (c. 1506), and the camera operator (Mikhail Kriczman) made every effort so that this intermedia allusion was clear (see figure 1 and figure 2).

The theme of *Dead Christ*, and yet another allusion to Mantegna's image, is marked by a scene at the end of the film when the boys lament over their dead father's sunk body that was placed on a boat. Importantly, his tragic death on the island, which is seen as a sacrifice offered to the rebellious son (the man dies in a fall from a tower while trying to rescue Ivan), takes place on Friday, the day of the crucifixion of Jesus Christ. (The film covers a period of seven days, from Sunday to Saturday, which further reinforces the evangelical reference.) Yet another scene provokes biblical interpretations: the family eats dinner together; the frontally filmed father (Konstantin Lavronenko) gives the boys wine diluted with water and divides food like Jesus. In this instance, interpreters discern not only references to the Last Supper, but also to Supper at Emmaus (see the paintings of Rembrandt, Caravaggio and Titian). As the Gospel says, during a shared meal, which takes place in the village on the day of the Resurrection of Christ, the two disciples recognised him by the way he broke the bread – then he vanished from sight, leaving behind a deep faith in the fruit of his martyrdom (Lk 24: 13-35). Zvyagintsev, using evangelical motives, constructs the logic of film's story whereby the scene of the family supper prefigures the death of the hero, the nameless father, but this death is revealed as a moment of recognition by the sons of the true nature of his feelings (the inscrutable and dour father suddenly discovers his unconditional love) and turns out to be a breakthrough on the way to their

self-development and manhood. Undoubtedly, the problem of coping with authority in *The Return* has both a political and religious dimension.

In many studies devoted to Andrei Zvyagintsev's work, a sense of confusion or disorientation among their authors is revealed (to a lesser or greater degree) regarding the creative processes of the Russian director; there also appear indications of a particular type of difficulty connected with its interpretation. In this context, the authors are careful to 'lead the viewer along paths of only seemingly real solutions, suggesting false leads and references'; they perceive 'a perverse reversal of the biblical, and especially the evangelical motives' as part of a 'fully fervent dialogue with religious tradition'; they accentuate 'the game of paradoxes' and the 'process of summoning up and revealing biblical themes, wrestling their elements with a story built within the «reality» of the film's world'. Undoubtedly, it is tempting to make a generalising reflection on the creative strategies of Zvyagintsev that are responsible for this kind of artistic effect, and ask what cognitive message his films communicate.

It has already been highlighted that *The Return* and *The Banishment* are works that expose their intertextual nature, and they do this in many different ways, in a manner that is not clear at all, and they even functionalise their own twisted references. The field of intertextual relationships is in the case of these films initiated so that the updated meanings signal a need for a multi-variant reading, usually requiring not only the knowledge of a variety of texts and cultural codes, but also an effort to 'read with reservations'. It seems that one can identify several major issues or phenomena associated with the intertextual strategies used by Zvyagintsev's apocryphal films.

Due to the references to holy scriptures – usually mediated through allusions to works of art created from their inspiration (especially to paintings) – Andrei Zvyagintsev's intertextual practices could be described as poetic interdiscursive dissonance. The creator of *The Banishment* – unlike,

for example, Larisa Shepitko in the famous *The Ascent* (*Voskhozhdeniye*, 1976)⁷ – evoking, sometimes repeatedly and clearly, a variety of religious contexts, does not allow them to be holistically and consistently ‘arranged’ into narrated stories, stubbornly confuses any plan of symbolic references and multiplies and confuses interpretive clues. The field of these multiple interdiscursive relationships therefore determines the game of meanings that signify a variety of tensions, also of antithetic and ironic nature.

A good illustration of the phenomena is found in *The Banishment*. It is a poignant and poetically painful film about the death of the love between a man and a woman – a love whose rebirth requires the sacrifice of her life. As Urszula Tes aptly puts it,

As once Antonioni, [...] Zvyagintsev diagnoses the feelings of today’s humanity cut off from spiritual and metaphysical sources. Referring to the rich biblical symbolism, he discovers the primary link between the message of eternal topos and the situation in which modern man has found himself⁸.

Vera (Maria Bonnevie) is the wife of Alex (Konstantin Lavronenko) – a cold and introverted man, and the mother of his children. This woman, unable to break through the wall of alienation that separates her from her husband, in deaf loneliness and despondency decides to take a desperate step: she tells Alex that she is carrying other man’s child in her womb. The man rises to the wounded pride that does not allow him to see the remnants of hope in the eyes of his wife lovingly gazing at him, and despite dithering he forces her to have an abortion. Vera accepts her fate in silence, after which she takes a suicidal dose of sleeping pills. The death of his wife and the discovery of

⁷ Adam Garbicz writes in the context of this film about ‘a flawless plan of symbolic references to the sacrifice of Christ’ (idem, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Cracow 2009, p. 179).

⁸ U. Tes, *Symbolika „Wýgnania” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, op. cit., p. 345.

the truth about her alleged betrayal are a shock to Alex, plunging him into despair, but also bringing sincere repentance, which seems to be a measure of his spiritual redemption and the (untimely) triumph of love. The transformation of man and his inner cleansing is visually symbolised by the image of a dried-up spring which is reborn under the influence of intense downpours.

In *The Banishment*, as in *The Return*, the world presented takes on a religious dimension, primarily due to the insertion into the parabolic story of appropriate symbolism and evoking characteristic artistic intertexts that are not only embellishments or simple comments on the stories being told, but somehow fit into the complex structure of these films. These treatments unambiguously affect the revaluation of the characters. The meanings that come to the fore following the introduction of the intertextual references are closely related to the sphere of the indefiniteness of the characters and need to be considered as part of a reflection on the motivations of their behaviour.

Vera is a woman endowed with extraordinary humility and gentleness of character, carrying within herself deep desire, true love (the source of her suffering is the conviction that her husband loves her and the children 'as things'). The heroine of *The Banishment* seems impenetrable to the end in the motives of her behaviour, thereby giving the impression that she is nursing some great secret⁹. Vera's character is stylised by the director on the Mother of God¹⁰, but also in parallel on the Old Testament Eve, the primeval mother of humanity – this is shown, among other things, by her poses and gestures,

⁹ One gets the impression that what is important here is not only the secret behind who is the biological father of Vera's unborn child (the truth that the child belongs to Alex is revealed only in the final part of the film). The baby is surrounded by an aura of uniqueness in the film: imbued with symbolic references – through evoking the scene of the Annunciation – it is associated with Jesus (see also the words of Liza addressed to Alex's wife: 'God likes a trinity').

¹⁰ As Urszula Tes underlines, the colours of Vera's dresses (blue and red) correspond to the robes of Mary in the *Annunciation* by Leonardo da Vinci, which is referred to in the climactic sequences of the film.

which take on particular significance when the director (twice) summons up Masaccio's fresco *Expulsion from Paradise*¹¹. A reproduction of this fifteenth-century work appears on the card on which the children mark off the passages of the Bible that they have read. Incidentally, the director used a similar procedure in *The Return*: after the father's arrival, the boys find an old book in the attic with the etching *The Sacrifice of Isaac* by Julius Schnorr von Carolsfeld, which finds its 'contrary' reference to the later scene of a quarrel on the beach that results in the father's – and not the son's – death.

The sequence in which Vera undergoes abortion (which takes place out of frame) is accompanied by solemn sacral music – the thanksgiving piece by Johann Sebastian Bach *Magnificat*, and the children's reading of the *Hymn* from the Letter of St. Paul to the Corinthians. Zvyagintsev's inclination at this point of the film was to maintain the principle of counterpoint. The parallel editing during the abortion sequence enables the heightening of painful tension, mixing various images and evoking through the film's narrative the heterogeneous content. The meaning of what takes place beyond the eyes of the viewer conflicts with the idea of the Annunciation, which implies a joyful announcement of the birth of the Son of God and the future redemption of man (the camera moves to show the children doing a huge jigsaw of a reproduction of Leonardo da Vinci's *Annunciation*). However, paradoxically, it is the death of Vera and her unborn child that are in Zvyagintsev's film a border point, a breakthrough that leads to the appearance of deep remorse and the

¹¹ K. Frankowska, among others, writes more broadly on this subject in *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu*, op. cit., p. 150-151. Urszula Tes in turn, in the previously cited work, develops in this context a reflection on the symbolic meaning of the space depicted in the film (see for example the way in which the orchard and the surroundings of Alex's home refer to the garden of paradise, the closed church refers to the closed gates of paradise, the churchyard cemetery refers to death as a direct consequence of the sin of Adam and Eve and, of course, to banishment from paradise).

need for repentance¹² in a world of fallen values, together with the hope of rebirth. In this way, in the *The Banishment's* ideological and symbolic dimension, the suicide of the film's pregnant heroine takes on the meaning of the sacrifice of Christ...

As part of the reflection on the sphere of interdiscursive links and references, which seem particularly characteristic of Zvyagintsev's work, the relationship between the various particles or levels that occur inside the Russian director's films also deserve attention¹³.

This matter is directly related to issues undertaken by Katarzyna Frankowska in the inspirational work *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu* [*Between the Truth of the Photo and the Truth of the Image*]. The author of the article draws attention to the fact that in the structure of *The Return* and *The Banishment* 'there are elements that could serve as counterweights to the biblical narrative elements'¹⁴. These are photographs that appear (among other things) in the final sequences of the two films. The photographs – from their inherent nature acting as 'quotations from the real world' (they are spontaneously treated as a faithful record of facts) – prompt viewers to reappraise their whole reading of the films. Their role seems to be of particular importance due to the fact that the Russian director interweaves these images with what is not said, which is accompanied by the almost complete lack of verbal communication between the characters. According to Katarzyna Frankowska, in the work of Zvyagintsev photographs indicate the fallibility of viewers and their suggestibility:

¹² *The Banishment* is accompanied by music from Arvo Pärt's *Penitential Canon*.

¹³ 'The relations between the various textual particles or levels inside the work' are counted by Janusz Sławiński as being among the most important forms of intertextuality (the entry 'intertekstualność', [in:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński, Wrocław 1998, p. 219).

¹⁴ K. Frankowska, op. cit., p. 147.

Bearing in mind the reproduction of biblical images, we look at the photograph viewed in the last scene [of the *The Return*] by the boys and we are willing to accept the idea of the influence of a supernatural power. The photograph found in the father's car is deceptively similar to the one that the boys found in the attic. The only thing missing is the father figure. Only when a series of other pictures appear on the screen instead of subtitles do we realise that we were wrong, and more than once. Firstly, there are several versions of the photographs such as those from the attic and the father's car – which is understandable – some without him. Secondly, the cheerful mood emanating from the photographs shown as a record of the trip with their father is surprising. Bearing in mind the scenes of conflict, we analyse the last photographs carefully, paying particular attention to the characters' emotional state. It turns out that these states do not agree with the atmosphere that we recall from the situation. The photographic scenes on the beach are idyllic; the relaxed and cheerful boys (surely Andrei) are swimming. The tense scenes in the car are also not mirrored in the photographs – the boys are fooling around and pulling faces. As the cinema audience, we experience a strange feeling – the pictures show the space outside the film's frame, they widen it, and tell their own story¹⁵.

If we stand by this interpretation¹⁶, we have to note that the final sequence of *The Return* 'condenses' not only plot elements, but also in its own way produces a theme from the idea, important for Zvyagintsev's film, of a person's cognitive wandering (and this wandering – as it is clear from the context – applies to both transcendent and earthly issues). Formally speaking, this sequence acts as an autotropic repetition, modifying the meaning of the

¹⁵ Ibid., p. 149.

¹⁶ Another (though perhaps non-contradictory) interpretation of the ending of *The Return* can be found in Biedrzycki's work, which interprets the sequence with the photographs as a reference to the finale of Tarkowski's film *Andrei Rublev*. The researcher acknowledges that it is '[...] a polemical reference, because the place of unearthly reality is absolutely a material world, even banal. But, in this reference lies a deeper thought, because the everyday and ordinary life become the subject of religious meditation, so these photographs are not so far away from being holy icons' (K. Biedrzycki, *Powrót taty*, op. cit., p. 313).

message towards a metatextual reflection¹⁷. The director uses a mirroring mechanism so as to annex the nature of the communication situation, whereby the viewer of the film (as the subject of incorrect diagnosis) seems to be in a position analogous to that shared by his misguided heroes.

One other issue should be raised. The Russian director also uses inter-discursive space that is associated with intertextual tensions within the actor's character. This type of game can only be played in cinematography, and is sometimes used to generate comic effects, although it is not limited to this¹⁸, as evidenced by the use of Fritz Lang in Jean-Luc Godard's *Contempt*, Gloria Swanson in Billy Wilder's *Sunset Boulevard* or Humphrey Bogart in Woody Allen's *Play It Again, Sam*.

Andrei Zvyagintsev cast the same actor as the male lead role in his first feature films. The characters played by Konstantin Lavronenko in both works remain unavailable and secretive, cold and mostly silent. This creation of the protagonist of *The Return*, constantly associated via intertextual allusions with the Old Testament figure of God the Father, and Christ as well, seems to be of particular importance in the context of the idea of close apophatic theology. It is difficult to disregard the situational ambiguities associated with the behaviour of this character, which at the same time could suggest that his criminal past is also important for the course of events. In *The Banishment*

¹⁷ 'Autotropic repetitions [...] modify the meaning of a work towards a metatextual reflection (which means for example that they «comment on» the media identity of the message in which they appear; they refer in some way to an appropriate storytelling technique or other rules of organisation, or possibly to the process of its creation or reception' [B. Pałowska-Jądrzyk, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warsaw 2011, p. 102].

¹⁸ See K. Majewska, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze” 1998, № 19, ed. S. Bobowski, Wrocław 1998, p. 82 ff. See also: N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [in:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, ed. S. Walden, transl. I. Zwiecha, Cracow 2013.

in turn, Lavronenko plays the role of a character who seems to embody the father of mankind – Adam, though reservations could be made here...

In the face of this tangle of complications and intertextual references, and the multitude of what remains unsaid at various levels of the work, does the facial identity and the acting style of Konstantin Lavronenko remain indifferent to how we envisage the character whose fate we follow on the screen?

The first two feature films by Andrei Zvyagintsev, *The Return* and *The Banishment*, are characterised by a multiplicity of themes, which are outlined mainly through a variety of intertextual references that the Russian director initiates almost continuously and with real pleasure. Among these relationships, a particular place is occupied by biblical and evangelical references, which in Zvyagintsev's work are mostly mediated through artistic intertexts (especially paintings). The Russian director entangles the viewer in a subtle play of meanings: he evokes canonical scenes and stories, but distorts symbolic references, multiplying and confusing further interpretive clues. In addition to (completely inconsistent) references to the works of others, intertextual tensions are shown in his work on at least two levels: between different elements or levels of a given film (the function of the photograph motif next to the rest of the film text) and between the various films of Zvyagintsev himself (casting the same actor in both *The Return* and *The Banishment*).

The apocryphal films of Andrei Zvyagintsev – somewhat similar in spirit to the postmodern prose of Vladimir Nabokov¹⁹ – invite the viewer into a labyrinth of meanings that rapidly develop with the participation of its own

¹⁹ T. Dobrzyńska, *W poszukiwaniu tematu tekstu literackiego. Propozycje lektury opowiadania Władimira Nabokowa „Wiosna w Fialcie”*, [in:] *Tekst – styl – poetyka*, Cracow 2003, p. 57-106.

cultural competences. In both cases, these meanings ‘absorb’ the same motives and constantly revalue, and even exclude them. But while the writing of the author of *Lolita* has rationalist (it is apotheosis of intellect) and relativistic overtones (‘it shows the world its unstable nature, which is the subject of probabilistic inquiries’ and ‘questions the identity of things and the obvious meaning of human experience’)²⁰, Zvyagintsev follows the mystery of human destiny; he wants to capture the metaphysical community of the limits of experience. This mystery in the work of the Russian director emerges in a quite obvious way from the eternal truths established in archetypes, in biblical and evangelical wisdom. It is much easier to see this in the fusion of ‘murky images’ than it is to understand it.

BIBLIOGRAPHY

Biedrzycki Krzysztof, *Powrót taty*, [in:] *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Krakow 2007.

Caroll Noël, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [in:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, ed. S. Walden, transl. I. Zwiecha, Cracow 2013.

Dobrzyńska Teresa, *W poszukiwaniu tematu tekstu literackiego. Propozycje lektury opowiadania Władimira Nabokowa „Wiosna w Fialcie”*, [in:] *Tekst – styl – poetyka*, Cracow 2003.

Frankowska Katarzyna, *Między prawdą zdjęcia a prawdą obrazu. O filmach Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, № 65.

²⁰ Ibid., p. 104, 105.

Garbicz Adam, *Kino, wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Cracow 2009.

Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, ed. J. Sławiński, Wrocław 1998.

Jankowska Małgorzata, *Narracje apokryficzne w kulturze współczesnej*, Poznań 2011.

Kołodziejczyk Andrzej, *Przypowieść z tajemnicą*, „Kino” 2004, № 3.

Lisowska Beata, *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [in:] *Nowa audiowizualność: nowy paradygmat kultury?*, ed. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Cracow 2008.

Lubelski Tadeusz, *Tydzień z ojcem*, „Kino” 2004, № 3; I. Kurz, *Wygnanie*, „Kino” 2008, № 3.

Majewska Katarzyna, *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*, „Studia Filmoznawcze” 1998, № 19, ed. S. Bobowski, Wrocław 1998.

Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Uczta pod Wiszącą Skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011.

Tes Urszula, *Symbolika „Wygnań” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [in:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, ed. U. Tes and A. Gielarowski, Cracow 2012.

Trwoga Adam, *Droga na Wschód. Inne spojrzenie na „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, „Kwartalnik Filmowy” 2007.

Trwoga Adam, *Droga Ojca. Symbolika męskości w „Powrocie” Andrieja Zwiagincewa*, [in:] *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim*, ed. K. Arcimowicz, K. Citko, Białystok 2009.

Murky Images. The Poetics of Intertextual Dissonance in the Apocryphal Films of Andrei Zvyagintsev

The first two films of Andrei Zvyagintsev, *The Return* and *The Banishment*, deserve to be called modern apocrypha, as they methodically and comprehensively utilise elements of Christian symbolism and are part of the non-canonical dialogue with religious messages. The films are characterised by a multiplicity of thematic plans that are outlined mainly through a variety of intertextual references. Among these relationships, a particular place is occupied by biblical and evangelical references, which are mostly mediated by artistic intertexts (especially paintings). The Russian director entangles the viewer in a subtle play of meanings: he evokes canonical scenes and stories, but distorts symbolic references, multiplying and confusing further interpretive clues. In addition to (completely inconsistent) references to the works of others, intertextual tensions are shown in his work on at least two levels: between different elements or levels of a given film (the function of the photograph motif next to the rest of the film text) and between the various films of Zvyagintsev himself (casting the same actor in both leading roles).

The talented successor to Tarkovsky follows the mystery of human fate, eager to capture the metaphysical community of critical experiences. This mystery in the work of Zvyagintsev emerges in a quite obvious way from the eternal truths established in archetypes, in biblical and evangelical wisdom. It is much easier to see it in the fusion of 'murky images' than it is to understand.

Keywords: Russian cinema, Andrei Zvyagintsev, intertextuality, modern apocrypha, Christian symbolism.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

VARIA

REKLAMA – POPULARNA FORMA SZTUKI?

KAMIL ŁUCZAJ

Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego;
Institute of Sociology Jagiellonian University (Poland)
kamil.luczaj@gmail.com

Raymond Williams pisał przed laty, że reklama jest „oficjalną sztuką społeczeństwa kapitalistycznego”¹. Celem niniejszego artykułu² jest analiza związków pomiędzy reklamą a sztuką, które w realiach społeczeństwa masowej konsumpcji wydają się bardziej ściśle niż miało to miejsce kiedykolwiek przedtem³. W szczególności zbadana zostanie tu rola reklamy jako jednego z nielicznych popularnych obecnie faktycznych nośników wartości estetycznych. Wydaje się bowiem, że, w świetle spadających wskaźników uczestnictwa w kulturze artystycznej, a także czytelnictwa, tradycyjne instytucje kultury tracą swoją wzorcotwórczą rolę. Reklama ma się tymczasem bardzo dobrze, a nakłady ponoszone na jej rozwój stale rosną. Aby w pełni wyjaśnić związki pomiędzy reklamą a sztuką w społeczeństwie późnokapitalistycznym, przedstawię najpierw Deweyowską wizję „sztuki jako doświadczenia”, która kontrastuje z ujęciami znanymi z prac inspirowanych dorobkiem szkoły frankfurckiej. Następnie zaprezentuję cechy, które łączą reklamę

¹ R. Williams, *Advertising: the magic system*, red. S. During, *The Cultural Studies Reader*, Londyn 1993, s. 334. Wszystkie tłumaczenia anglojęzycznych cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu.

² Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2012/07/N/HS6/00469, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

³ N. Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska i P. Sztompka, Kraków 2012, s. 166.

ia sztukę. Pozwoli to opisać ponowoczesny⁴ fenomen, jakim jest „estetyzacja życia codziennego”, polegająca przede wszystkim na tym, że wymiar estetyczny staje się, obok ekonomicznego i etycznego, nieodłączną składową konsumpcji. Mówiąc inaczej, proces ten polega na „nadawaniu życiu znaczenia dzieła sztuki”⁵.

SZTUKA JAKO DOŚWIADCZENIE

W socjologii, w dużej mierze za sprawą Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera⁶, przemysł reklamowy traktowany jest jako część „przemysłu kulturalnego”, który sprawia, że członkowie społeczeństwa są mniej krytyczni wobec wzorców społecznych i realizowanego przez siebie stylu życia narzucanego im przez kapitalizm⁷. Jest to o tyle ważne, że właśnie tradycja myślowa rozpoczynająca się mniej więcej w roku wydania *Dialektyki oświecenia* (1947) dominuje w opracowaniach naukowych poświęconych reklamom. Obok krytyki reklamy wypływającej z kręgu szkoły frankfurckiej możemy mówić również o innym krytycznym trendzie, stale obecnym

⁴ Sama „ponowoczesność” nie jest jednak terminem mającym jasno określone znaczenie. W tej pracy przyjmuję za Andrzejem Szahajem, że denotacją tego terminu jest „okres od lat sześćdziesiątych [XX wieku – K.Ł.] do dziś”, przy założeniu, że symptomy ponowoczesności widoczne były już znacznie wcześniej (A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” 1996, nr 1/2, s. 64). Symptomy, o których pisze Szahaj, a więc konotacje towarzyszące pojęciu ponowoczesności, to oczywiście krytyka myślenia kalkulacyjnego, modernizacyjnego, krytyka istnienia ogólnych prawd i wielkich narracji, a także zwrócenie uwagi na narastający konsumpcjonizm w sferze dóbr i usług.

⁵ M. Jacyno, *Konsument jako romantyczny przedsiębiorca. Etos »nowej klasy średniej« w przekazie reklamowym w polskich mediach*, [w:] *Niepokoje polskie*, red. H. Domański, A. Ostrowska i A. Rychard, Warszawa 2004, s. 354.

⁶ M. Horkheimer i T. Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, [w:] tychże, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 123-168.

⁷ Por. J. Szymkowska-Bartyzel, *Amerykański mit, polski konsument czyli reklamowe oblicze Ameryki*, Kraków 2006, s. 31; A. Kowal-Orczykowska, *W niewoli reklamy? Percepcja ukrytych przesłań reklamy prasowej*, Kraków 2007, s. 67-73.

w dyskusji na temat relacji pomiędzy reklamą a sztuką, który opiera się na XIX-wiecznym, romantycznym poglądzie dotyczącym istoty sztuki. Ważnym elementem tego podejścia jest postać artysty-geniusza, a także hasło *l'art pour l'art*. Choć pogląd ten jest obecnie często krytykowany⁸, to wspiera on bardzo tradycyjny, ukształtowany dwa stulecia temu (i przystający do ówczesnej kondycji pola sztuki⁹) podział na prawdziwą sztukę i te formy ludzkiej kreatywności, które do miana sztuki mogą najwyżej aspirować. Tymczasem, co zauważają badacze mediów:

komunikat reklamowy dawno przestał pełnić wyłącznie praktyczno-ekonomiczną funkcję, stając się niezwykle nasyconym formalnie i treściowo rodzajem komunikacji społecznej, która tworzy wzorce zachowań, modę, wpływa na gusty, kształtuje światopoglądy¹⁰.

Zwolennicy obu wskazanych dotąd podejść teoretycznych rzadko traktują reklamę jako dzieło sztuki, posiadające wartość samą w sobie. W filozofii i socjologii kultury istnieją jednak znacznie bardziej inkluzyjne podejścia teoretyczne. Jedynym z pierwszych myślicieli, który kładł nacisk na powinowactwo świata sztuki i świata reklamy, był amerykański pragmatysta z przełomu XIX i XX wieku, John Dewey. Rozumiał on doświadczenie (*experience*) jako coś, co pozostawia ślad w pamięci, choć trudno określić to, jakie jakości się na nie składają¹¹. Zdaniem Deweya, doświadczeniem może być kontakt z dziełem sztuki, lecz podobne doświadczenia towarzyszą też codziennym wydarzeniom. Jego zdaniem należy:

⁸ M. Nava i O. Nava, *Discriminating or Duped? Young People as Consumers of Advertising/Art*, [w:] M. Nava, *Changing cultures. Feminism, Youth and Consumerism*, Londyn/Newbury Park/New Delhi 1992, s. 174.

⁹ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.

¹⁰ J. Szymkowska-Bartyzel, op. cit., s. 10.

¹¹ J. Dewey, *Art as Experience*, [w:] *Art and Its Significance*, red. S.D. Ross, Albany 1994, s. 206.

przywrócić ciągłość pomiędzy wytwornymi i intensywnymi formami doświadczenia, którymi są dzieła sztuki, i codziennymi wydarzeniami, uczynkami i cierpieniami, które uznaje się powszechnie za konstytuujące doświadczenie¹².

Przedstawioną w ten sposób ideę w swoich licznych pracach głosił również Morris Holbrook, podkreślając, że estetyczny wymiar reklamy znacznie różni się od „użytecznego”, na którym koncentrują się zwykle socjologiczne badania reklamy¹³. Współczesne badania empiryczne nieustannie dostarczają nam dowodów na to, że Deweyowska propozycja jest wykonalna. Badania przeprowadzone wśród pracowników agencji reklamowych wskazują na przykład, że podejście takie jest bliskie praktykom reklamy, którzy są równie otwarci na wpływy sztuki, zarówno tej nazywanej niegdyś „wysoką”, jak i tej popularnej¹⁴. Paul Willis przekonuje natomiast na podstawie swojego studium, że reklamy mogą być rozumiane jako pełnoprawne produkty kulturowe, to znaczy produkty konsumowane ze względu na swoje właściwości, bez związku z efektywnością sprzedaży. Symptomatyczne wydają się wypowiedzi młodych uczestników jego badań, którzy, choć nie stać ich na reklamowane produkty, komentują same reklamy, często doceniając ich wartość estetyczną¹⁵. Jedna z uczestniczek grupy fokusowej, zapytana o to, dlaczego lubi reklamy, odpowiedziała: „Bo one są fajne. Niektóre są znacznie lepsze niż programy [telewizyjne – K.Ł.]”¹⁶. Dla wielu osób reklama jest bliska sztuce, ponieważ, jak pisze Chris Wharton, świat reklamy jest często

¹² J. Dewey, op. cit., s. 205.

¹³ M. Holbrook, *Introduction: The Aesthetic Imperative in Consumer Research*, [w:] *Symbolic Consumer Behavior*, red. E.C. Hirschman i M.B. Holbrook, Ann Arbor 1980, s. 37.

¹⁴ G. Grabher, *The project ecology of advertising: tasks, talents and teams*, „Regional Studies” 2002, nr 36, s. 255.

¹⁵ P. Willis, *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Boulder/San Francisco 1990, s. 49-52.

¹⁶ Ibidem, s. 49.

postrzegany jako wspólna kultura (*common culture*)¹⁷. Współczesna kultura pozwala bowiem masom konsumować *obrazy* rzeczy luksusowych, co może zastąpić konsumpcję samych takich produktów¹⁸. Zgodnie z interpretacją semiologiczną, odczytanie reklamy poza kontekstem sprzedaży jest możliwe, ponieważ reklama nie tylko sprzedaje, lecz także kreuje struktury znaczenia (*structures of meaning*)¹⁹, stając się bogatym źródłem znaczeń²⁰. Ponadto, może być ona podłożem symbolicznej ekspresji, która pomaga konsumentowi tworzyć własną tożsamość²¹.

Warto w tym miejscu określić precyzyjnie, jaki jest charakter stawianej przeze mnie tezy. Nie chodzi tu bowiem o postawienie znaku równości pomiędzy reklamą a sztuką. Jak wiemy, ta pierwsza jest rodzajem *techne*, rzemiosła. Howard Becker w swojej wnikliwej analizie pracy rzemieślników zauważa jednak, że nie tylko funkcja (użyteczność) przedmiotu produkowanego przez rzemieślnika (w tym wypadku skuteczność komunikatu reklamowego) oraz jego wysokiej klasy kwalifikacje czynią ów przedmiot wartościowym. Te dwa kryteria nie wykluczają kryterium trzeciego, opartego na pięknie²². To kryterium jest zaś zaczerpnięte ze świata sztuki. Projekt oceniany pod kątem piękna jest bowiem oceniany na podstawie kryteriów przynależących do świata sztuki, czyli charakterystycznych dla jednego z zewnętrznych światów, a nie kryterium podstawowego wśród rzemieślników (kryterium użyteczności). Właśnie ta skłonność do patrzenia w sposób

¹⁷ Ch. Wharton, *Introduction – Advertising and Culture*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Ch. Wharton, Bristol/Chicago 2013, s. 5.

¹⁸ S. Ewen, *Marketing Dreams: The Political Elements of Style*, [w:] *Consumption, Identity, and Style*, red. A. Tomlinson, Londyn 1990, s. 45.

¹⁹ J. Williamson, *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*, Londyn/Nowy Jork 1994, s. 11.

²⁰ M. Soar, *Encoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising Production*, „Mass Communication and Society” 2000, nr 3, s. 419.

²¹ A. Venkateshi i L. Meamber, *Arts and Aesthetics: Marketing and Cultural Production*, „Marketing Theory” 2006, nr 6, s. 23.

²² H. Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londyn 1982, s. 275-278.

estetyczny na przedmioty (lub koncepcje) mające praktyczny cel czyni sztukę podobną do reklamy. W tym sensie Becker pisze o świecie pomniejszej sztuki (*minor art world*). Nie oznacza to jednak, że reklama stanowi formę sztuki *tout court*. Omówienie różnic pomiędzy reklamą a sztuką wydaje się jednak zajęciem zbyt czasochłonnym w stosunku do ogólnych ram tego artykułu, a być może także jałowym, ponieważ filozof Walter B. Gallie pokazuje, że sztuka jest jednym z pojęć, których definicja prowadzi do stałych (lecz pożytecznych) sporów²³. Warto jednak wspomnieć za Beckerem, że niektóre różnice pomiędzy reklamą (ogólniej: rzemiosłem) a sztuką są oczywiste. Na przykład, kupując kopię wysokiej jakości dzieła rzemieślniczego, jesteśmy dumni, że je posiadamy i płacimy (często dużo) rzemieślnikowi za jego wyjątkowe umiejętności. Inaczej jest z kupnem sztuki, gdzie kopia z zasady jest czymś podrzędnym w stosunku do oryginału, podczas gdy w przypadku dzieł rzemieślniczych trudno nawet mówić o oryginale.

W dalszej części tekstu skoncentruję się na powinowactwach występujących pomiędzy reklamą a sztuką, które pozwolą nam omówić dokładniej proces ponowoczesnej estetyzacji życia codziennego. Dlaczego jednak warto patrzeć na reklamy jako na dzieła artystyczne? Posłużę się fragmentem jednego z moich wywiadów z pracownikami polskich agencji reklamowych. Doświadczona dyrektorka artystyczna opowiada w nim o zróżnicowanych oczekiwaniach, jakie względem reklamy mają osoby zajmujące najwyższe stanowiska w sieciowych agencjach reklamowych:

Taki główny dyrektor kreatywny światowy do Warszawy [przyjechał – K.Ł.] no i nas zaprosili, żebyśmy ten pomysł opowiedzieli, ten pomysł, wojna, tutaj, straszne rzeczy. A ten mówi, dobra, ile wydaje wam się zbierzecie nagród tym pomysłem, tak kurde...

– Wy nie myśleliście w takich kategoriach?

²³ W. Gallie, *Essentially Contested Concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society. New Series” 1956, nr 56, s. 167-198.

Nie. Nie. Wiadomo, że myślimy, że fajnie, że to jest festiwalowe i fajnie, że to nagrody dostanie, ale to jest jakby powiedzmy w tych rzeczach dla mnie festiwalowych drugorzędne wobec celu (W9).

Ta wypowiedź pokazuje, że na pewnym poziomie myślenie o reklamie w kategoriach środka generującego sprzedaż przestaje być widoczne. Główny dyrektor kreatywny jednej z największych sieciowych agencji był bardziej nastawiony na estetyczną i polityczną wartość reklamy niż cel merkantylny. Polscy pracownicy kreatywni, z którymi prowadziłem wywiady, częściej wyrażali stanowisko bardziej zorientowane na ten ostatni cel. Można sobie wyobrazić, że wraz ze zmniejszaniem się wielkości agencji (a przeważnie więc wraz ze zmniejszaniem się budżetów reklamowych) estetyka schodzi na dalszy plan. Podobnie jest z pogardzanymi przez kreatywnych drukarniami, które produkują reklamy jeszcze bardziej nastawione na sprzedaż, a estetyka pełni w nich co najwyżej rolę poboczną. Tymczasem niektóre reklamy, zazwyczaj te tworzone przez najlepszych specjalistów, dysponujących znacznymi budżetami, mogą upodabniać się do sztuki.

W JAKI SPOSÓB REKLAMA PRZYPOMINA SZTUKĘ?

Warto w związku z tym zauważyć, że zarówno reklama, jak i sztuka mogą być traktowane jako nośniki ideologii. W pracach wielu twórców sztuki współczesnej przesłanie ideologiczne wydaje się tym, co jest w nich najważniejsze. W ten sposób można interpretować najbardziej znane prace Katarzyny Kozyry (m.in. *Piramida Zwierząt*) czy Julity Wójcik (*Tęcza*). W reklamie natomiast przekaz ideologiczny dostrzega m.in. Jonathan E. Schroeder, który zauważa, że, tradycyjnie rzecz biorąc, wyklucza ona znaczną część społeczeństwa (podobnie zresztą jak sztuka zachodnia)²⁴. Badanie ideologii i wartości w reklamie jest trudniejsze, ponieważ przekaz ideologiczny pozostaje pewnego rodzaju dodatkiem do przekazu perswazyjnego. Oczywiście

²⁴ J. Schroeder, *Visual Consumption*, Londyn/Nowy Jork 2002, s. 19.

kluczową rolę w percepcji ideologicznych znaczeń reklamy, podobnie jak rzecz ma się w kontekście percepcji sztuki, odgrywa odbiorca, dekodujący przekaz zakodowany uprzednio przez nadawcę²⁵. Choć wypada zgodzić się z Małgorzatą Bogunią-Borowską, która stwierdza, że „w przypadku rozważań na temat konkretnej zbiorowości trudno jest wskazać dominującego hegemonia w zakresie transmisji znaczeń kulturowych”²⁶, to reklama bez wątpienia stanowi rodzaj przekazu, opartego na zaplanowanych uprzednio kodach. Bez względu na to, kto zakodował tam pewne wartości i symbole, nie można zaprzeczyć ich istnieniu oraz potencjałowi interpretacyjnemu, jaki pozostawiają one odbiorcy. Co więcej, niektóre reklamy można porównać ze sztuką, ponieważ tak jak sztuka komentują one przebieg aktualnego życia społecznego²⁷. Rozumiana w ten sposób reklama

jest zapisem pewnych znaczeń, a zatem wartościowań, przede wszystkim świadectwem wartości zastanych (między innymi norm moralnych, obyczajowych, norm zachowań oraz norm estetycznych, dotyczących także samego przekazu reklamowego, to jest poziomu metajęzykowego reprezentacji)²⁸.

Tezę o artystycznym charakterze reklamy wspierają także kariery postaci wykreowanych na potrzebę reklamy, które zaczynają później żyć własnym życiem, tak jak inni fikcyjni bohaterowie. Najbardziej znanym przykładem na świecie był chyba amerykański Marlboro Man. W Wielkiej Brytanii takimi postaciami były np. pies-maskotka marki Andrex czy Lurpak Man²⁹.

²⁵ S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2, s. 58-71.

²⁶ M. Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Kraków 2004, s. 61.

²⁷ T. Purvis, *Advertising – a Way of Life*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Ch. Wharton, Bristol/Chicago 2013, s. 22.

²⁸ M. Gołębiwska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003, s. 235-236.

²⁹ S. Ford-Hutchinson i A. Rothwell, *The Public's Perception of Advertising in*

W Polsce coraz częściej mamy do czynienia z podobnymi postaciami. „Serce i Rozum”, znane pierwotnie z reklam Telekomunikacji Polskiej, a ostatnio, po połączeniu z Orange, także tej ostatniej firmy, stanowią dobry przykład takich postaci. Funkcjonują one jako maskotki, symbole firmy (*brand heroes*), a zabawne, zdaniem niektórych, historie z ich wykorzystaniem są oglądane nie tylko przez klientów największego polskiego dostawcy telefonii stacjonarnej. W reklamach uczestniczą ponadto postaci znane z popkultury. W ten sposób Fred Astaire może promować odkurzacz DirtDevil, a John Wayne sprzedawać piwo³⁰.

Warto zauważyć jednak, że nie tylko postaci reklamowe zaczynają żyć własnym życiem. Pojawiają się bowiem również reklamy, które można kolekcjonować, tak jak pocztówki produkowane przez Absolut Vodka³¹. Moda ta dotyczy członków różnych klas społecznych, nie tylko klasy niższej, pomimo że jeszcze w połowie XX wieku zbieranie reklam było właśnie domeną klasy niższej. Współcześnie jednak sztuka dostępna publicznie, co widać na przykładzie pocztówek Absoluta, przyciąga także posiadaczy legitymizowanego kapitału kulturowego (np. klasy średnie odwiedzające puby, w których wspomniane pocztówki można otrzymać za darmo). Dobrym przykładem takiego „ludowego” wykorzystania reklamy, polegającego na wycinaniu fragmentów gazet i ekspozowaniu ich w charakterze sztuki, jest tzw. *newspaper art*³².

Reklamy można traktować jako część kultury artystycznej również dlatego, że nawiązują do niej w sposób intertekstualny, np. w postaci przywołania znanego dzieła sztuki lub filmu, które to nawiązanie często przyjmuje formę parodii³³. Jedno z pierwszych nawiązań intertekstualnych zastosowano

Today's Society. Report on the Findings from a Research Study, Londyn 2002, s. 15.

³⁰ N. Mirzoeff, op. cit., s. 173.

³¹ J. Schroeder, op. cit., s. 141.

³² V. Kavolis, *Artistic Expression – A Sociological Analysis*, Ithaca 1986, s. 85.

³³ S. O'Donohoe, A. Kelly i K. Lawlor, *Encoding Advertisements: the creative*

w Polsce w reklamie proszku do prania Pollena 2000, emitowanej w telewizji na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku³⁴, która wykorzystywała najpierw nawiązania do *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (słynne „Ojciec... pracć?”), a następnie postaci bohaterów z popularnego wówczas serialu *Czterdziestolatek*. W reklamie pojawia się słynna fraza „bo ja jestem kobieta pracująca”, wypowiedziana w oryginalnym kontekście przez wcielającą się w tę rolę Irenę Kwiatkowską. Czasami nawiązania intertekstualne przyjmują też formę odniesień do innych reklam. Taką strategię mogliśmy obserwować na początku 2014 roku, kiedy Orange i inny polski dostawca usług telekomunikacyjnych, Plus, wypuszczali kolejne reklamy nawiązujące do ostatnich produkcji konkurencji. W tym czasie reklamy Orange opierały się na wspomnianych już postaciach: Sercu i Rozumie, natomiast w reklamach Plusa występowały „Rude bliźniaczki”. W jednej z reklam Orange, bliźniaczki przychodzą do Serca i Rozumu, tłumacząc, dlaczego chciały odejść z sieci Plus (oczywiście postaci pokazane są od tyłu, a w reklamie nie grają dokładnie te same aktorki, które zatrudnił Plus, jednak ich ubiór i rude włosy jednoznacznie wskazują, o jakie nawiązanie chodzi)³⁵. Na odpowiedź Plusa nie trzeba było długo czekać. W kolejnej reklamie bliźniaczki oglądają spot Orange’a, mówiąc: „To mam być ja? A to ja? Ja nie rozmawiam z obcymi zabawkami!”³⁶. W ten sposób podjęto próbę wyśmiania strategii konkurencyjnej sieci. W powstałym chwilę później spocie twórcy poszli nawet o krok dalej: bliźniaczki wyrzucają tam pluszowe zabawki (nawiązanie do Serca

perspective, „Journal of Marketing Management” 2005, nr 21, s. 507.

³⁴ Reklamę tę można obecnie obejrzeć w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Fjnp17xCttk> [data dostępu: 20.08.14].

³⁵ Por. <http://www.wirtualnedia.pl/artukul/plus-krytykuje-reklame-neostrady-rozum-spi-serce-dostaje-palpitacji-a-orange-wprowadza-w-blad> [data dostępu: 05.11.14].

³⁶ Por. <http://tv.wirtualnedia.pl/film/blizniaczki-nie-wierza-obcym-zabawkom-plus-odpowiada-orange> [data dostępu: 05.11.14].

i Rozumu), gdyż wolą grać na konsoli PlayStation 4, którą można otrzymać za darmo w promocji Plusa³⁷.

Nawiązania wykorzystywane w reklamie mogą również polemizować z utartymi opiniami na temat funkcjonowania całego rynku reklamy. Taka sytuacja miała miejsce w emitowanej w 2014 roku reklamie Meritum Banku, w której aktor mówi: „Jeśli nie chcesz dwa razy zarobić na jednej lokacie, idź do kuchni, zrób herbatę, w końcu jest przerwa reklamowa”³⁸. W tym kontekście tekst reklamowy jest metatekstem, który odwołuje się do powszechnego zwyczaju opuszczania przez widzów bloków reklamowych. Reklamodawca próbuje grać z tym zwyczajem, ponieważ postać mówiąca w reklamie, po chwili milczenia, mówi: „A jednak...” i przedstawia ofertę banku. Zabieg ten ma podkreślić oczywiście wyjątkowość tej oferty.

Warto wspomnieć ponadto, że reklamy i sztukę łączy także to, że ci sami twórcy angażują się często w powstanie jednych i drugich. W reklamie pracowali tak znani reżyserzy, jak Ken Loach, Ridley i Tony Scott czy awangardowy twórca Peter Greenaway³⁹. Niektórzy autorzy wskazują nawet, że symbioza pomiędzy światem sztuki a światem reklamy trwa od końca XIX wieku⁴⁰. Inni twórcy uczestniczyli w reklamie nieświadomie, ponieważ ich dzieła zostały wchłonięte przez przemysł reklamowy⁴¹. W kontekście relacji pomiędzy reklamą a sztuką istotne jest również to, że niektóre reklamy lub

³⁷ Por. <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/blizniaczki-wola-playstation-4-od-pluszakow-plus-znow-smieje-sie-z-neostrady-i-orange-wideo> [data dostępu: 05.11.14].

³⁸ Por. <https://www.youtube.com/watch?v=mxU8fcvJfHY> [data dostępu: 05.11.14].

³⁹ M. Nava i O. Nava, op. cit., s.173.

⁴⁰ P. Bourdieu i H. Haacke, *Free Exchange*, Stanford 1995, s. 97; M. Gee, *Art and Advertising – circa 1880 to the Present. Advertising as Culture*, red. Ch. Wharton, Bristol/Chicago 2013, s. 129.

⁴¹ J. Gibbons, *Art and Advertising*, Londyn 2005, s. 134; S. Bednarska, *Wpływ malarstwa surrealistycznego na reklamę współczesną*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, nr 11, s. 89-112.

elementy grafiki użytkowej były z kolei źródłem inspiracji dla artystów⁴². Najbardziej wyrazistym przykładem są oczywiście puszkę zup Campbella, namalowane przez Andy’ego Warhola. W ten sposób reklama podnosiła swój prestiż, a sztuka, posługując się językiem reklamy, stawała się „bardziej ugruntowana społecznie”, bardziej zrozumiała dla szerszej publiczności⁴³. W ten sposób, w epoce zaniku zainteresowania tradycyjnie pojmowaną kulturą artystyczną, reklamy i świat mediów stanowią dla znacznych rzesz ludzi jedyną wspólną płaszczyznę kulturową⁴⁴.

Warto zauważyć także, że forma wielu dzieł sztuki, podobnie jak forma reklam, nie jest całkowicie zależna od ich twórców. Kluczowym czynnikiem są bowiem preferencje reklamodawców lub zleceniodawców (w przypadku sztuki). Równie ważne są konwencje związane z przedstawieniem danego motywu (sztuka) lub produktu (reklama)⁴⁵. Maria Gołębowska uważa, że zgodnie z tradycją strukturalistyczną, gatunki reklamowe (podobnie jak gatunki spotykane w sztuce) można rozpatrywać jako oddzielne teksty, posiadające pewne wzorce, np. struktury narracyjne:

teksty reklamowe powstają więc w granicach pewnych konwencji przedstawienia wraz z tradycyjną symboliką (koloru, form geometrycznych, wizerunków). Wykorzystują one tę symbolikę w celach perswazyjnych, odwołując się do autorytetu, jaki ona posiada w kanonie przedstawienia⁴⁶.

Badania ilościowe nad pewnymi elementami kompozycji reklam, prowadzone przez Boba D. Cutlera i jego współpracowników⁴⁷, wykazały, że kategoria

⁴² J. Gibbons, op. cit.

⁴³ Ibidem, s. 158-159.

⁴⁴ M. Bogunia-Borowska, op. cit., s. 59; Ch. Wharton, op. cit., s. 5.

⁴⁵ Por. np. Becker 1982

⁴⁶ M. Gołębowska, op. cit., s. 283.

⁴⁷ B. Cutler i R. Javalgi, *A Cross-Cultural Analysis of the Visual Components of Print Advertising: The United States and the European Community*, „Journal of Advertising Research” 1992, nr 32, s. 73.

produktu wpływa na większość cech stylu reklamy. W przypadku porównania reklam francuskich, brytyjskich i amerykańskich, osiem spośród trzynastu mierzonych cech reklam wykazało silny związek z kategorią produktu (rozmiar reklamy, wykorzystanie fotografii, prezentacja produktu, wielkość produktu, prezentacja ceny, użycie opisu słownego, użycie skojarzenia, użycie symboliki), trzy okazały się niezależne (użycie czerni i bieli, pojawienie się dzieci i użycie porównania z innym produktem), a w przypadku dwóch względów statystyczne nie pozwoliły wyprowadzić żadnego sądu (pojawienie się osób starszych i osób należących do mniejszości etnicznych)⁴⁸.

Podobne konwencje można śledzić także w dziedzinie sztuki. Mistrzowie malarstwa niderlandzkiego, tacy jak Vermeer, portretowali ludzi niemal wyłącznie w scenach z życia codziennego, np. grających na instrumentach muzycznych, czytających lub nawet sprzątających⁴⁹. Ponadto w malarstwie klasy ludowej najczęściej ukazuje się przy pracy, w inny sposób niż klasy wyższe. Te ostatnie również pracują, ale wyraz twarzy ich przedstawicieli i przedstawicielek jest zawsze powściągliwy, w przeciwieństwie do emocjonalnego wyrazu twarzy przedstawicieli klas ludowych. Różnice te były pochodnymi przesądów klasowych, które wiążą godność (wyrażaną poprzez niedostępność) z klasami wyższymi, a swojskość (wyrażaną przez uśmiech) z klasami ludowymi. Podobnie jest w reklamie, gdzie można zauważyć, że politycy uśmiechają się na zdjęciach dopóty, dopóki nie są

⁴⁸ Przy dokładniejszym porównaniu, uwzględniającym również Indie i Koreę Południową, różnice okazały się istotne także w przypadku użycia elementów symbolicznych oraz kategorii, których nie badano wcześniej: występowania postaci kobiecych i ogólnie postaci ludzkich. W tej sytuacji jednak ekspozycja ceny nie była związana z kategorią produktu, por. B. Cutler, R. Javalgi i M. Erramilli, *The Visual Components of Print Advertising: A Five-Country Cross-Cultural Analysis*, „European Journal of Marketing” 1992, nr 26, s. 13-15.

⁴⁹ J. Schroeder, op. cit., s. 20.

szanowani na poziomie ponadregionalnym i nie chcą budować swojego statusu przez niedostępność⁵⁰.

Zarówno w przypadku reklamy, jak i sztuki, konwencje odgrywają doniosłą, choć ukrytą, społeczną rolę. Za Richardem Leppertem można powiedzieć bowiem, że „konwencje [...] są przede wszystkim sposobami opowiadania wysoce selektywnych prawd”⁵¹. Pozwalają bowiem pewne rzeczy ukryć, a inne wyeksponować. Przykładem może tu być konwencja przedstawiania mody za pomocą atrakcyjnej modelki, co powoduje, że reklamowane produkty kojarzą się z pięknem i kobiecością. Za pomocą tej „umowy” dokonywany jest symboliczny transfer pożądanых cech z protagonistów reklamy na produkt; ukrywa się tym samym to, że reklamowane elementy konfekcji są zwykłymi towarami. Dzięki konwencjom ubrania stają się bowiem symbolicznymi obietnicami dotyczącymi urody i młodości. Niektórzy badacze uważają przy tym (choć przypuszczeń tych nie poparto dotąd badaniami), że reklamy mody (oraz innych dóbr służących podkreśleniu statusu społecznego) są najsilniej zestetyzowanymi przekazami⁵².

Konwencje rządzą przedstawieniami także innych kategorii produktu. Reklamy środków czystości często przedstawiają gospodynię domową zajęłą pracą, pokazując, jak rekomendowany w nich środek może wykonywaną czynność ułatwić. Inna konwencja dotyczy samochodów, które, uchodząc za towary związane z męskością lub – szerzej – ze sferą seksualności, często bywają reklamowane w nawiązaniu do seksu, co wydaje się posunięciem akceptowanym społecznie⁵³. Konwencje rządzą także wykorzystaniem humoru w reklamie. Okazało się bowiem, że konsumenci uważają go za szczególnie wskazany tylko w wypadku niektórych produktów. W Stanach

⁵⁰ R. Leppert, *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*, Boulder 1996, s. 9.

⁵¹ Ibidem.

⁵² B. Cutler i R. Javalgi, op. cit., s. 73.

⁵³ E. Freitas, *Taboo in Advertising*, Amsterdam/Filadelfia 2008, s. 59.

Zjednoczonych były to napoje, przekąski, komputery, samochody, piwo, kęgielnie, restauracje, usługi związane z praniem pieluch (*diaper services*), szybkie usługi kurierskie (*overnight delivery services*) lub usługi likwidacji pasożytów (*exterminator services*)⁵⁴.

Choć we współczesnym świecie sztuki i mediów konwencjonalizacja (standaryzacja) uchodzi za wielce niepożądany proces, to same konwencje, rozumiane jako pewne standardy, mogą mieć również wydźwięk jednoznacznie pozytywny⁵⁵. Dostosować się do jakiegoś standardu oznacza po prostu spełnić wymogi, wytworzyć coś „tak jak się powinno”. Ta pozorna sprzeczność jest więc charakterystyczna dla współczesnej produkcji kapitalistycznej, która, chcąc być wyjątkowa i niepowtarzalna, nieustannie dostosowuje się do standardów zglobalizowanego świata. Sprzeciw wobec konwencji zależy więc głównie od tego, na ile zaczynamy uważać je za naturalne⁵⁶. Zarówno w przypadku reklamy, jak i sztuki konwencje można najogólniej podzielić na gatunkowe, często związane z właściwościami poszczególnych produktów, oraz kulturowe (dotyczą one symboliki akceptowanej w danym społeczeństwie, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu).

Inny dowód na pokrewieństwo reklamy i sztuki opiera się na obserwacji wzrastającej roli estetyki w biznesie. Zjawisko to uwidacznia się m.in. poprzez kryteria oceny reklamy stosowane w prasie branżowej i powstające festiwale filmu reklamowego. Przykładowo, w Wielkiej Brytanii tygodnik branżowy „Campaign” ocenia: oryginalność, styl, innowacje techniczne, a nawet mizoginię⁵⁷. Branżowe konkursy reklamowe, takie jak EFFIE Awards czy Kreatura, można porównać do profesjonalnych wystaw sztuki. W obu

⁵⁴ Ch. Gulas i M. Weinberger, *Humor in Advertising: A Comprehensive Analysis*, Armonk 2006, s. 73.

⁵⁵ Por. S. Timmermans i S. Epstein, *A World of Standards but not a Standard World: Toward a Sociology of Standards and Standardization*, „Annual Review of Sociology” 2010, nr 36, s. 69–89.

⁵⁶ R. Leppert, op. cit., s. 8.

⁵⁷ M. Nava i O. Nava, op. cit., s. 178.

przypadkach mechanizm jest podobny: eksperci wypowiadają się na temat dzieł zgłoszonych do konkursu, a liczniejsza publiczność może zapoznać się z nagrodzonymi dziełami⁵⁸. Często na festiwalach reklamowych nagradzane są produkcje, które nie odniosły sukcesu komercyjnego (tzw. reklamy festiwalowe)⁵⁹, np. reklama promująca zbiórkę pieniędzy dla psów-przewodników i pomogła zebrać tylko 100 funtów, a reklama „Guardiana”, reżyserowana przez Kena Loacha, zupełnie nie przełożyła się na sprzedaż gazety⁶⁰. Organizowane w Polsce przez sieć Multikino *Noce Reklamożerców* przyciągają rzesze zainteresowanych ludzi, skłonnych zapłacić za bilet na to wydarzenie więcej niż za bilet na normalny film.

Kolejnym argumentem pozwalającym uznać reklamę za szczególną formę sztuki jest proces, który prowadzi do jej powstania. Idee wypracowywane w działach kreatywnych wielu firm mogą zostać uznane bez większych zastrzeżeń za idee twórcze i nowatorskie, a autorzy reklam mogą być postrzegani równocześnie jako producenci i kreatorzy gustu (*taste shapers*)⁶¹. Produkcja reklamy nie kończy się jednak na pracy dyrektora artystycznego i copywriterów. Swoją twórczą cegiełkę dokładają też rzesze strategów, grafików, informatyków, specjalistów od PR i marketingu, a także psychologowie oraz inni testerzy.

Jakości estetyczne i ideologiczne zawarte w dziele (i procesy związane z ich odczytywaniem), tworzenie nowych postaci, wykorzystanie nawiązań intertekstualnych, narastająca profesjonalna krytyka reklamy, a także proces twórczy i wykorzystanie konwencji gatunkowych upodabniają bez wątpienia

⁵⁸ W przeciwieństwie do świata sztuki reklama posiada jednak organizacje kontrolne, takie jak brytyjska Advertising Standards Authority czy polska Rada Etyki Reklamy.

⁵⁹ M. Nava i O. Nava, op. cit, s. 179.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ch. Wharton, *Spreads Like Butter – Culture and Advertising*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Ch. Wharton, Bristol/Chicago 2013, s. 69.

współczesną reklamę do sztuki. Istnieje jednak przynajmniej jeszcze jeden dobry powód, aby uznać reklamę za formę sztuki.

ESTETYZACJA ŻYCIA CODZIENNEGO

Powodem tym jest zjawisko charakterystyczne dla ponowoczesności, które można nazwać „estetyzacją życia codziennego”. Choć pojęcie to spopularyzował przede wszystkim Mike Featherstone, to występowało ono wcześniej w literaturze⁶². Na pojawienie się estetyzacji życia codziennego wpłynęły dwa inne procesy społeczne. Pierwszym z nich była przemiana, której w drugiej połowie dwudziestego wieku doznał świat sztuki. Poprzez rozwój trendu awangardowego i konceptualnego sztuka przestała stawać ponad społeczeństwem, tj. zaczęła mówić prostszym językiem i o problemach bliższych zwykłym ludziom. Przemiana ta oczywiście nie przełożyła się na upowszechnienie sztuki w szerszych kręgach, jednak pomogła zlikwidować tradycyjne napięcie pomiędzy wzniosłą sztuką a prozaicznym życiem codziennym. Na zmianę tę nałożył się znaczny wzrost znaczenia sektora reklamy, którego produkty stały się bardziej powszechne, lepiej zaplanowane i dokładniej trafiające w gusta odbiorców. W rezultacie, w późnokapitalistycznym społeczeństwie konsumpcyjnym wymiar estetyczny przedmiotów spotykanych w życiu codziennym odgrywa coraz większą rolę, a jakości estetyczne coraz częściej stanowią integralną część produktu i towarzyszącej mu reklamy. Jean Baudrillard uważa nawet, że podstawową potrzebą, na którą odpowiada reklama, jest potrzeba zabawy i marzenia⁶³. Często reklama działa na zasadzie Barthes’owskiego *punctum*, stanowiąc „element, który wyłania się

⁶² M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Londyn 1991; por. R. Kloepfer, *SYMPRAXIS – Semiotics, Aesthetics, and Consumer Participation*, [w:] *Marketing and Semiotic. New Directions in the Study of Signs for Sale*, red. J. Umiker-Sebeok, Berlin/Nowy Jork/Amsterdam 1987, s. 131-145.

⁶³ Za: J. Gibbons, op. cit., s. 73.

ze sceny, wystrzela i trafia w nas”⁶⁴. Jest ona skondensowanym przekazem, narzucającym się odbiorcy bez uprzedniej analizy. W świetle współczesnych badań społecznych teza ta przestaje być tylko deklaracją teoretyków kultury, zdobywając liczne ilustracje empiryczne. Badania prowadzone na całym świecie pokazują, że współcześnie estetyka odgrywa znaczną rolę w tworzeniu produktu i tożsamości firmy⁶⁵. W związku z tym, w zestetyzowanym świecie znacząco zmienił się też sposób konsumpcji. Obecnie rynek „kręci się wokół obrazu, konsumenci konsumują wizje dobrego życia, napędzane obrazami konsumenckiego stylu życia”⁶⁶. Współczesne reklamy opierają się w dużej mierze na materiałach wizualnych, pełniących funkcję czysto estetyczną⁶⁷. Ludzie konsumują reklamy dla ich wartości dodanej, która polega na dostarczaniu rozrywki⁶⁸. Cechą charakterystyczną ekonomii w XXI wieku jest więc centralna rola obrazu. Produkty reklamuje się poprzez obrazy, marki rozwijane są w oparciu o obrazy, a obraz, jaki ma przedsiębiorstwo (*corporate image*) jest kluczowy w biznesie⁶⁹. Obraz reklamowy nie jest już jednak wyłącznie odbiciem produktu – często wytwarzany jest przed powstaniem samego produktu⁷⁰. Produkt zaś musi być zgodny z wcześniej przyjętą strategią, estetyką marki. W tym wypadku konsumpcja nie polega na samym oglądaniu obrazu przedstawiającego produkt, markę czy całe przedsiębiorstwo, ale na konsumpcji symboli, które poprzez ten obraz mają ilustrować filozofię marki. Przykłady wspierające tę tezę można zresztą mnożyć. Istnieją

⁶⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 26.

⁶⁵ Por. np. G. Das i R. Baisya, *Aesthetics in Marketing*, New Delhi 2008, s. 24-30.

⁶⁶ J. Schroeder, op. cit., s. 43.

⁶⁷ E. Freitas, op. cit. s. 48.

⁶⁸ J. Gibbons, op. cit., s. 133; M. de Mooij, *Global Marketing and Advertising. Understanding Cultural Paradoxes*, Thousand Oaks/Londyn/New Dehli 2005, s. 149; S. Bednarska, op. cit, s. 108.

⁶⁹ J. Schroeder, op. cit, s. 4.

⁷⁰ Ibidem, s.14-15.

nawet teorie mówiące w entuzjastyczny sposób o tym, że przedmioty (np. bankomaty, samochody), które sprawiają estetyczną przyjemność, są łatwiejsze w obsłudze, co sprawia, że praca z nimi jest bardziej efektywna (szybsza). Tę radykalną tezę stawia w swojej głośnej książce Donald A. Norman⁷¹. Nieco bardziej sceptyczni badacze⁷², na podstawie analizy obsługi narzędzia badawczego, twierdzą, że nawet, jeśli estetyka nie poprawia bezpośrednio komfortu użytkowania różnych przedmiotów, to sprawia, że są one „odbierane” tak, jakby działały lepiej. Najlepszym przykładem z życia codziennego wydaje się strategia marki Apple, której ascetyczna i elegancka estetyka pozwoliła zdobyć pozycję najbardziej „modnego” producenta sprzętu komputerowego. Komputery tej firmy służą wielu agencjom reklamowym i technologicznym do podkreślania dobrych warunków pracy, a słynne logo widnieje często na zdjęciach ich stron internetowych. Sprzęt firmy Apple można dostrzec także bardzo często na konferencjach naukowych, a niektórzy popularyzatorzy nauki przekonują, dlaczego Mac jest dobrym komputerem dla naukowca⁷³. Można jednak zapytać, czy użytkownicy produktów firmy Apple (do których zalicza się też piszący te słowa) kupują je wyłącznie ze względu na większą funkcjonalność. Uzasadnienie przeczącej odpowiedzi odwoływałoby się do teorii konsumpcji dóbr symbolicznych. W ponowoczesności bowiem konsumpcji podlega nie tylko sam produkt, lecz także jego symboliczna „obudowa”. Zjawisko to analizowali między innymi Scott Lash i John Urry, pisząc na przykładzie przemysłu turystycznego, że:

⁷¹ Por. D. Norman, *Emotional Design*, Nowy Jork 2005, s. 15.

⁷² B. Chawda, B. Craft, P. Cairns, S. Rüger i D. Heesch, *Do Attractive Things Work Better? An Exploration of Search Tool Visualisations*, „Proceedings of 19th British HCI Group Annual Conference: The Bigger Picture” 2005, s. 46-51, <http://oro.open.ac.uk/29873/1/chawda-et-al-2005-bcshei.pdf> [data dostępu: 28.11.15].

⁷³ E. Kulczycki, *MacBookAir – świetny sprzęt dla naukowca*, http://ekulczycki.pl/warsztat_badacza/macbook-air-swietny-sprzet-dla-naukowca/ [data dostępu: 5.11.14].

turyista konsumuje usługi i doświadczenia poprzez zmienianie ich w znaki, poprzez semiotyczną pracę polegającą na transformacji. Turyista estetyzuje, aby tak się wyrazić, przedmioty, które zasadniczo nie były estetyczne. Zmienia on przedmioty (*referents*) w elementy znaczące (*signifiers*)⁷⁴.

Według interpretacji Lasha i Urry'ego⁷⁵, turyści płacą nie tylko za podróż i nocleg, lecz także za możliwość korzystania z obrazów i symboli. W tej sytuacji zwykła wartość estetyczna przedmiotu, która była przedmiotem tradycyjnych badań rynkowych⁷⁶, schodzi na dalszy plan. Można nawet powiedzieć, że współczesny świat jest „zorganizowany i doświadczany w sposób estetyczny i ta rzeczywistość jest używana w marketingu produktów, usług i obrazów”⁷⁷. Wspomniani przeze mnie użytkownicy sprzętów firmy Apple z pewnością cenią sobie komfort, jednak w sytuacji, gdy na rynku dostępne są porównywalne pod względem technicznym produkty (oferowane w znacznie niższej cenie), wydaje się niemożliwe, aby estetyka Maców, iPhonów i iPadów, a także wszystkie pozytywne konotacje (m.in. innowacyjność, nowoczesność, bezkompromisowość) nie odgrywały żadnej roli przy podejmowaniu decyzji zakupowych.

POPULARNA FORMA SZTUKI

Gdyby jednak reklama i sztuka posiadały same podobieństwa, nie byłoby sensu odróżniać jedną sferę produkcji kulturalnej od drugiej. Kluczowa różnica polega moim zdaniem na tym, że choć reklamę cechują walory estetyczne, to jednak dzieło sztuki jest czymś więcej niż sumą walorów estetycznych. Gdyby potraktować dzieło sztuki jako taki właśnie zbiór, to jego

⁷⁴ S. Lash i J. Urry, *Economies of Signs & Space*, Londyn/Thousand Oaks/New Dehli 1994, s. 15.

⁷⁵ Ibidem, s. 270.

⁷⁶ Por. G. Das i K. Baisya, op. cit, s. 24-30.

⁷⁷ A. Venkateshi L. Meamber, op. cit, s. 31.

reprodukcja powinna być przecież odbierana w identyczny sposób, jako oryginał (co oczywiście nigdy nie ma miejsca)⁷⁸. Choć mówiąc o reklamie używamy tych samych kategorii (mówiąc np. o precyzji, barwie, perspektywie, kadrze), to rzadko kiedy interesuje nas jej twórca czy oryginalna wersja. Reklama została stworzona do masowego, bezimiennego, szybkiego konsumowania. Tradycyjna kontemplacja sztuki, zalecana w kulturze Zachodu, różni się więc od niej zarówno intensywnością przeżycia, jak i ilością czasu konieczną do kontemplacji. Listę różnic można oczywiście powiększyć.

Wśród argumentów na rzecz jakościowej odrębności reklamy i sztuki są również te nie do końca trafione. Można na przykład powiedzieć, że ta druga nie powinna służyć jakimkolwiek innym celom niż ona sama, podczas gdy reklama jest nastawiona na zysk. Należy jednak stwierdzić, że wymiar estetyczny i wymiar utylitarny są ze sobą nieodwracalnie związane (abstrahując nawet od faktu, że motywacja czysto finansowa była dla wielu artystów ważnym czynnikiem – sztuka rzymska w zasadzie polegała na świadczeniu usług zamożnym patronom). Nie jest przecież tak, że skuteczność reklamy ocenia się tylko po tym, czy bezpośrednio wpływa ona na wyniki sprzedaży. Ładna, atrakcyjna graficznie reklama może przecież budować wizerunek marki. Wspomniane badania Paula Willisa, Mici Navy i Orsona Navy, a także po części badania Iana Granta⁷⁹ pokazują ponadto, że reklamy są doceniane przez osoby, które nie należą nawet do grupy docelowej.

Mimo że niektóre różnice są oczywiste i trudno z nimi polemizować, to nie sposób jednak nie zauważyć sygnalizowanych przeze mnie wcześniej związków pomiędzy artystycznym a reklamowym polem produkcji kulturalnej, których istnienie staje się obecnie coraz bardziej widoczne⁸⁰. Z tego względu proponuję nazywać reklamę „popularną formą sztuki”. Takie rozwiązanie

⁷⁸ D. Norman, op. cit, s. 67.

⁷⁹ I. Grant, *Communicating with Young People Through the Eyes of Marketing Practitioners*, „Journal of Marketing Management” 2004, nr 20, s. 591-606.

⁸⁰ J. Gibbons, op. cit, s. 159.

terminologiczne kładzie nacisk na artystyczne walory reklamy. W literaturze przedmiotu można spotkać oczywiście także sformułowanie podkreślające komercyjną stronę reklamy. Frederic Martel pisze, że tematem jego pracy nie jest sztuka, ale coś, co sam nazywa „kulturą rynkową”⁸¹. Martel analizuje jednak rynkowe procesy stojące za produktami, które „podobają się wszędzie na świecie”. Proponowane przeze mnie podejście zwraca natomiast uwagę na ich estetyczne właściwości i jest komplementarne względem podejścia „biznesowego” (tj. kładącego nacisk na wymiar utylitarny reklamy) oraz zgodne z opinią tych badaczy, którzy uważają, że reklamę można traktować jako „artystyczne medium”⁸². Teza taka pojawiła się w brytyjskich studiach kulturowych już w połowie XX wieku⁸³. Przedstawiciele tego nurtu twierdzili, że warunkiem uznania popularnej formy kultury za sztukę jest możliwość wykazania, iż charakteryzuje się ona jakością zgodną z ogólnie przyjętymi standardami⁸⁴. Filmy reklamowe czy analizowane przeze mnie obrazy z pewnością spełniają to kryterium. Główna różnica pomiędzy reklamą a sztuką polegałaby natomiast na innym nastawieniu, z jakim podchodzimy do danego tekstu kultury. W tym kontekście Nicholas Mirzoeff zauważa, że:

Nasze postawy [estetyczne – K.Ł.] różnią się w zależności od tego, czy wybieramy się do kina, będziemy oglądać telewizję, czy uczestniczyć w wystawie dzieł sztuki. Jednakże większość naszego doświadczenia

⁸¹ F. Martel, *Mainstream. Co podoba się wszędzie na świecie*, tłum. K. Sikorska, Warszawa 2011, s. 16.

⁸² J. Johnson, *American Advertising in Poland. A Study of Cultural Interactions since 1990*, Jefferson/Londyn 2009, s. 9-10.

⁸³ Wówczas jednak była to teza wysoce kontrowersyjna. Przykładowo, Clement Greenberg (opierający się tradycji krytyki kultury wywodzącej się ze szkoły frankfurckiej) był przekonany, że zadaniem sztuki jest zwalczać kicz. Reklama, w jego opinii, miała być zaś jego rezerwuarem (za: C. Gee, op. cit, s. 137).

⁸⁴ A. Tudor, *Decoding Culture. Theory and Method in Cultural Studies*, Londyn/Thousand Oaks/New Delhi 1999, s. 46.

wizualnego ma miejsce poza owymi formalnie ustrukturyzowanymi momentami patrzenia. Obraz może zostać zauważony na okładce książki lub na reklamie, podczas gdy telewizja konsumowana jest jako część życia domowego, a nie wyłączna aktywność oglądającego⁸⁵.

PODSUMOWANIE

Głównym celem tego artykułu było dostarczenie argumentów na rzecz tezy, że w ponowoczesnym świecie wytwory takie jak reklama, które znajdowały się dotąd na obrzeżach kultury, stają się jej pełnoprawnymi elementami (a w przypadku niektórych ludzi kontakt z reklamą jest poniekąd jedyną formą uczestniczenia w kulturze). Estetyzacja życia codziennego powoduje bowiem przekraczanie ostatnich istniejących granic pomiędzy tekstami kultury, które są legitymizowane, a tymi, które nie należą do „kanonu kulturowego”. Ten ostatni rozumiem zgodnie z propozycją przedstawioną przez Janusza Muchę. Stwierdza on, że kanon kulturowy to nic innego, jak określenie granic kultury legitymizowanej (prawomocnej) w danym społeczeństwie⁸⁶. W ponowoczesności problem polega na tym, że granice te są coraz bardziej zacierane, a kanony stają się coraz mniej ważne. Reklama dobrze wpisuje się w ten ponowoczesny pejzaż, ponieważ, jak pisze Maria Gołębowska, „w reklamie dochodzi do usunięcia granic między tym, co elitarne, a tym, co popularne – między sztuką a rozrywką”⁸⁷.

Ze względu na wyraźne różnice pomiędzy tradycyjnie rozumianą reklamą a sztuką nazywanie reklamy po prostu sztuką stanowiłoby nadużycie. Z tego względu zaproponowałem termin „popularna forma sztuki”, który dobrze oddaje powinowactwa i różnice zachodzące pomiędzy reklamą a sztuką

⁸⁵ N. Mirzoeff, op. cit., s. 164.

⁸⁶ J. Mucha, *Mniejszości kulturowe w Polsce i ich wizje kultury dominującej. Stan badań nad wybranymi mniejszościami i nowy projekt badawczy*, [w:] *Polskie badania nad mniejszościami kulturowymi. Wybrane zagadnienia*, red. G. Babiński, J. Mucha i A. Sadowski, Białystok 1997, s. 12.

⁸⁷ M. Gołębowska, op. cit., s. 298.

tout court. Moim zdaniem, te pierwsze są jednak ważniejsze niż drugie. Bez większych wątpliwości można bowiem stwierdzić, że jakości estetyczne są obecne zarówno w reklamach, jak i w sztuce w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Niemniej jednak moja analiza dotyczy przede wszystkim estetyki, którą – za Paulem Willisem – można nazwać „estetyką ugruntowaną” (*grounded aesthetics*), czyli estetyką dnia codziennego. O ile sztuka oficjalna (jako element kultury legitymizowanej) ma problem z tym, żeby przeniknąć do kanonów estetyki ugruntowanej, o tyle estetyka ugruntowana często bywa nieuznawana przez oficjalne, sformalizowane kanony⁸⁸. Z tego względu w świecie sztuki, a także w socjologii sztuki określanie reklamy mianem sztuki jest kontrowersyjne. Nie zmienia to faktu, że „zwykli ludzie” coraz częściej rozmawiają o reklamie, wymieniają spostrzeżenia na jej temat, krytykują ją, tak jak niegdyś krytykowało się sztukę⁸⁹, a niektórzy artyści rezygnują z pracy w polu kultury na rzecz, zazwyczaj lepiej płatnych, posad w przemysłach kulturalnych. Dobrze podsumowuje ten stan kultury Jonathan Schroeder, pisząc że:

Agencje reklamowe, studia fotograficzne i formy zajmujące się *designem*⁹⁰ są pełne osób posiadających wykształcenie w zakresie historii sztuki. Ponadto, świat reklamy reprezentuje popularną formę sztuki, która jest często wystawiana w muzeach sztuki⁹¹.

Nośnikami jakości estetycznych są jednak nie tylko reklamy wystawiane w galeriach lub dzieła inspirowane materiałami promocyjnymi (takie jak

⁸⁸ P. Willis, op. cit, s. 25.

⁸⁹ Krytykę rozumiem tu oczywiście po Kantowsku: nie jako potępienie, lecz jako dogłębną, szczegółową analizę.

⁹⁰ Angielski termin *design* nie posiada dobrego polskiego odpowiednika. Co więcej, coraz częściej słowo to traktuje się jako słowo polskie, które znajduje się w nazwach wielu festiwali, np. „Wawa Design Festiwal” (<http://wawadesign.eu>, data dostępu: 28.11.15).

⁹¹ J. Schroeder, op. cit. s. 9.

Warholowskie puszki z zupą firmy Campbell). Estetyka reklamy jest bardzo istotnym problemem badawczym, choć mogłoby się wydawać, że w trójkącie ekonomia – etyka – estetyka jest ona najmniej znacząca. Spojrzenie na reklamę przez pryzmat estetyki jest bowiem spojrzeniem ponowoczesnym. Można by ulec wrażeniu, że ładna lub z innego względu interesująca reklama nie jest w ogóle potrzebna, aby napędzić sprzedaż. Chcąc zrealizować ten cel, najczęściej wystarczyłoby stworzyć prosty materiał informacyjno-handlowy. Większość reklam, w tym niezwykle ważne we współczesnym marketingu reklamy umieszczane w wyszukiwarkach internetowych, funkcjonuje na tej zasadzie. We współczesnej reklamie internetowej „kreacja” jest zdecydowanie mniej ważna niż wskaźniki efektywności reklamy (mówiące o stosunku wydatków do efektywności reklamy, mierzonej np. liczbą kliknięć). Reklamy internetowe i inne proste komunikaty reklamowe, w najlepszym razie, wspomagają jednak tylko zwiększenie rozpoznawalności marki. Kiedy zaś chcemy skutecznie kreować naszą markę – a w ponowoczesności właśnie budowanie tożsamości marki i subiektywne odczucia konsumenta są najważniejsze – estetyka staje się kluczowa.

Doskonałym przykładem „reklamy estetycznej” jest produkcja polskiej firmy Roleski, nosząca tytuł *Królewska Republika Roleski* (2015), przy której do współpracy zaproszono słynnego fotografika Oliviera Toscaniego. Roleski docenił rolę estetyki, chociaż nie jest firmą „modową” ani producentem luksusowych produktów, lecz zajmuje się produkcją majonezów, musztard i keczupów ze średniej półki cenowej. Dwanaście postaci, które widzimy w omawianej reklamie, to osoby o różnym kolorze skóry, przedstawione w nieco baśniowy sposób. Ich sylwetki prezentuje bliżej strona Republikaroleski.pl, będąca uzupełnieniem kampanii. Wygląd tych postaci, a także ich imiona i tytuły (np. Elżbieta Słodko-Łagodna, Księżna Musztard, Minister Smaku) nawiązują do produktów firmy, jednak w żadnym fragmencie filmu same produkty się nie pojawiają. Tak skonstruowana reklama nie ma bezpośredniego celu sprzedażowego, lecz cel wizerunkowy, który polega na sugestii, że

firma Roleski jest czymś więcej niż producentem keczupu. Wartości przekazywane w reklamie dość łatwo określić, ponieważ jest o nich mowa w ścieżce dźwiękowej wspomnianej reklamy – są nimi wolność, wyobraźnia i smak. Nie jest to więc standardowy zestaw wartości producenta produktów gastronomicznych. Estetyka pomaga w tym przypadku budować status, który – jak wiemy z prac wielu klasyków socjologii – przekłada się na kształt stosunków społecznych. Ważnym orężem walki na polu statusu jest ucieleśniony kapitał kulturowy (a nie kapitał zobiektywizowany w formie zgromadzonych dzieł sztuki czy zinstytucjonalizowany w formie dyplomów), a on sprawia, że intrygująca i wysmakowana reklama, taka jak Republika Roleski, trafia do konsumentów, ocieplając wizerunek marki. W grze o status liczy się bowiem wycucie i smak, które, gdy chcemy osiągnąć sukces we współczesnym społeczeństwie, są równie pomocne jak „twarde umiejętności”. Także z tego względu reklama może przypominać sztukę.

Bibliografia

Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.

Howard Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londyn 1982.

Sonia Bednarska, *Wpływ malarstwa surrealistycznego na reklamę współczesną*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, nr 11, s. 89-112.

Małgorzata Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, WUJ, Kraków 2004, s. 61.

Pierre Bourdieu i Hans Haacke, *Free Exchange*, Stanford University Press, Stanford 1995.

Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. Piotr Biłos, WN Scholar, Warszawa 2005.

Bejal Chawda, Brock Craft, Paul Cairns, Daniel Heesch i Stefan Rürger, *Do Attractive Things Work Better? An Exploration of Search Tool Visualisations*, „Proceedings of 19th British HCI Group Annual Conference: The Bigger Picture” 2005, s. 46-51, <http://oro.open.ac.uk/29873/1/chawda-et-al-2005-beshci.pdf> [data dostępu: 28.11.15].

Bob Cutler, Rajshekhar G. Javalgi i M. Krishna Erramilli, *The Visual Components of Print Advertising: A Five-Country Cross-Cultural Analysis*, „European Journal of Marketing” 1992, nr 26, s. 7-20.

G. Ganesh Das i Rajat Kanti Baisya, *Aesthetics in Marketing*, New Delhi 2008.

John Dewey, *Art as Experience*, [w:] *Art and Its Significance*, red. Stephen David Ross, SUNY Press, Albany 1994.

Stuart Ewen, *Marketing Dreams: The Political Elements of Style*, [w:] *Consumption, Identity, and Style*, red. Alan Tomlinson, Routledge, Londyn 1990.

Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, SAGE, Londyn 1991.

Sally Ford-Hutchinson i Annie Rothwell, *The Public's Perception of Advertising in Today's Society. Report on the Findings from a Research Study*, The Thinking Shop, Londyn 2002, http://www.asa.org.uk/Regulation-Explained/~media/Files/ASA/Reports/ASA_Public_Perception_of_Advertising_Feb_2002.ashx [data dostępu: 22.10.2012].

Walter Gallie, *Essentially Contested Concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society. New Series” 1956, nr 56, s. 167-198.

Malcolm Gee, *Art and Advertising – circa 1880 to the Present*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Chris Wharton, Intellect Ltd, Bristol/Chicago 2013, s. 127-142.

Joan Gibbons, *Art and Advertising*, I. B. Tauris, Londyn 2005.

Maria Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.

Gernot Grabher, *The project ecology of advertising: tasks, talents and teams*, „Regional Studies” 2002, nr 36, s. 245-262.

Ian Grant, *Communicating with Young People Through the Eyes of Marketing Practitioners*, „Journal of Marketing Management” 2004, nr 20, s. 591-606.

Charles S. Gulas and Marc G. Weinberger, *Humor in Advertising: A Comprehensive Analysis*, M.E.Sharpe, Armonk 2006.

Stuart Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2, s. 58-71.

Morris Holbrook, *Introduction: The Aesthetic Imperative in Consumer Research*, [w:] *Symbolic Consumer Behavior*, red. Elizabeth Hirschman i Morris Holbrook, Association for Consumer Research, Ann Arbor 1980.

Max Horkheimer i Theodor Adorno, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, [w:] tychże, *Dialektyka oświecenia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Małgorzata Jacyno, *Konsument jako romantyczny przedsiębiorca. Etos »nowej klasy średniej« w przekazie reklamowym w polskich mediach*, [w:] *Niepokoje polskie*, red. Henryk Domański, Antonina Ostrowska i Andrzej Rychard, IFiS PAN, Warszawa 2004.

Jeffrey Johnson, *American Advertising in Poland. A Study of Cultural Interactions since 1990*, McFarland, Jefferson/Londyn 2009.

Vytautas Kavolis, *Artistic Expression – A Sociological Analysis*, Cornell Univeristy Press, Ithaca 1986.

Rolf Kloepfer, *SYMPRAXIS – Semiotics, Aesthetics, and Consumer Participation*, [w:] *Marketing and Semiotic. New Directions in the Study of Signs for Sale*, red. Jean Umiker-Sebeok, Mouton de Gruyter, Berlin/Nowy Jork/Amsterdam 1987.

Anna Kowal-Orczykowska, *W niewoli reklamy? Percepcja ukrytych przesłań reklamy prasowej*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2007.

Emanuel Kulczycki, *MacBookAir – świetny sprzęt dla naukowca*, http://ekulczycki.pl/warsztat_badacza/macbook-air-swietny-sprzet-dla-naukowca/ [data dostępu: 5.11.14].

Scott Lash i John Urry, *Economies of Signs & Space*, SAGE, Londyn/Thousand Oaks/New Dehli 1994.

Richard Leppert, *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*, Westview Press, Boulder 1996.

Frederic Martel, *Mainstream. Co podoba się wszędzie na świecie*, tłum. Karolina Sikorska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.

Nicholas Mirzoeff, *Czym jest kultura wizualna?*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Bogunia-Borowska i Piotr Sztompka, Znak, Kraków 2012.

Marieke de Mooij, *Global Marketing and Advertising. Understanding Cultural Paradoxes*, Sage, Thousand Oaks/Londyn/New Dehli 2005.

Janusz Mucha, *Mniejszości kulturowe w Polsce i ich wizje kultury dominującej. Stan badań nad wybranymi mniejszościami i nowy projekt badawczy*, [w:] *Polskie badania nad mniejszościami kulturowymi. Wybrane zagadnienia*, red. Grzegorz Babiński, Janusz Mucha i Andrzej Sadowski, Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1997.

Mica Nava i Orson Nava, *Discriminating or Duped? Young People as Consumers of Advertising/Art*, [w:] Mica Nava, *Changing cultures. Feminism, Youth and Consumerism*, Sage, Londyn/Newbury Park/New Delhi 1992, s. 171-182.

Donald Norman, *Emotional Design*, Basic Books, Nowy Jork 2005.

O'Donohoe Stephanie, Aidan Kelly i Katrina Lawlor, *Encoding Advertisements: the creative perspective*, „Journal of Marketing Management” 2005, nr 21, s. 505-528.

Tom Purvis, *Advertising – a Way of Life*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Chris Wharton, Intellect Ltd, Bristol/Chicago 2013.

Jonathan Schroeder, *Visual Consumption*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2002.

Matthew Soar, *Encoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising Production*, „Mass Communication and Society” 2000, nr 3, s. 415-437.

Andrzej Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos” 1996, nr 1/2, s. 63-78.

Joanna Szymkowska-Bartyzel, *Amerykański mit, polski konsument, czyli reklamowe oblicze Ameryki*, WUJ, Kraków 2006.

Stefan Timmermans i Steven Epstein, *A World of Standards but not a Standard World: Toward a Sociology of Standards and Standardization*, „Annual Review of Sociology” 2010, nr 36, s. 69–89.

Andrew Tudor, *Decoding Culture. Theory and Method in Cultural Studies*, SAGE, Londyn/Thousand Oaks/New Delhi 1999.

Alladi Venkatesh i Laurie Meamber, *Arts and Aesthetics: Marketing and Cultural Production*, „Marketing Theory” 2006, nr 6, s. 11-39.

Chris Wharton, *Introduction – Advertising and Culture*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Chris Wharton, Intellect Ltd, Bristol/Chicago 2013.

Chris Wharton, *Spreads Like Butter – Culture and Advertising*, [w:] *Advertising as Culture*, red. Chris Wharton, Intellect Ltd, Bristol/Chicago 2013.

Raymond Williams, *Advertising: the magic system*, red. Simon During, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Londyn 1993.

Judith Williamson, *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*, Marion Boyars, Londyn/Nowy Jork 1994.

Paul Willis, *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Westview Press, Boulder/San Francisco 1990.

Advertising as a Popular Art Form?

This article aims to analyze the similarities between the two fields of cultural production: commercial production (creative industries) and the art world. The paper indicates possible theoretical approaches to this issue, focusing on the 'art as experience' approach, originated by John Dewey. It discusses affinities such as the encoding/decoding process, aesthetic values and ideologies, collectable value, intertextual references, conventions, professional critique, and the significant role of artists and the creators of advertisements. In postmodernity, where we can observe the aestheticization of everyday life, there are sound reasons to consider advertising to be a popular art form. After all, advertising allows the broad audience to consume symbols.

Keywords: advertising, art, aesthetics, aestheticization of everyday life, consumption.



Uznanie autorstwa-Uzycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

RUBRYKA AUTORSKA

CHRONOMETR (1): ROZMOWNY BUDZIK

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
zielinski@gmx.ch

CHRONOMETR



Autorska rubryka prof. UKSW i wykładowcy Uniwersytetu we Fryburgu 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.

Wyrafinowane sposoby użycia budzika w charakterze telefonu bądź telegrafu stosowali przed I wojną światową nieuczciwi pośrednicy, czynni przy werbowaniu galicyjskich chłopów na emigrację do Ameryki. Przykłady podaje znawca tej problematyki, lwowski ekonomista Leopold Caro:

‘Dyrektor okrętu’, Abraham Izaak Landerer, nakręcał budzik i w ten sposób zapytywał w Hamburgu, czy jeszcze jest miejsce na okręcie. Po jakiejś chwili znowu budzik nakręcano i przyjmowano odpowiedź. Za to porozumienie, funkcjonujące o wiele szybciej niż drut telegraficzny, pobierano osobno tylko 4-6 zł. Za pośrednictwem budzika zapytywano i w Ameryce, czy są jeszcze grunta wolne dla wychodźcy. Wreszcie szło tą samą drogą zapytanie i do ‘cesarza amerykańskiego’, od którego zależała ostateczna decyzja, czy chce przyjąć nowych poddanych¹.

Zacytowana opowieść o budzikach ukazała się drukiem w tym samym brzmieniu w artykule *Ruch wychodźczy w szponach żydowskich*, zamieszczonym anonimowo 9 X 1908 roku w poznańskim „Postępie” jako przedruk z krakowskiego „Postępu”. Z książki Leopolda Caro zaczerpnie ją autor podpisany (henry) w poznańskim „Orędowniku” z 12 XII 1936 w artykule *Jak hieny żydowskie żerowały na polskich emigrantach*, który dotyczy procesu filii agencji „Hapag” w Oświęcimiu, toczącego się przed sądem austriackim w Wadowicach przez blisko rok (podano: 1899-1900, w rzeczywistości było to dziesięć lat wcześniej). Jeden z podtytułów artykułu brzmi: *Rozmowy telefoniczne przy pomocy budzika*. A pierwsze zdanie odsyła właśnie do książki Caro, brzmi zaś następująco: „Czytając książki, poświęcone emigracji, bardzo często nie możemy wyjść z podziwu nad niezwykłym wprost rozwydrzeniem żydowskich hien emigracyjnych, obdzierających bez litości co do ostatnich groszy biednych emigrantów”. Już bez antyżydowskiej retoryki opowieść cytować będą późniejsi autorzy, piszący u trudnych dziejach polskiej emigracji zarobkowej².

¹ L. Caro, *Emigracja i polityka emigracyjna ze szczególnym uwzględnieniem stosunków polskich*, tłum. z niemieckiego wydania książki autora, uzupełnił i znacznie rozszerzył K. Englisch, Poznań 1914, s. 84.

² Por. K. Wachtel [Wachtl], *Polonia w Ameryce. Dzieje i dorobek*, wstęp S. Zapała, Filadelfia 1944, s. 68; G.M. Kowalski, *Przestępstwa emigracyjne w Galicji, 1898-1918. Z badań nad dziejami polskiego wychodźstwa*, Kraków 2003, s. 199.

„Gazeta Lwowska”, która szczegółowo na bieżąco relacjonowała proces, tak opisała oskarżonego Landerera: „mężczyzna w sile wieku, noszący się po angielsku, z zarostem przyprószonym siwizną, twarz ma bez wyrazu; na zapytania prokuratora odpowiada niepewnym i cichym głosem”³. Opis to, można powiedzieć, neutralny, stonowany, zwłaszcza gdy porównamy go z charakterystyką innego podejrzanego, Ukraińca Michała Rudawskiego:

Na głowie czupryna czarna, wygląda tak, jak gdyby kto skórę jeża na czarno ufarbował i włożył ją Rudawskiemu na głowę kolcami do góry i naciągnął tak silnie, że ta kolca czarna czupryna zachodzi mu na brwi prawie, tak że czoło jego pokryte sterczącym czarnym włosiem. Twarz okrągła z rumieńcem, wąsy po tatarsku się zwieszające. Na grzbiecie ma wytartą brązową gunię, buty olbrzymie, ciężkie, tak że Rudawski potrzebuje chwilę czasu, by ten ciężar ze stopą posunąć naprzód⁴.

Wątek budzika opisuje „Gazeta Lwowska” w korespondencji z sali sądowej, z informacją „Wadowice, 15 listopada”, streszczając akt oskarżenia:

Przy sprzedaży kart okręgowych w kancelarii hamburskiej porozumiewano się ‘telegraficznie’ z Hamburgiem lub z Ameryką, i to na zwyczajnym budziku. Jeden ze spółników agencji, którego wychodźcom jako dyrektora okrętu przedstawiano, zapytywał, puszczając w ruch budzik, czy dla wychodźców jest miejsce na okręcie, po czym za chwilę ponownie budzik nastawiano i w ruch puszczano, a wtedy to nadchodziła odpowiedź, za którą wychodźcy również opłacać się musieli. Na owym budziku zapytywano również Amerykę, czy będzie grunt dla wychodźców, za co łatwowierni podobnie płacić musieli. Zapytywano wreszcie ‘cesarza amerykańskiego’, czy przyjmie wychodźców do Ameryki. Pomysł ten telegrafowania na budziku nie był nowością, bo spółnicy agencji hamburskiej, Landerer i Landau, już przed rokiem 1887, a więc w czasie kiedy w Podgórzu, Krakowie i Oświęcimiu na własną rękę ułatwianiem wychodźstwa pokątnie się trudnili, w ten sposób z Hamburgiem i Ameryką imieniem wychodźców się porozumiewali. Landerer używał budzika także na straszaka, bo gdy wychodźcy od niego kart okrętowych zakupić, lub tyle, ile za nie żądał,

³ „Gazeta Lwowska”, 24 listopada 1889.

⁴ „Gazeta Lwowska”, 3 grudnia 1889.

zapłacić nie chcieli, straszył ich, że zatelegrafuje po żandarmów, aby ich zabrali, i w wykonaniu pogróżki budzik w ruch wprowadził⁵.

25 listopada budzik pojawił się fizycznie na sali sądowej. Zaraz po zakończeniu przesłuchania Landerera pytano buchaltera i korespondenta agencji, Hałatka („Ubrany bardzo zgrabnie, z pewną przesadą don Juana małymia-
steczkowego, który ma wielkie powodzenie w całym miasteczku, i słynie z niego na okolicę. On to przyniósł budzik do agencji, ów słynny budzik, na którym telegrafowano do «cesarza amerykańskiego»”). Oto jego zeznanie:

Szybko przechodzi przewodniczący do sprawy budzika.

Przewodniczący: A budzik kto przyniósł?

Hałatek: Ja. Kupiłem go w kwietniu albo maju 1888 roku i był u mnie w pokoiku. Gdy się zepsuł, wziąłem go do kancelarii, by uregulować według zegaru kancelaryjnego. Nie wiem, czy go Gutman nakręcił, dość na tym, że gdy raz wychodzący opuszczali kancelarię do pociągu południowego, budzik zaczął warczeć. Jeden z wychodzących rzekł wtedy, że to pewno telegraf, a Gutman skorzystał z tego i potwierdził. Herz, jak się dowiedział o tym, gniewał się⁶.

Ten wątek znika w późniejszej publicystyce. Nie pasowało do schematu „żydowskich hien”, żerujących na polskich wychodźcach to, że cały pomysł wziął się z ignorancji jednego z chłopów, obróconej w żart przez dowcipnego pracownika agencji, skarconego zresztą za to przez szefa.

Na rozprawie jeden ze świadków obciążał Landerera, twierdząc, że już wcześniej oszukiwał on za pomocą budzika. 15 I 1890 roku obrońca, dr Goldhammer, prosił o:

dopuszczenie kilkunastu świadków, których zeznania posłużyć mają do przedstawienia zeznań świadka Chaima Rettera we właściwym świetle. Retter przesłuchany tu przedstawił A[brahama] Landerera jako wynalazcę

⁵ „Gazeta Lwowska”, 17 listopada 1889.

⁶ „Gazeta Lwowska”, 27 listopada 1889.

budzików, świadcząc jakoby on już przed kilku laty za pomocą budzika oszukiwał chłopów. Powołani świadkowie, którzy od kilkunastu lat razem z Landererem mieszkają potwierdzają, że Landerer nigdy nie miał budzika w swoim mieszkaniu⁷.

12 III 1890 roku Abraham Landerer, z budzikiem czy bez, otrzymał w procesie wadowickim wyrok czterech i pół lat więzienia.

Akta procesu i koncept dzwonienia budzikiem do cesarza amerykańskiego posłużył austriackiemu pisarzowi Martinowi Pollackowi jako ós kompozycyjna książka *Kaiser von Amerika. Die große Flucht aus Galizien*.

Kiedy 16 marca 2011 roku podczas lipskich targów książki Martin Pollack odbierał nagrodę za działanie na rzecz europejskiego zrozumienia, pisarka Sibylle Lewitscharoff mówiła w laudacji o jego melancholii, o powikłanej historii rodzinnej i o sztuce pisania – głównie na przykładzie *Cesarza Ameryki*. Podkreśliła, że rzecz jest „świetnie udokumentowana i wybornie napisana”. Zwróciła uwagę na niesamowitość rodzących się skojarzeń z późniejszą o parę dziesięcioleci rzeczywistością obozów zagłady – np. w scenie zatrzymania pociągu z wychodźcami, wśród których stwierdzono cholera, gdy upychano pasażerów w barakach i poddawano brutalnej dezynfekcji, albo kiedy, już na Ellis Island, haczykami do zapinania guzików odchyłano emigrantom powieki, by zbadać, czy nie chorują na oczy, a oni myśleli, że chce im się oczy wylupić. Najobszerniej wszakże zrelacjonowała historię z budzikiem-telegrafem⁸. Autorka laudacji, trzeba dodać, zna się na zegarach i zegarkach. Nie przypadkiem w jej powieści *Consummatus* występuje młody człowiek, który posiada kolekcję 669 zegarków – „od zegarka z Myszka Miki po zegar z kukułką”⁹.

⁷ „Gazeta Lwowska”, 18 stycznia 1890.

⁸ Por.: http://www.boersenblatt.net/laudatio_auf_martin_pollack.432350.html [dostęp 19.08.15].

⁹ S. Lewitscharoff, *Consummatus*, München 2006, s. 120.

W książce Martina Pollacka rozdział opisujący akcję masowego aresztowania żydowskich pośredników, podejrzanych o wykorzystywanie nieświadomych wychodźców, zbudowany jest w myśl reguł narracji sensacyjnej, przy czym istotną rolę odgrywają kwestie łączności i komunikacji. W nocy z 22 na 23 lipca 1888 roku wadowicki nadprokurator Henryk Ogniewski rusza fiakrem do Oświęcimia. Dla zapewnienia pełnej tajemnicy nakazał pod pozorem szkód wyrządzonych przez burzę przerwać na tę noc połączenia telegraficzne między Krakowem, Wadowicami i Oświęcimiem. O tej samej godzinie (panowie przed akcją zsynchronizowali zegarki) wyrusza z Krakowa komisarz policji Władysław Swolkień z protokolantem i dziesięcioma doborowymi policjantami. Podwładni policjanta dopiero tuż przed Oświęcimiem dowiadują się o istotnym celu akcji. Punktualnie o czwartej rano przedstawiciele prawa wkraczają do hotelu „de Zator”, w którym działał Szymon Herz oraz do innych budynków. Okazuje się, że pomiędzy luksusową willą Herza, wyposażoną w system dzwonek między poszczególnymi pomieszczeniami, a hotelem-siedzibą agencji była specjalna linia telefoniczna – akcję przeprowadzono jednak tak sprawnie, że ani główny podejrzany nie zdążył zadzwonić, ani nikt go nie ostrzegł.

Wątek telegrafowania za pomocą budzika pojawia się niemal idealnie w środku książki. Jako wyjaśnienie, jak możliwe było tak grubymi nićmi szyte oszustwo, Pollack przytacza zeznania rusińskiego chłopca małorolnego Mykołaja Małyniaka z Grybowa w Beskidach, który zeznał przed sądem, że nigdy przedtem nie widział zegarka. Od siebie autor dodaje, że w wielu galicyjskich wsiach nikt wtedy nie ma zegarka – chłopci orientowali się w czasie podług słońca, gwiazd albo piania kogutów¹⁰.

Mykołaj Małyniak pojawia się dalej w książce, gdy mowa o jego trudnej do zrozumienia mowie:

¹⁰ Por. M. Pollack, *Kaiser von Amerika. Die große Flucht aus Galizien*, Wien 2010, s. 134.

Mykołaj Małyniak, ten sam, który zegarek pierwszy raz w życiu zobaczył w agencji Herza, bełkocze coś w trudnym do zrozumienia ukraińskim dialekcie, sąd i słuchacze mogą z tego potoku słów wyłowić tylko *dzian-dar*, co ma chyba oznaczać żandarma, oraz stale powtarzające się głośno *hej, hej!*, którymi Małyniak kończy każde zdanie¹¹.

Ale przecież cała książka Pollacka zaczyna się od opisu zatrzymania w galijskiej wsi Stare Sowy kilku wychodźców słowackich z osady Brutovce na Spiszu i od dalszej podróży przez Hamburg do Nowego Jorku ośmiu w sumie kompanów z tej wsi, z których jeden to „Mihály Malinyak, [lat] 33”¹². W tej sytuacji trudno się dziwić, że obdarzona wyczulonym na fałsz uchem krytycznym Paulina Małochleb napisała na swym blogu *Książki na ostro*:

Nie ma tu miejsc pustych, niejasności, mało urwanych historii o pojedynczych osobach. I dlatego właśnie nie wierzę w tę opowieść – bo jest zbyt gładka, bo daje odpowiedzi na wszystkie pytania, a to po prostu niemożliwe. [...] Pollack jest pewnego rodzaju hochsztaplerem, który ukrywa ściegi swojej historii¹³.

W dniu ukazania się polskiego wydania książki Pollacka, 2 IX 2011 roku, program III Polskiego Radia, który nadał publikacji „Trójkowy Znak Jakości”, emitował rozmowę Wojciecha Manna z Michałem Nogasiem. Internetowej wersji tej rozmowy towarzyszy artykuł Nogasia *Budzik do kontaktów z Cesarzem...*, na nowo relacjonujący trick Landerera:

Jest w *Cesarzu Ameryki* scena niezwykła. Rozgrywa się w Hamburgu, porcie, z którego wielkie statki odpływają do Nowego Świata. By się do

¹¹ M. Pollack, *Cesarz Ameryki. Wielka ucieczka z Galicji*, tłum. K. Niedenthal, Wołowiec 2011; por. M. Pollack, *Kaiser...*, s. 169.

¹² M. Pollack, *Kaiser...*, s. 15.

¹³ P. Małochleb, <http://krytykanaostro.blogspot.ch/2012/09/mieso-historii.html> [data dostępu: 21.08.15]

tego świata dostać, biedni galicyjscy chłopci muszą kupić bilety. Na podróż między pokładami. Jeden z agentów wielkiego armatora negocjuje z nimi warunki transakcji przy pomocy blaszanego budzika. Nakręca go, a gdy urządzenie dzwoni, udaje, że właśnie otrzymał telegram. Swemu wyimaginowanemu rozmówcy za wielką wodą zadaje kolejne pytania – najpierw o miejsce na statku, potem o to, czy dla nowo przybyłych znajdzie się kawałek ziemi. Wreszcie łączy się z samym, również wymyślonym, cesarzem Ameryki. Łaskawie pyta go, czy będzie w stanie zaopiekować się nowymi poddanyymi? Odpowiedź na każde pytanie jest pozytywna. Biedacy mogą płynąć. Ale zabawa w telegraf kosztuje każdego z – i tak nie mających już prawie nic – chłopów kolejne kilkadziesiąt guldenów. Agent wręcza im bilet i rozpoczyna ‘zabawę’ z kolejnymi klientami¹⁴.

Na podstawie książki Pollacka Robert Urbański napisał sztukę *Cesarz Ameryki*, wystawioną przez Teatr Polski w Bielsku Białej (premiera 20 IV 2013). W spektaklu jedna z kluczowych scen to pełne napięcia zbiorowe oczekiwanie kandydatów do emigracji na rozmowę telefoniczną przez budzik.

W tym samym roku 1890, kiedy skończył się proces wadowicki, w Anglii i w Ameryce ukazała się powieść utopijna Edwarda Bellamy’ego *Looking Backward*. „Gazeta Lwowska” w kilku kolejnych numerach publikowała streszczenie tej nowości. W jednym z odcinków pojawia się informacja o wynalazku zmodyfikowanego budzika. Bohater powieści, Julian West, który zasnął 30 V 1887 roku, a obudził się w 10 IX 2000 roku, „dzięki wydoskonalonemu ulepszeniu budzika zapewnia sobie przyjemność zostania zbudzonym odgłosem *Marsza tureckiego*, który przenosi jego sny do samej Alhambry, na tron Abenceragów”¹⁵.

Proroctwo Bellamy’ego o budzeniu muzyką z telefonu sprawdzi się niemal co do joty w postaci mody na umieszczanie ulubionych melodii w telefonach

¹⁴ M. Nogaś, *Budzik do kontaktów z Cesarzem...* <http://www.polskieradio.pl/24/112/Artykul/430455,Budzik-do-kontaktow-z-Cesarzem> [data dostępu: 19.08.15].

¹⁵ „Gazeta Lwowska”, 18 grudnia 1890.

komórkowych, używanych także jako budziki (trzecia generacja telefonii komórkowej to rok 2001).

W ten sposób spotykają się w czasie dwie narracje o połączeniu budzika z telefonem. W jednej jest ono znakiem zacofania, w drugiej symbolem postępu.

Chronometer. A Talkative Alarm Clock

The paper discusses several cases of using and abusing an authentic incident from the history of emigration from Galicia to the United States at the end of the XIX century, when a Jewish agent was cheating illiterate peasants who had never seen a clock before, pretending he was communicating with Hamburg and New York through a simple alarm-clock. The examples are drawn from the daily press of that time, various newspapers in the twenties and thirties, several books dealing with the subject of emigration as well as Martin Pollack's *Kaiser von America* (2010) and its stage adaptation in Bielsko-Biała (2013). Edward Bellamy's utopia *Looking Backward* is given as a counter-example, with its vision of an alarm-clock used as a source of pleasant music around the year 2000 – a vision realised in our world almost at the same time with a new generation of mobile phones.

Keywords: emigration, abuses, alarm-clock as a phone, Martin Pollack, Edward Bellamy, mobile phones.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

FOTOESEJ I OKOLICE

INTRUZ W STARYM ATELIER, CZYLI CO NAM DZISIAJ PO TAMTYCH FOTOGRAFIACH (PRÓBA FOTOESEJU*)

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
brygida.pawlowska@gmail.com

Roland Barthes określa Fotografię jako sztukę „niezbyt pewną”, skazującą poniekąd własnych admiratorów na wygłaszanie spostrzeżeń bezładnych, przypadkowych i niejasnych¹. Jakkolwiek może się to wydać decyzją paradoksalną, autor *Światła obrazu*, zmierzając do uzasadnienia swoich subiektywnych wrażeń zrodzonych z obcowania z tą sztuką, postanawia wyjść od upodobania, z jakim ogląda niektóre zdjęcia. Takie intuicyjne podejście narzuca się chyba każdemu, komu naprawdę zdarzyło się głęboko przeżyć jakąś fotografię. Trudno nie zapytać w tym kontekście: czym jest ta szczególna reakcja na dane zdjęcie, która przytrafia się ludziom o pewnym rodzaju wrażliwości, a dla innych, być może, musi pozostać niezrozumiała czy wręcz osobliwa? – Ekscytacją? Jakimś rodzajem iluminacji? A może po prostu zdumieniem? – Osobiście najpełniej identyfikuję się z następującymi słowami: to, co we mnie wywołuje fotografia, którą szczególnie lubię i wyróżniam, to „(...) podniecenie wewnętrzne, święto, a także oddziaływanie, nacisk czegoś niewyraźnego, co chce się wypowiedzieć (...)”².

¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 34.

² Tamże, s. 37-38.

I.



Fotografia nr 1

Lękam się mówić o tej fotografii. Lękam się, bo budzi we mnie przejmujące uczucia. Ale i osobliwą otuchę... Jak mam przekazać to, co odczuwam, gdy twardo trzymam ją w dłoni, tym, którzy widzą ją na ekranie komputera i składają swe emocje z wiązek migoczących pikseli? Nasze doznania nie mogą się spotkać, choć przecież istniejemy w tej samej epoce, mówimy tym samym językiem. Dzieje się tak zapewne dlatego, że p r a w d z i w a f o t o - g r a f i a j e s t t a k ż e p r e d m i o t e m , a p r z y n a j m n i e j – j a k k o l w i e k z a b r z m i t o d z i w n i e – p r e d m i o t e m „s i ę s t a j e”: z u p l y w e m c z a s u n a b i e r a w a g i , m i ę d z y i n n y m i (p r z e d e w s z y s t k i m ?) d z i ę k i s w e j m a t e r i a l n e j n a t u r z e . P o u p l y w i e w i e l u l a t z a c z y n a „ d o s k w i e r a ć ” , c i ą ż y ć b a l a s t e m l i n i i p a p i l a r n y c h , z a t o p i o n y c h n i e g d y ś w m a t o w e j p o w i e r z c h n i , a m o ż e i ś l ą d a m i p o t u t y c h , k t ó r z y t e r a z w p a t r u j ą s i ę w n a s i d e a l n i e n i e r u c h o m y m s p o j r z e n i e m .

Czasem jeszcze wplątuje nasze emocje w zawijasy niezwykłego pisma, do jakiego dziś już nie jest zdolna żadna ręka, jak w przypadku tej pamiątki po warszawskich wojażach przybysza z ojczyzny Dantego, naznaczonej stróżkami atramentu, który zakrzepł ponad sto lat temu...



Fotografia nr 2

Roland Barthes uznał, że każda fotografia zawiera w sobie coś strasznego – coś, co (chyba nie bez inspiracji freudowskich) określał mianem „powrotu umarłego” lub „władczym znakiem naszej przyszłej śmierci”³. W okolicznościach, w których pisał *La chambre claire* (1980), wybitny francuski humanista, pogrążony w bolesnej żałobie po śmierci matki, raczej nie mógł docenić faktu, iż fotografie bywają (a może niekiedy dopiero się stają) sardoniczną czy po prostu błazeńską kpiną z przemijania. Właśnie to – poza wrażeniem sobowtórowego powtórzenia – uderza mnie w zamieszczonym na wstępie zdjęciu grupy rozbawionych przyjaciół, które trzymam w dłoni, po którego nadwątłej, chropowatej powierzchni wodzę palcami...

– No bo z czego natrzęsają się ci panowie, stłoczeni na niegrubej tekturce, obwieszczającej całą swą istotą kruchość materii? Czyż nie śmieją się w twarz śmierci – i to z wielką satysfakcją?

Nie jestem, a nawet nie pragnę być poetką; do tego trzeba by mieć poczucie misji i wielką odwagę, zwłaszcza teraz, już po Leśmianie. Raczej mogę uważać się za wyjątek, bo nawet na fali młodocianych porywów serca nie robiłam zakusów na mowę wiążaną. Jednak w moim przypadku wielkie upodobanie do starych fotografii (zupełnie nieoczekiwanie dla mnie samej) zespoliło się z doświadczeniem niewyraźności, które dopomina się o jakąś formę artykulacji. Zachłannie czytuję książki o dawnych fotografiach, zwłaszcza te przynoszące ich reprodukcje, jak tom esejów *About Looking* (1980)⁴ Johna Bergera, *Dno oka* (2010) oraz *Odbicie* (2015) Wojciecha Nowickiego czy *Fotoplastikon* (2009) Jacka Dehnela – zbiór miniatur prozatorskich, do którego powracam zawsze z satysfakcją. Ale gdy sama natrafiam na to coś w starych zdjęciach, rodzi się we mnie potrzeba wyrażenia

³ R. Barthes, *Światło obrazu*, op. cit., s. 21 i 172.

⁴ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.

emocji, przeczuć czy po prostu wyobrażeń przez nie wywołanych w języku „bardziej osobnym”, w formie w większym jeszcze stopniu intuicyjnej. Tym, i tylko tym chcą być poniższe wersy...

TWARZĄ W TWARZ

właśnie że tak
twarze zakrzepłe w przebrzmiałym oddechu
próchnieją od brody do skroni
chichocząc
w nieskończoność

jeszcze nie nasze
maski na nagich kościach
bezimienne
próżne już lęków uniesień
powalane wybroczykami istnienia

Może i są absurdalne
ale

nie spadają
z miny
śmieją się w twarz
nieistnieniu
tak uporczywie

II.



Fotografia nr 3

ILUMINACJA (1)

zastęp aniołów wtulonych w objęcia Nocy

III.

W szkicu zatytułowanym *Heroizm widzenia* Susan Sontag formułuje następującą opinię: „Siła zdjęcia polega na tym, że umożliwia spokojne przyjrzenie się chwilom, które upływ czasu zazwyczaj szybko zastępuje innymi. To zamrażanie czasu – bezczelne, dotkliwie *stasis* każdego zdjęcia – stworzyło



Fotografia nr 4

nowe, bardziej pojemne kanony piękna. Ale prawdy, uwieczniane każda w osobnej chwili, choćby niewiadomo jak ważne czy przełomowe, bardzo niewiele mają wspólnego z potrzebą zrozumienia⁵. Amerykańska intelektualistka dochodzi do wniosku, że estetyczne walory aparatu (właściwa mu zdolność do przekształcania rzeczywistości w coś pięknego) wypływają z jego „względnej słabości jako narzędzia przekazywania prawdy”⁶.

Generalnie rzecz biorąc, trzeba będzie uznać słuszność wyводу Sontag, jeśli w fotografowaniu pragniemy dopatrzeć się aktu poznawczego pojętego jako dzieło świadomej inteligencji. Przytoczone wnioski okażą się jednak niechybnie dyskusyjne czy wręcz wątpliwe, gdy zdjęcie potraktujemy jako medium intuicyjnego, przedintelektualnego kontaktu z rzeczywistością. W kontakcie takim, jeśli odbywa się za pośrednictwem aparatu fotograficznego, na pierwszy plan wysuwa się doświadczenie czasowego wymiaru istnienia. Sądzę, że można by nawet spojrzeć na Fotografię jako na taką formę „chwytu uduśnienia”, która z zasady wzmacnia odczucie czasu (zarówno czasu „przedstawionego”, jak i, w pewnym przynajmniej stopniu, aktualnie przeżywanego w akcie odbioru), wyzwalając go z automatyzmu percepcji⁷. Czy nie na tym przede wszystkim polega wyjątkowa predyspozycja fotografii do artystyczności? Czyż nie w tym zarazem tkwi tajemnica jej egzystencjalnego ciężaru?

Jak zahipnotyzowana wpatruję się w zwyczajną (na pierwszy rzut oka) fotografię: przystojne młode kobiety z wdziękiem właściwym *belle époque* pozują ze śliczną ciemnowłosą dziewczynką w kraciastej sukieneczce, zwieńczonej białym kołnierzem, i w sznurowanych bucikach; w centrum obrazu dwie wspaniale wyrzeźbione talie, zdradzające oczom malkontentów okrucieństwo dziewiętnastowiecznych gorsetów, w tle – namalowana

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 122.

⁶ Tamże.

⁷ Por. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, t. 2, cz. 3, s. 10-28.

jedynie, lecz przecież urokliwa sceneria chyba egzotycznego ogrodu, w którym w roli trawy obsadzono regularne wzory dywanu. Żadnych dat, dedykacji, śladów atramentu, jedynie na odwrocie zakrzepłe w rogach plamy kleju, z pozostałościami brunatnej tektury – bezsprzecznie najbardziej namacalne wspomnienia po rodzinnym albumie.

Najpierw próbuję odgadnąć, kto jest matką dziewczynki, szukam podobieństwa rysów w trzech twarzach, zamiast niego rzuca mi się w oczy coś, co z początku umknęło mojej uwadze: buzia małej kobietki, która z wdziękiem trzyma za uchwyt zabawkowego wózeczka, jest nieco rozmyta – czyż to subtelny sygnał oporu ze strony nagle zamrożonego ruchu? Chwilę potem patrzę już tylko na dolne partie zdjęcia, by skupić się na detalu, który – jak rzekłby Barthes – „szczególnie mnie nakłuwą”, odkrywam *punctum* tej fotografii⁸. Szczegółem tym jest lalka o porcelanowym obliczu i sylwetce wyschniętej miniaturowej mumii – przedmiot, który (zwłaszcza w warunkach szczególnej intensyfikacji napięć związanych z czasem i egzystencjalnymi determinantami bytu ludzkiego) niesie w sobie silny ładunek emocjonalny i wyobrazeniowy. Jego potencjał związany jest z takimi antytezami: „żywe – nieżywe, ożywające – zastygające, obdarzone duszą – mechaniczne, życie pozorne – życie autentyczne”⁹. Jak podkreślał przed laty Jurij Łotman, lalka poprzez podobieństwo do człowieka zalicza się do niezwykle istotnych przedmiotów kultury i sztuki, a z jej pojęciem wiązać należy szczególną aktywność znaczeń metaforycznych¹⁰. Rozpoznanie rosyjskiego semiotyka rzucają snop światła na fakt, że nie potrafię już patrzeć na to porysowane zdjęcie jak na zwyczajną pamiątkę, zamiast tego dumam nad złowróżbną więzią, która zespała czarnulkę

⁸ R. Barthes, op. cit., s. 78-79.

⁹ Por. J. Łotman, *Lalki w systemie kultury*, tłum. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6, s. 52.

¹⁰ Tamże, s. 46-47.

w kraciastym ubranku z jej ulubioną kukiełką, w mej wyobraźni bardzo oddaloną od „przytulnego świata dzieciństwa”¹¹.

Rzeczywiście wszystkie zdjęcia skłonni jesteśmy prędzej czy później postrzegać jako skamienieliny minionych chwil, jednak tylko niektóre z nich zdają się ów petryfikujący „gest” immamentnie tematyzować, przez co rozumieniem sytuację, gdy ukazany przedmiot, jak i sposób przedstawienia wywołują – metafizyczną w swej istocie – refleksję nad istotą czasu oraz zdziwienie wrażeniem doświadczenia jego swoistej nieciągłości¹². Takie doznanie dotyka nas chyba najsilniej, gdy zdjęcia nadgryzione zębem czasu sugestywnie prezentują młodość przed progiem pełnoletniości, a zwłaszcza fizjonomie dzieci – fotografie tego rodzaju wręcz obsesyjnie przywodzą z d u m i e - w a j ą c ą z a k a ż d y m r a z e m myśl o nieuchronnej (już zaszłej) śmierci istot, których oblicza uwieczniają. Jeśli chodzi o wizerunki postaci ludzkich, opisana reakcja narzuca się z potężną mocą oczywistości, jednak jej główne źródło bije raczej w nas samych, a nie tyle w szczególnych ujęciach przedstawień: jest ona przede wszystkim pochodną naszej wiedzy o świecie i naturalnego wyostrzenia egzystencjalnego, które znamionuje wrażliwość człowieka, a które fotografia nader skutecznie „przekształca w przedmiot czułego rozmarzenia” (jak to ujmuje Sontag), uwzniośla i sentymentalizuje¹³. Trzeba dodać, że w pewnym aspekcie pokrewne reakcje zdają się wywoływać

¹¹ Łotman zwraca uwagę na dwuznaczność mitu lalki: „(...) w naszej świadomości kulturalnej utrwaliły się jakby dwie twarze lalki: jedna wabi w przytulny świat dzieciństwa, druga kojarzy się z pseudożyciem, martwym ruchem, śmiercią imitującą życie. Pierwsza twarz przegląda się w świecie folkloru, baśni, prymitywu, druga przywodzi na pamięć maszynową cywilizację, wyobcowanie, zjawisko sobotóra” (tamże, s. 50).

¹² Mam tu na uwadze poczucie „nieciągłości”, pojęte jako z gruntu subiektywne wrażenie nieprzystawalności czasowej świata przedstawionego fotografii względem naszego własnego, aktualnego (w momencie aktu percepcji) istnienia. Chodziłoby nie tyle o zdroworozsądkową świadomość dystansu czasowego w stosunku do przeszłości, co o jego imaginacyjną czy emocjonalną wykładnię.

¹³ Por. S. Sontag, op. cit., s. 80-81.

fotografie, które prezentują obrazy zdynamizowane, eksponując przy tym motywy postrzegane jako metonimie ruchu czy zmiany, na przykład pył podbity impetem rozpędzonych końskich kopyt, fale rozbryzgujące się w miliony kropeł, od stu lat jakby zawieszone nad taflą wody, „przerwany” w polowie gest itp.



Fotografia nr 5

STARA FOTOGRAFIA

w słońcu tamtej niedzieli
przepastnie minionej
widzę ich odwróconych
wciąż stoją
niezłomnie
a przed oczyma ich rosną fakty

dyskretnie podglądam jak

z kwiatem w kapeluszu
z monoklem w kieszeni
milkną w natężeniu
do bólu prężą palce
w pyle końskich kopyt
co wzbiera gwałtownie
rozluźniają kołnierzyk
wstrzymują szybki oddech

przecieram lupę
ze zdziwienia
że nie zakurzy się
nigdy

IV.



Fotografia nr 6

ILUMINACJA (2)

upadek kobiety-Ikara

V.



Fotografia nr 7

Pierwszą rzeczą, która przychodzi mi na myśl, gdy patrzę na tę fotografię, jest *Zaproszenie na egzekucję* Władimira Nabokova – powieść cienka, lecz wielka (co zresztą dość częste w przypadku niegrubych książek). To skojarzenie ma charakter całkowicie arbitralny i nie widzę powodu, aby je w tym miejscu uzasadniać, ale ufam, że wielbiciele twórczości wybitnego Rosjanina nie poczują się nim całkowicie zdezorientowani. Zdecydowałam się przywołać utwór Nabokova, by podkreślić kwestię mającą, moim zdaniem, zasadnicze znaczenie z punktu widzenia estetyki wyobraźni oraz psychologii odbioru różnorodnych tekstów kultury, w tym (nieoczekiwanie?) i fotografii – tych zwłaszcza, które konfrontują nas z zasadniczo obcym kontekstem czasowo-przestrzennym¹⁴. A mianowicie, wydaje się, że w takiej sytuacji umysł odbiorcy (przynajmniej tego obytego w artystycznym kanonie

¹⁴ Postrzegam tę zależność poprzez pryzmat formalistycznej koncepcji uniezwyklenia, defamiliaryzacji. Warto przypomnieć, że słownikowymi przykładami wykorzystania tego chwytu w literaturze są: ukazanie jakiejś banalnej sytuacji z punktu widzenia cudzoziemca, dziecka, psychopaty.

kultury) wykazuje szczególną predylekcję do metaforycznej czy parabolicznej „lektury” zdjęcia, co w sposób naturalny przebiega poprzez myślowe wychylenie się ku przestrzeniom intertekstualnym.

Jak można przeczytać tę fotografię sprzed wieku, która przedstawia dziwnie zasępione nastolatki w dekoracjach zgoła nieadekwatnych do wyrazu ich twarzy?

TRZEBA PŁYNAĆ

porę odpływu obwieszcza się
jak zawsze
szepciem

plusk mętnego nurtu
wije się falistą wstęgą pergaminu
opłata od niechcenia kibić samotnego wiosła
jedynej podpory
dla zbłąkanych dłoni zatrwożonych dziewic

w nim teraz cała otucha
gdy w konwulsjach drwiącego chichotu
runął już z płachty nieboskłonu
tekturowy księżyc
co rozświetlał otchłanie
wątlą nadzieją przejścia

trzeba wytrwale śledzić linię horyzontu
na drugim planie stosownie wybrzuszoną
i patrząc głęboko przed siebie
dryfować bez lęku
– cóż bowiem z tego że łódź krucha
skoro przystań
na wyciągnięcie ręki?

VI.



Fotografia nr 8

A inspiracje tej przekornej ekfrazy chyba mogę pominąć milczeniem...

PROSTA ODPOWIEDŹ

– Człowiek?...

...to twórca nawiedzony i ślepy,
co poznać swego dzieła nie może,
więc złorzeczy mu –

VII.



Fotografia nr 9

ILUMINACJA (3)

dworuje sobie ze mnie trupa zaświatowych szyderców

KONIEC

* Niniejszy szkic nie do końca jest tekstem o charakterze naukowym. W moim autorskim zamyśle stanowi on raczej swoisty esej naukowy – taki mianowicie, który czyni swą dominantą (kompozycyjną, myślową, wyobraźniową, afektywną) stare fotografie. O doniosłej, niepodrzędnej roli fotografii w jego obrębie świadczy nade wszystko fakt, że każdy wyodrębniony wokół konkretnego zdjęcia fragment wywodu osiąga kulminację przebiegu znaczeniowego w poetyckiej ekfrazie poświęconej danemu zdjęciu, ekfraza ta pozostaje zaś w bezpośrednim związku, tematycznym i znaczeniowym, z partiami odwołującymi się – w mniejszym bądź większym stopniu – do dyskursu naukowego. („Niezbędność” fotografii w tej z gruntu heterogenicznej rozprawie bodaj najdobitniej uwidacznia się w paragrafach opatrzonych tytułem *Iluminacja*, których wymowa w zupełności opiera się na transsemiotycznym przepływie znaczeń; usunięcie zdjęć z tych paragrafów uczyniłoby je wręcz wypowiedziami pozbawionymi sensu, a już na pewno – pozbawionymi tych właściwości znaczeń.) W moim przeświadczeniu niniejszy szkic można zatem w sposób umotywowany określić mianem „fotoeseju”, przy czym upatrywałabym jego niekonwencjonalnego charakteru w zespoleniu elementów naukowości i – immanentnie motywowanej – poetyckości. Sądzę, że gatunek fotoeseju stwarza szanse na ożywienie myśli humanistycznej: np. na polu badań tekstów kultury (zwłaszcza artystycznych lub jako takie interpretowanych) daje okazję do otwarcia (quasi)naukowego dyskursu na transsemiotyczną i transmedialną sferę znaczeniową oraz związane z nią rozpoznania, dopuszcza m.in. uwzględnienie myśli, wyobrażeń i przeżyć związanych z „intertekstualnością fakultatywną” (termin Ryszarda Nycza), wreszcie uwalnia autorów od „przymusu” odwoływania się do prac tych badaczy analogicznych zagadnień, którzy niekoniecznie byli dla nich realną inspiracją, a których pominięcie „w normalnym trybie” uznano by za defekt rozprawy. Biorąc pod uwagę ostatnią kwestię, odsyłam wszystkich czytelników, którzy są zainteresowani bardziej systematycznym wywodem na temat form wizualno-tekstowych oraz bogatą bibliografią na ich temat, do obszernej książki Marianny Michałowskiej *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012. Zob. także publikację Marty Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013.

Wszystkie fotografie pochodzą z prywatnej kolekcji Autorki niniejszego szkicu:

- nr 1 – fotografia nabyta na warszawskim pchlim targu, niedatowana.
- nr 2 – fotografia nabyta na warszawskim pchlim targu, 1913 r.
- nr 3 – fotografia nabyta przez Internet w Stanach Zjednoczonych, 1910 r.
- nr 4 – fotografia nabyta na warszawskim pchlim targu, niedatowana.
- nr 5 – fotografia nabyta przez Internet w Stanach Zjednoczonych, 1912 r.
- nr 6 – fotografia nabyta przez Internet w Stanach Zjednoczonych, niedatowana.
- nr 7 – fotografia nabyta na warszawskim pchlim targu, 1921 r.
- nr 8 – fotografia nabyta przez Internet w Stanach Zjednoczonych, niedatowana.
- nr 9 – fotografia nabyta przez Internet w Stanach Zjednoczonych, niedatowana.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

WYWIADY

CHOPIN NA PLACU DEFILAD

Z MARCINEM MASECKIM ROZMAWIA MONIKA JAZOWNIK

Marcin Masecki (ur. 1982) – kompozytor, pianista klasyczny i jazzowy, absolwent Berklee College of Music w Bostonie. Jest laureatem prestiżowych konkursów solistycznych (I Nagroda i złoty medal na pierwszym Międzynarodowym Konkursie Pianistów Jazzowych w Moskwie 2005), a także zespołowych (m.in. z zespołem *Alchemik*, I miejsce w konkursie Jazz Hoeilaart 1998 w Brukseli oraz nagroda indywidualna dla najlepszego solisty festiwalu), z Wojtkiem Pulcynem i Grzegorzem Grzybem – I miejsce w konkursie Jazz Siedlce '97. Współpracował z takimi artystami, jak: Michał Urbaniak, Tomasz Stańko, Hal Crook, Dave Samuels. W roku 2012 za projekt *Polonezy* wyróżniony został Paszportem Polityki. W swoich artystycznych działaniach nieustannie, w sposób nieoczywisty i niepokorny poszukuje pomostów między muzyką klasyczną a jazzową. Czyni to z właściwą sobie erudycją *à rebours*.

Monika Jazownik: Na stronie *Lado ABC* [Wydawnictwo Muzyczne, z którym związany jest Marcin Masecki] czytamy: „Masecki jest adwokatem traktowania muzyki klasycznej jako pełnoprawnego elementu współczesnego świata muzycznego, a nie tylko jako eksponatu w elitarnym muzeum. Jeśli ktoś traktuje muzykę klasyczną jako eksponat w elitarnym muzeum lub używa wobec niej muzealno-elitarnego dyskursu to ma wpierdol [sic!]”.

Nie proszę Cię, byś wytłumaczył się z tej uroczej pogrózki. Wyjaśnij, czym dla Ciebie jest „elitarny dyskurs” i dlaczego nie chcesz słuchać muzyki w „elitarnym muzeum”. Słyszę tutaj nutę pogardy...

Marcin Masecki: Nie, to nie jest pogarda, absolutnie nie. To zmartwienie po prostu, rodzaj wścieklej emocji. Wygląda to tak: muzyka klasyczna jest naszym wspólnym dobrem, dziedzictwem i tworzy naszą tożsamość europejską. To pomost między obecnymi czasami a tym, co działo się wiele lat temu, to są nasze pomniki kultury. I dobrze z jednej strony, że tak jest. To naturalne. Może zacznym tę wypowiedź od przeczenia samemu sobie: nie można za bardzo starać się ożywić czegoś, co jest stare, wsadzać na dziadka hiphopowych ciuchów. To nie jest rozwiązanie. Czemu mamy do czynienia z elitarno-muzealnym dyskursem w muzyce klasycznej? Ponieważ ażeby elementy kultury przetrwały, muszą być balsamowane, konserwowane. I tak się stało z muzyką klasyczną mniej więcej na początku XIX wieku – zaczęto elementy historii muzycznej balsamować, marmurować i pomnikować, zaczęto zakładać konserwatoria (czyli instytucje służące konserwowaniu tradycji muzycznej) i zaczęło się budowanie muzeum muzyki klasycznej. I proces ten trwał. Nie wiem, czy on jeszcze trwa. Wydaje mi się, że osiągnął swoje apogeum, a teraz zbliża się ku dekadenskiemu momentowi. To jest ta kultura wysoka, związana z dobrymi manierami, dobrym ubiorem, z wiedzą, z wychowaniem, przez co się elitaryzuje. Kiedy jestem w sytuacji klasycznej, zaczynają się do mnie zwracać per „maestro”...

M.J.: I to Cię denerwuje, tak?

M.M.: Nie o to mi chodzi, że mnie denerwuje. To jest ta hierarchiczna, elitarno-snobistyczna maniera, która wynika z tego, że muzykę klasyczną tak się gloryfikuje i hołubi. To są pułapki gloryfikowania tej muzyki, to są znane mechanizmy, wiemy wszyscy. Czytaliśmy *Ferdydurke* w liceum...

M.J.: Rozumiem, że odcinasz się od „gęby”, jednak jest w Tobie jakiś rodzaj poruszenia muzyką klasyczną, skoro cały czas do niej wracasz.

M.M.: Ja lubię bardzo tę muzykę, kocham tę muzykę, ale jestem trochę z innej bajki, właściwie z dwóch bajek. Mam taką swoją osobistą historię, bo dane mi było wzrastać przy muzyce klasycznej i jazzowej.

M.J.: A gdzie bardziej straszy: w muzeum czy w świątyni?

M.M.: Lubię chodzić do kościoła, lubię się modlić...

M.J.: Rozmawiajmy o muzyce, tylko. Chodzi mi o metaforę – muzyczna świątynia, muzeum dla muzyki...

M.M.: Lubię być we Florencji i pójść do muzeum, i cieszyć się, patrzeć na renesans i... wow! – i nie rozumieć czegoś. Lubię wchodzić w relacje z kulturą nie tylko w taki bezpośredni sposób, tylko w taki... sięgać do jakiejś tajemnicy, nie wiedzieć czegoś.

M.J.: A to świątynia z kolei...

M.M.: Tak, to daje świątynia. Ale jest tu jakieś niebezpieczeństwo, jest druga strona – można się w tym zatracić. Można się otrzeć o śmierć za bardzo, to może być martwe. Cały świat muzyki klasycznej, cały środek ciężkości przerzucony jest na świątynię, na modlenie się do bogów przeszłości, wielkich kompozytorów, mistrzów, którzy pisali dzieła. Bo teraz nikt nie pisze DZIEŁ, a ONI pisali DZIEŁA.

M.J.: Czyli czułbyś irytację, gdyby napisano o Marcinie Maseckim, że skomponował wielkie dzieło?

M.M.: Nie miałbym nic przeciwko temu, gdybyśmy używali tego słowa świadomie. A kiedy słyszę to słowo, mam alergię, bo gdy ludzie go używają, słyszę od razu wykluczanie współczesnej muzyki. Wiesz, mam kolegę – Maćka Morettiego – który jest współczesnym geniuszem i nikt nigdy

nie napisze, że on stworzył DZIEŁO. Źle jest, jeżeli używamy tego słowa do stawiania granic między ludźmi, którzy piszą DZIEŁA, a tymi, którzy piszą piosenki. Wiesz, dzieło jest wyżej niż piosenka. Martwią mnie pewne schematy myślenia. Bo muzyka klasyczna to ciekawe rzeczy, napisane przez wybitne, zwariowane jednostki. Ale po latach to jest takie wygładzone. Mam znajomych, którzy uczą się muzyki klasycznej, kończą akademie muzyczne, ale są oddaleni od istoty muzyki przez fakt, że skupiają się cały czas na modlitwie do Beethovena, Chopina. Ich kształcenie polega na wciskaniu guzików i respektowaniu zasad przeszłości, co jest groźne. Żeby pójść do filharmonii, trzeba się odpowiednio ubrać, a żeby pójść na koncert do knajpy, to ubierać się nie trzeba. W filharmonii ludzie są skupieni głównie na tym, żeby nie klaskać i nie kichać. A ja siedzę w tym dwudziestym trzecim rzędzie i partycypuję w jakiejś strasznej spinie, która nas oddala w ogóle od tej muzyki. Wszyscy tak silą się na to, by robić jakiś rytuał ze słuchania... Ja się tak właśnie czuję. To są te absurdy...

M.J.: Czym dla Ciebie w takim razie powinien być koncert, w jakiej rzeczywistości chciałbyś „partycypować”? Czy przestrzeń ma tu jakieś znaczenie?

M.M.: Ja nie jestem przeciwny filharmonii, chodzę do filharmonii. Jestem przeciwny pewnym podziałom, których nie lubię, uważam, że mogłoby ich nie być. Jednak nie jest żadną moją misją, żeby grać w przestrzeni miejskiej.

M.J.: Ale zgodzisz się, że przestrzeń miejska, w przeciwieństwie do tej filharmonijnej, gwarantuje pewną wolność. Mam jednak wrażenie – i to mnie martwi – że podczas Twoich występów ta swoboda w zachowaniu uderza zarówno w prezentowane dzieła, jak i w artystę, który je wykonuje. Obserwuję publiczność na Twoich letnich koncertach na Placu Defilad. Powiem szczerze, że nie radzę sobie z sytuacją, kiedy słuchacz siedzący obok mnie zajada sobie kotleta, trzymając na kolanach plastikowy talerz,

inna osoba z kolei przechadza się z puszką piwa po scenie, na której grasz WIELKIE DZIEŁA. Filharmonia natomiast jest przestrzenią dedykowaną muzyce, a słuchacze to respektują, szanują.

M.M.: Jest to na pewno inne przeżycie, inne doświadczenie. Do filharmonii też przychodzą ludzie, którzy mają w dupie to, co się dzieje.

M.J.: Przeczysz swoim słowom. Przed chwilą mówiłeś o rytuale słuchania muzyki, który Cię irytuje.

M.M.: Ale są i tacy, którzy siedzą, bo mama i tata im kazali. Siedzą, strasznie się nudzą i marzą, żeby nigdy więcej nie przyjść.

M.J.: Jednak mają program w rękę, kupiony przez mamę i tatę, którym zależy na świadomym słuchaniu muzyki przez ich krnąbrne dzieci. Tej świadomości często brakuje słuchaczom Twoich koncertów. Nie szkoda Ci, że mało kto wie, co grasz?

M.M.: No i co z tego. Czy to jest tak ważne, żeby wiedzieć, kto gra, ile sekund...

M.J.: Myślę, że ważne, pożyteczne jest, żeby wiedzieć, czego się słucha. Klaskanie między częściami utworu, które słyszę niestety często, może wynikać z pewnej swobody zachowania, i tutaj ustaliliśmy już, że nie przeszkadza Ci to. Jednak może też być, jak dla mnie – niestety, dowodem braku wiedzy o tym, co jest kompozycją o formie cyklicznej, a co tylko zbiorem różnych utworów. Wykonywałeś ostatnio na Placu Defilad suitę na wiolonczelę Jana Sebastiana Bacha. Ile osób będzie czerpało estetyczne zafrapowanie z faktu, że suitę tę są przetranskrybowane na inną fakturę (fortepianową)?

M.M.: Każdy ma inną, swoją świadomość. Niektórzy słyszą więcej, niektórzy słyszą mniej. Tego nie jesteś już w stanie kontrolować jako artysta. Ja nie jestem odpowiedzialny za to, czy ktoś wie, ile wie, na ile jest przygotowany.

M.J.: W wywiadzie z Joanną Sokolowską powiedziałeś: „w momencie, kiedy nagrywam i wypuszczam dla ludzi, to jednak jest to jakaś odpowiedzialność”. Z tych słów wynika, że masz mocną świadomość tego, iż sztuka weryfikuje się przez słuchacza, a Ty o niego dbasz. Jednak czy Twoje poprzeczki nie są zbyt wysoko postawione?

M.M.: Bardzo możliwe.

M.J.: Zachwycasz się koncepcją „Kunst der Fuge”, sam przyznajesz, że „to dzieło to pianistyczny Mount Everest”. Dalej – płytę „John” opisujesz jako „podrozdziały pewnych idei” etc., etc. W Twojej twórczości piętrzą się muzyczne sensory. Czy odbiorca Twojej sztuki jest w stanie ją oszacować, docenić? No i czy sama muzyka nie traci na swojej wartości? To tak, jakby barbarzyńca kupił piękne, stare naczynie porcelanowe i pomyślał sobie: będę je mieć do zsiadłego mleka...

M.M.: A ty byś tego naczynia użyła do zsiadłego mleka?

M.J.: No oczywiście, że nie, ponieważ potrafię oszacować jego wartość.

M.M.: Czyli zamiast „Sztuki Fugi” powinienem nagrywać arie operowe?

M.J.: Nie. Chodzi mi o to, że czytanie tekstów erudycyjnych nie jest dla wszystkich. Twoja sztuka jest erudycyjna. Przecież wiesz o tym.

M.M.: No dobra. Ale bardzo różnie ludzie ją odbierają. Niektórzy słuchają mojej muzyki i sobie myślą: ale on fajnie macha tą nogą. To jest jedna osoba. A ktoś inny pomyśli: hmm... kiedy słyszałem ten koncert trzy lata temu, to on grał tę frazę odwrotnie. No i mamy wszystkie poziomy. Bo ja gram muzykę dla wszystkich. Gdybym grał muzykę dla tych ludzi, którzy wiedzą wszystko, to byłoby ich bardzo mało. I tak jest dobrze, że muzyka działa na wielu poziomach. To tak jak z Bachem: można go sobie puścić przy romantycznej kolacji jako tło albo można się w nim zanurzyć i badać go przez całe życie. Ci wielcy kompozytorzy, o których wspominaliśmy, łączyli wysokie

z niskim i świadomie burzyli granice. Na tym polega wielkość. Kultura wysoka i niska nie wykluczają się, mogą współpracować.

M.J.: Nie boisz się mezaliansu?

M.M.: Nie boję się. Te podziały są niepotrzebne.

M.J.: Czyli nie przeszkadza Ci, że Twoja muzyka jest słuchana przy piwie i kotlecie?

M.M.: Nie. Dlaczego miałyby mi to przeszkadzać? Wtedy byłbym elitarnym snobem.

M.J.: Ale w tym piwie myśl muzyczna się rozcieńcza!

M.M.: A to już sprawa tego człowieka. Jeśli nie chce, to nie słucha. Nie zmuszam go do niczego. Nie mogę się martwić o to, co słuchacz odbierze z mojej muzyki. Nie mam nawet do tego prawa. To nie jest moja robota. To jest bardzo proste. Bardzo proste, lewackie podejście. Jeśli słuchacz ma ochotę klaskać między częściami utworu, niech sobie klaszcze, bo to znaczy, że bardzo mu się podobało, co usłyszał. Jeżeli odpowiada mu, że macham nogą, to też ma do tego prawo...

M.J.: A dlaczego machasz nogą?

M.M.: Sam nie wiem, taka jest moja ekspresja. Przez jakiś czas grałem w dresach i już się zaczęła robić taka łatka z tymi dresami, więc przestałem grać w dresach. Staram się nie doprowadzać do takiej sytuacji, że już wiadomo, że to jest gość, który macha nogą i jest wariatem, ma dziwne pianino, trochę jest geniuszem, ale do końca nie wiadomo, o co mu chodzi. Jednak zdaję sobie też sprawę z moich przegięć.

M.J.: Byli kompozytorzy, którzy pisali nie tylko manifesty, ale po prostu teksty przybliżające odbiorcy muzyczne idee swoich kompozycji.

M.M.: Kto na przykład?

M.J.: Luigi Russolo, Henry Cowell, John Cage, Pierre Schaeffer...

M.M.: Nie lubię ich. Nie lubię ich muzyki. Ja, jako artysta, na ile mogę, staram się utrzymać słuchacza w niepewności, w niedopowiedzeniu. Lubię, kiedy jest w sztuce tajemnica, lubię, jak nie wiem, jak odkrywam, lubię, jak błędę i jak się nawracam. Lubię po prostu, jak sztuka mną targa, jak jestem ofiarą mechanizmów, które nie do końca rozumiem. Wtedy jest najlepiej. I choć człowiek byłby nie wiem jak świątły i nie wiem, ile książek by przeczytał, to najfajniej jest, kiedy czuje się jakoś zagubiony. I życzę tego stanu wszystkim. Taka jest moja ideologia muzyki. Okazuje się jednak, że jest ideologia...

M.J.: Daniel Barenboim powiedział, że: „każde wielkie dzieło sztuki ma dwa oblicza: jedno dla swoich czasów, drugie dla wieczności”.

M.M.: WIELKIE DZIEŁO... Ten język wyklucza dla mnie niestety dobrą muzykę, która dzieje się tuż obok nas. Siedzi sobie gość na strychu i robi wielkie dzieła, ale nikt się nim nie zainteresuje, a szkoda. Teraźniejszość na tym traci. Jego sztuka jest niezauważana, nie chce się jej zauważać, bo nie wpisuje się w obowiązujący dyskurs. To jest może takie moje lewackie gadanie, ale tak czuję.

M.J.: Wróćmy do Marcina Maseckiego. Twojej muzyki w warunkach domowych słucha się trudno. Dla moich domowników, szczególnie dzieci, jest ona bardzo uciążliwa.

M.M.: ...bo twoja wewnętrzna idealistka chciałaby, żeby moja muzyka była wolna od tego, czy macham nogą czy nie. A to okazuje się jednak ważne...

M.J.: Nie boisz się, że jakieś dziecko krzyknie kiedyś podczas Twojego koncertu: „król jest nagi”?

M.M.: Może tak się stać, może to wszystko runąć...

M.J.: Gdyby Twoje płyty były puzzlami, to jakbyś je poukładał, według jakiego klucza?

M.M.: Może zrobiłbym z nich jakąś piramidę, jakąś wieżę... Nie robiłem jeszcze takiej retrospekcji, jeszcze parę lat...

M.J.: Dobrze. To sobie sama poukładam te puzzle i powiem Ci, co mi wyszło.

M.M.: Płyty „John” i „Bob” to były płyty „wolne”. Pozostałe to już raczej projekty.

M.J.: ...i jeszcze Chopin. A właśnie, dlaczego projekt *SEAN* nie doczekał się płyty? Szkoda, że tych utworów Chopina, przez Ciebie przewrotnie przerobionych, można posłuchać tylko w Internecie.

M.M.: Właściwie sam nie wiem, dlaczego tak się stało. To superpłyta. To jest szczyt elitarniej propozycji. Trzeba bardzo dokładnie znać utwory Chopina, żeby mieć z tego jakąkolwiek frajdę.

M.J.: Opowiedz proszę, jak ten projekt się tworzył.

M.M.: Zostaliśmy zaproszeni z didżejem Lenarczykiem podczas Nocy Muzeów [w Muzeum Chopina] do zrobienia takiej inwazji. W pierwszej sali „Młodość” są trzy kabiny, gdzie można posłuchać młodzieńczych utworów Chopina. Jednym z naszych pomysłów była zamiana tamtejszych mp3 na moje wersje tych utworów. To były utwory młodzieńcze, nastoletnie (po-lonez op. 2, jakiś menuet), często mi nieznane, ponieważ rzadko się je gra. I z tego ogromnego materiału zrobiłem kompilację. *SEAN* to jest tylko wybór, tak naprawdę było tego jeszcze więcej, ok. 60 pozycji. Kładłem nuty na pulpit i grałem trochę z pamięci, inne utwory, ćwicząc, od razu nagrywałem. Koncert e-moll i f-moll grałem na przykład z pamięci.

M.J.: Czyli miałeś przed sobą utwory Chopina i grałeś co piątą nutę?

M.M.: Mniej więcej tak... To był proces bardzo złożony, ale jednocześnie organiczny i dynamiczny. Ten projekt zaowocował właśnie trzecią płytą imienną, która jednak nie została wydana jako tzw. „zwykła” (wtedy było jakieś nagromadzenie płyt). Nie chciałem wydawać kolejnej, by uniknąć kumulacji. Wybrałem więc takie rozwiązanie pośrednie.

M.J.: Czy Twoje zainteresowanie Bachem, Scarlattim, Beethovenem ma jakieś szczególne źródło?

M.M.: Wszyscy interesują się tymi kompozytorami. Są to kompozytorzy powszechnie znani. Gram ich muzykę od dziecka. Nie ma tu jakiegoś planu.

M.J.: Przyznam, że spotkanie Scarlatti – Masecki brzmi przewrotnie. Scarlatti to przecież salonowiec. Zarówno sztuka, jak i muzyka była dla niego wytworną i szlachetną rozrywką. Bardziej odpowiadały mu **l a d n e**, wygładzone melodie niż fugi Bacha, które wymagały żmudnego wsłuchiwania się w wielogłos.

M.M.: Dla nas po 250 latach ci ludzie (ich muzyka) są już kimś zupełnie innym.

M.J.: Kim jest w takim razie dla Ciebie Scarlatti?

M.M.: Jest w muzyce Scarlattiego dużo gracji, elegancji, sensualności. To utwory napisane bardzo kunsztownie, z dużą precyzją, jeżeli chodzi o warsztat kompozytorski. Ale rzeczywiście te utwory są jakieś puste. Nie wiem, nie umiem odpowiedzieć...

M.J.: Może są i puste, są jednak przede wszystkim „wypolerowane”. Sonaty Scarlattiego to taka biżuteria dźwiękowa, w której każda nuta jest jak świecący koralik. Kiedy myślę o granych przez Ciebie sonatach Scarlattiego, to mam wrażenie, że z premedytacją i bardzo konsekwentnie burzysz tę iluzję elegancji i zmysłowej przyjemności. Nie nagrywasz

tych sonat w sterylnym studiu, gdzie często władza wykonawcy ustępuje miejsca producentowi i montażyście, a wszystko po to, by osiągnąć jak najbardziej precyzyjny dźwięk. Nie proponujesz idealnego, precyzyjnego wykonania. Grasz na pianinie-składaku i „zachłannie” się mylisz.

M.M.: No tak, to jest ewidentne. Specjalnie zaburzam linearność. To się nazywa przerost formy nad treścią. Treścią jest to, co gram, a formą to, co robię z tym, co gram.

M.J.: W książeczce programowej dołączonej do płyty z sonatami mówisz o „ogromnym ciśnieniu intelektualnym”, jakie towarzyszyło pracy nad tym projektem. Płyta *Masecki – Scarlatti* okazała się więc ciężkim, niszczycielskim budowaniem.

M.M.: Tak, ta dekonstrukcja, którą uprawiam, to nie jest emocjonalne przedsięwzięcie, tylko intelektualne.

M.J.: Kiedy słucham sonat Beethovena w Twoim wykonaniu, czasami myli mi się, kogo właściwie słucham: Maseckiego czy Beethovena.

M.M.: To idealnie.

M.J.: A Ty chciałbyś, żebym kogo słuchała?

M.M.: No nie wiem. Nie podpowiem ci....

M.J.: Czy składanie pianina ma coś wspólnego ze sklejeniem samolocików?

M.M.: Trochę mieliśmy roboty przy tym pianinie...

M.J.: Czytałam gdzieś, że czterdzieści razy rozkładałeś i składałeś z Twoim Tatą to pianino, na którym grasz podczas swoich koncertów.

M.M.: Co?! O proszę, jakie legendy krążą... Chciałem kiedyś z Ojcem zbudować klawikord, jednak poległem. Po tygodniu pękła płyta rezonansowa. Nie mam cierpliwości do majsterkowania, ja od razu chcę grać.

M.J.: Jesteś opatrzony szyldem „solista reprezentujący estetykę usterki”. W jednym z wywiadów dla „Ruchu Muzycznego”, w Twoim komentarzu, który dotyczył tego sformułowania, słyszałam nutę pobłażliwości, a nawet ironii. Jaki jest naprawdę Twój stosunek do owej usterkowości?

M.M.: Tak rzeczywiście się przyjęło. Małgorzata Halber tak kiedyś napisała i wszystkim się to bardzo spodobało. Estetyka pomyłki narodziła się przy okazji pewnego projektu, jakim była płyta *Profesjonalizm*. To się wydarzyło na próbie. W partyturze zaznaczyłem takie momenty, w których wspólnie się mylimy. Jednak te pomyłki traktowałem tak naprawdę jako rzecz sezonową. To nie jest jakiś mój program, na którym budowałbym karierę. To był dowcip, on działał przez chwilę, a potem przestał śmieszyć. W *Polonezach* jest już tego mniej, a teraz to już chyba w ogóle tego nie ma.

M.J.: Jako odbiorca mam inne zdanie. Odnoszę wrażenie, że tę „pomyłkowatość” słyszę nieustannie. Potykam się ciągle o frazy, które są jakby niedograne, niejako „haczone”.

M.M.: OK. Wiesz, w świecie muzyki klasycznej nie ma kompletnie miejsca na jakąkolwiek ryse, brak precyzji. A przecież spotykamy się z brakiem precyzji w życiu, wszędzie, a w muzyce nieklasycznej powszechnie tym operujemy. W muzyce ważne jest dla mnie zwracanie uwagi na sam proces jej tworzenia. Muzyka jest dla mnie trochę jak nauka, eksperyment: tu dodamy, zobaczymy, co się stanie; o! za dużo, trzeba odjąć...

M.J.: Nauka i muzyka... Przypominam sobie wszystkie te gamy, pasaże, etiudy Moschelesa i Czernego, które z ogromnym mozolem wygrywa się

w szkole. To taki warsztat wirtuoza. Czy ten materiał ćwiczebny traktujesz jako cytat, specjalnie inkrustujesz tymi „wprawkami” swoje utwory?

M.M.: Tak. Etiudy i gamy to muzyka przezroczysta, która jest bardzo mnie fascynuje. Może dlatego, że powszechnie nie jest uważana za muzykę. A właściwie dlaczego...? To są takie przestrzenie, do których się nie zagląda, których nie traktuje się na poważnie. Jaką analogię tu znaleźć? To nawet nie są litery, to są miejsca między literami. Istnieją przecież specjalne książki z gamami i pasażami. To takie pompki, brzuszki. Chciałbym zagrać taki koncert. Zresztą kiedyś już zrobiłem taką próbkę. W Zachęcie grałem koncert pt.: *Muzyka Warszawskich Akordeonistów Tramwajowych*. W połowie koncertu coś nie szło, więc zagrałem kilka gam po prostu i to zadziało. Zrobiło się zamieszanie, taka cezura, która okazała się bardzo skuteczna. Po dwóch minutach gam wróciłem do improwizacji. Wystarczyła kropelka tych gam...

M.J.: Od usterki do dekonstrukcji?

M.M.: Usterka to jest jedno z narzędzi służących dekonstrukcji. Ale nie chcę się skupiać tak bardzo na tej dekonstrukcji, i nie tylko tu w tym wywiadzie, ale w ogóle też w moich działaniach, bo „krótsze nogi” ma burzenie niż budowanie. Marzy mi się, żeby móc budować, a nie tylko burzyć.

M.J.: Jeszcze niedawno mówiłeś coś innego: „mam w sobie taki instynkt, aby rozkopać formę zastaną”.

M.M.: No tak... Ale to są słowa, cytaty z różnych epizodów życiowych. Poza tym, to są takie gombrowiczowskie opary...

M.J.: Czy nie jest to jakiś rodzaj buntu z opóźnionym zapłonem? Przecież jako nastolatek grzecznie przyjmowałeś wszystko, czym Cię elitarnie częstowano.

M.M.: No tak, tak można to nazwać.

M.J.: Dla mnie Twoja muzyka jest podszyta jakimś „schizofrenicznym genem”, mam tu na myśli pewien typ ekspresji.

M.M.: Słuchaj, naprawdę nie jest moją rolą tłumaczenie mojej sztuki. I nie chcę tego robić. Jeżeli chcesz to badać, to jest mi bardzo miło. Ale schizofrenia to już jest sprawa terapii, to już są tak intymne rzeczy, że...

M.J.: Nie chcę naruszać Twojej intymności, chcę rozmawiać o pewnych znaczeniach obecnych w Twojej twórczości i nazwałam je umownie „schizofreniczne”. W *Mazurkach* na przykład prowadzisz dwa głosy, dwie linie melodyczne nie tylko polirytmicznie, lecz także polimetryczne, a na dodatek te dwa głosy grasz w dwóch różnych fakturach.

M.M.: To jest w miarę standardowy środek ekspresji. Każdy lepszy perkusista to robi. A fortepian to też w pewnym sensie instrument perkusyjny. Wracamy do burzenia sztucznych granic. Niestety w szkołach muzycznych pianistów nie uczy się polirytmii. Króluje natomiast wykuwanie na pamięć wszystkich Etiud Chopina. I w ten sposób koledzy z konserwatorium stają się ofiarami systemu muzealno-elitarnego.

M.J.: Ty miałeś to szczęście, że się wymknąłeś temu systemowi?

M.M.: Tak, ja miałem to szczęście i życzę wszystkim tego szczęścia.

M.J.: W tym systemie wychowywała Cię muzycznie Twoja Babcia. Czy dziś nie miałaby do Ciebie żalu o takie słowa?

M.M.: Może tak, może trochę tak...

M.J.: A nie byłaby oburzona Twoimi wariactwami, jakie uprawiasz na fortepianie? Przecież na tych sonatach Brahmsów, Chopinów stawiałeś pod Jej okiem pierwsze kroki.

M.M.: Moja Babcia zmarła pięć lat temu i widziała tego sporo, ale na totalne wariactwa to się nie załapała. Może nie wszystko rozumiała, a poza

tym nie była okropnie dogmatyczna. Patrzyła na moje działania może też pragmatycznie: jeżeli Marcin działa w rozrywce, to mogą z tego być pieniądze. Ale ja z moją Babcią nie dokończyliśmy takiego swojego „łuku”, który polegał na przygotowaniu się do Konkursu Chopinowskiego. Dlatego chciałem w pewnym momencie, może w przyszłym roku (rozmawiamy o tym z Capelą Cracoviensis) zagrać koncert fortepianowy Chopina. To jest taka Babciowa rzecz, która nie została dokończona.

M.J.: I ten projekt zadedykujesz Babci w holdzie?

M.M.: Tak. Wtedy to wyjdę przed koncertem i wygłoszę taką przemowę, że wszyscy się popłaczą...

Warszawa, 21 lipca 2015 r.

fot. Brygida Pawłowska-Jądrzyk



Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

WYWIAD „ZAŁĄCZNIKA KULTUROZNAWCZEGO”

PISARZ PONAD GRANICAMI

Z GEORGIM GOSPODINOWEM ROZMAWIJA

ANELIA RADOMIROVA

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Georgi Gospodinow urodził się w 1967 roku w Jambole (Bułgaria). Jego twórczość dawno przekroczyła granice ojczystego kraju. Debiutancka *Powieść naturalna* (1999) została przetłumaczona na ponad dwadzieścia języków (polski przekład: Fundacja Pogranicze 2009), druga powieść, *Fizyka smutku* (2011), zniknęła w ciągu kilku dni z półek księgarskich w Bułgarii; tłumaczona jest już na inne języki. Pierwszy zbiór opowiadań *I inne historie* (2000) ukazał się po polsku w 2011 roku (Fundacja Pogranicze). Gospodinow zaczynał jako poeta. Oprócz zbiorów opowiadań i dwóch powieści napisał również scenariusz, kilka sztuk, komiks, dysertację doktorską z literatury bułgarskiej. Jest pisarzem, pracownikiem naukowym Instytutu Literatury Bułgarskiej Akademii Nauk, redaktorem „Literaturnego Westnika”. Prowadził zajęcia z *creative writing* w Bułgarskim Nowym Uniwersytecie i ostatnio w Humboldt University w Berlinie. Cieszy się wielką sympatią czytelników bułgarskich. Rodzimi i zagraniczni krytycy literaccy docenili jego nowatorstwo i indywidualny rys artystyczny, jakkolwiek nie zabrakło też opinii surowych. „Nałogowo” opowiada historie, gdyż według niego tylko one są w stanie nas ocalić. Całą jego twórczość przenika poczucie tajemniczej obecności transcendencji. W marcu 2015 roku Georgi Gospodinow odwiedził Polskę po raz kolejny, tym razem z powodu premiery *Space Opery* polskiego kompozytora Aleksandra Nowaka, do której napisał libretto.



fol. Petyr Wylczew

Anelia Radomirova: Wydaje mi się, że ta rozmowa będzie o przekraczaniu granic – tych między państwami i tych między językami i kulturami. W znamiennych latach 90., będąc jeszcze studentką filologii słowiańskich na Uniwersytecie Sofijskim, zaczęłam pisać i publikować w „Literaturnym Westniku”¹. Znałam Cię jako poetę i przeważnie jako redaktora „Westnika”. Tam opublikowałam swoje pierwsze przekłady współczesnej poezji polskiej na język bułgarski. W Bułgarii tłumaczyłam poezję polską na bułgarski, tu zaczęłam pisać o literaturze bułgarskiej po polsku – tłumacząc, o ile to możliwe, naszą kulturę na ten bardzo różny w swojej obrazowości język. To jest mój sposób na życie, na zachowanie życiodajnej więzi z tym, co ojczyste. Nawet ta rozmowa między dwojgiem Bułgarów, odbywająca się w ich języku macierzystym,

¹ Kluczowy bułgarski tygodnik literacki i kulturalny, który był zwiastunem i prekursorem nowych tendencji i procesów w literaturze bułgarskiej po 1989 roku. Skupiał wokół siebie krytyków literackich i młodych pisarzy, wśród których był i Georgi Gospodinow. Pisarz jest wciąż jednym z jego redaktorów.

zostanie przetłumaczona na polski i będzie czytana po polsku. Będzie próbą wyrażenia naszej wrażliwości w tym języku...

Georgi Gospodinow: Tak, zachowuję żywą pamięć lat 90. i dalej uważam, że było to jedno z naprawdę ważnych dziesięcioleci w literaturze bułgarskiej, a także w naszym wspólnym życiu, przynajmniej w ciągu ostatniego pół wieku. Była energia, radość z powodu nowych zdarzeń, przeczucie przyszłości, szeroki horyzont, który potem nagle się skurczył.

A.R.: Napisałeś esej pod tytułem *Nasze Warszawy*. Nawiązuje on do powieści Georgiego Markowa² *Kobiety Warszawy*³. Po raz kolejny spotykamy się w Warszawie – częściej widuję Cię tu niż w Bułgarii. Co dwa lata przylatujesz do tej wschodnioeuropejskiej stolicy. Jak ją odbierasz?

G.G.: Czuję się dobrze zarówno tu, jak i we Wrocławiu, Krakowie, Poznaniu. Polska ma bardzo silną literaturę w ostatnim dziesięcioleciu, zresztą zawsze taką miała. Mam tu przyjaciół, którzy podsycają we mnie pragnienie, aby dalej pisać. Należy do nich między innymi Olga Tokarczuk. W Polsce bardzo dużo dzieje się w sztuce. To miejsce, gdzie panuje pragnienie, aby zdarzyło się wiele rzeczy. Tu również dostałem pierwszą propozycję napisania libretta.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk: Proszę pozwolić mi na chwilę zatrzymać się na kwestii przekraczania granic, ale w jej nieco odmiennym aspekcie. W szczególności interesuje mnie problem omijania czy znoszenia granic jako zagadnienie egzystencjalne oraz artystyczne. Na przykład w *Powieści naturalnej* (podobnie jak polski pisarz Andrzej Kuśniewicz w *Królu Obojga Sycylii*) ucieka się Pan do strategii mnożenia różnych początków utworu. Daje to poniekąd efekt wyeliminowania początku...

² Bułgarski dysydent, pisarz, dziennikarz w BBC „Wolna Europa”, zamordowany w Londynie przez komunistyczne służby bezpieczeństwa.

³ Powieść Markowa jest przetłumaczona na język angielski, na polski – nie.

G.G.: Zawsze chciałem, aby moje książki były „systemami otwartymi”. Aby rozmawiały bezpośrednio z czytelnikiem i zostawiały mu wystarczająco dużo wolności. Nie wierzę w twarde gatunki, nie lubię wszechwiedzących i pewnych siebie narratorów. Ja sam „nie mieszkam w czystym gatunku”. Sądzę, że żaden z naszych dni nie toczy się tylko w jednym gatunku. Mnie zatem całkiem naturalnie przychodzi, abym literacko i egzystencjalnie – jak Pani mówi – omijał granice.

B.P-J.: Czy mógłby Pan krótko wyjaśnić polskim czytelnikom koncepcję „powieści fasetowej”? Wyrażenie to zrazu nie wydaje się do końca jasne, a jego eksplikacja, którą można wyłowić z Pańskiego dzieła, ma jednak w zasadzie charakter metaforyczny...

G.G.: Definicja jest w *Powieści naturalnej* i opiera się na analogii do fasetowej budowy oka muchy. Ale w innym sensie – to powieść, adekwatna do sposobu, w jaki przeżywamy dzisiaj samych siebie. Jeśli wierzyliśmy Stendhalowi, że powieść jest lustrem, dzisiaj powiedzielibyśmy, że to lustro rozbiło się na tysiące małych cząsteczek. I każda z nich odbija swój świat. Prawo do mnóstwa punktów widzenia również jest częścią strategii fasetowej.

A.R.: A co sądzisz o przekraczaniu granic krajów, języków, słów... W Polsce jesteś z okazji premiery *Space Opery* polskiego kompozytora Aleksandra Nowaka, który namówił Cię, abyś napisał do niej libretto.

G.G.: Tak, dwa lata temu dostałam e-mail od polskiego kompozytora Aleksandra Nowaka, którego nie znałam. Usłyszał rozmowę ze mną w polskim radiu (to była „Trójka”, jeśli się nie mylę). Bardzo się mną zainteresował, znalazł polskie przekłady moich książek, odnalazł mój adres mailowy i poprosił mnie, abym napisał libretto do jego przyszłej opery. Na początku odmówiłem, ponieważ nigdy przedtem się tym nie zajmowałem, ale w końcu udało mu się mnie namówić. To naprawdę było przekraczanie różnych granic. Pisałem libretto, zanim mieliśmy muzykę, także szukałem

słów i wprowadzałem je do jakiejś wyobrażonej mojej kompozycji. Pisałem dla publiczności polskiej, której nie znałem, dla gatunku sztuki, którego również nie znałem dobrze. Temat, który wybrałem, o pierwszym locie mężczyzny i kobiety na Marsa również był wyzwaniem. Była to w każdym razie przygoda. Ale myślę, że się udało. Przynajmniej tak sądzę na podstawie reakcji publiczności po premierze. Cieszę się, że spróbowałem.

A.R.: Kilka lat temu na premierze *Powieści naturalnej* w Warszawie zadałam Ci naiwne pytanie, czy uważasz, że sztuka może uratować świat. Odpowiedziałeś: „tak”. Co myślisz teraz?

G.G.: Moja naiwność nie zmieniła się zbytnio. Ale jednak teraz bym odpowiedział trochę uważniej. Sztuka może uratować człowieka, poszczególnego człowieka. Ale to też jest droga, lepsza droga do uratowania świata.

A.R.: Jesteś pisarzem tłumaczonym bardzo często, słyszysz swoje słowa i utwory w wielu różnych językach, Twoje książki są czytane przez ludzi reprezentujących różne kultury, jak arabska na przykład... Co pozostaje z tego przekraczania granic? Ono również jest częścią naszego mobilnego i globalnego bycia...

G.G.: Tak, podróżuję za swoimi książkami jak Beduin z wielbłędami. I mogę powiedzieć, że najważniejsze, najbardziej osobiste rzeczy są przetłumaczalne, chwała Bogu. Smutek jest smutkiem wszędzie, dzieciństwo jest dzieciństwem, szczęście jest szczęściem, pod jakimkolwiek imionami by nie występowały. Moje pisanie jest osobiste, zbyt osobiste, ale wydaje mi się, że właśnie jako osobiste, personalne jest naprawdę uniwersalne. Oczywiście, zabawne jest szukać również różnic w sposobie, w jaki inne kultury czytają twoje książki. W Islandii na przykład uznali *Powieść naturalną* za bardzo wesołą, pełną ironii i żywotności. Gdzie indziej, w Stanach i Niemczech na przykład, czytali ją jako książkę rozpacz. We Francji poszukali korzeni powieści w prozie Baudelaire'a, ale i Pereca...

A.R.: Wcielasz się w historię ludzi... Czy wciąż wchodzisz do cudzych historii? *Fizyka smutku*⁴ zaczyna się od „Ja jesteśmy”. Jak czytać to zdanie? Znowu jako empatyczne wędrowanie wstecz w historię osobistą pewnego dziecka, jakim jest każdy z nas? Nosimy ślady historii pokoleń żyjących przed nami. Czy znaczy to „ja jesteśmy”? Czy poza wszystkim innym jest również wyrazem Twoich empatycznych „wejść”, „przejść” przez inne losy, rzeczy?...

G.G.: „Ja jesteśmy” jest kluczem do empatii, najkrótszą jej formułą. Gramatycznie fraza jest błędna, ale znaczeniowo, wydaje mi się, jest prawidłowa. Nie po prostu słuchać i współczuć obcym historiom, a wcielać się w nie albo może dawać im schronienie w swoim ciele. Dobrze powiedziałaś, nosimy ślady historii poprzednich pokoleń, „wędrujemy w nie”, ale w ten sposób można wędrować również w historii tych, którzy przychodzą po nas. Nosimy tę samą odpowiedzialność również za nich.

A.R.: Autobiografizm Twoich książek... Nie kończy się... wydaje mi się, że jesteś jednocześnie zarówno w swoim realnym życiu Georgiego Gospodinowa, jak i w swoich historiach... Zdaję sobie sprawę, że nikt nigdy nie mówi wszystkiego, ale: gdzie wg Ciebie jest granica między życiem a literaturą?

G.G.: Od dawna przestałem zauważać tę granicę. Czasami się zastanawiam, które z moich wspomnień naprawdę się zdarzyły, a które są częścią którejs z książek. Wiesz, to trudna i ciekawa kwestia, co jest realne, a co wymyślone. Wszystko, co nam się zdarzy i co opowiemy, obleczemy w słowa, wepchniemy do historii, odtąd już jest poza realnym i nierealnym. Literatura i opowiadanie historii są jakąś trzecią materią, trzecim stanem poza prawdziwym i nieprawdziwym. To jest jej cud.

⁴ Druga powieść Gospodinowa, również bardzo dobrze przyjęta przez czytelników i krytykę, jest już tłumaczona na inne języki.

A.R.: Opowiadanie historii, szukanie sensu... piszesz, że literatura odkłada koniec... świata? Jak Szeherazada... Czy chodzi o jeszcze jeden dzień życia?

G.G.: Tak, wierzę, że jeden z wielkich cudów literatury i opowiadania polega na tym, aby oddalać koniec. Szeherazada jest najlepszym przykładem. Z każdą historią dodajesz jeszcze jeden dzień życia. Moja powieść *Fizyka smutku* podejmuje dokładnie ten model opowiadania, ten labirynt historii z *Baśni z tysiąca i jednej nocy*.

A.R.: Ty naprawdę osiągnąłeś sukces jako pisarz. Zarówno w ojczyźnie, jak i za granicą. Twoja literatura podoba się czytelnikom, nakłady Twoich książek wyczerpują się błyskawicznie. Jak się czujesz jako pisarz, który osiągnął sukces? Na spotkaniu autorskim wspomniałeś o prawie do porażki...

G.G.: Zawsze trzymam to prawo do porażki w swojej prawej kieszeni. To, co się zdarza z książkami, naprawdę jest piękne, ale nie czuję się pisarzem, który osiągnął sukces. Czuję się jak człowiek, który opowiada wspólne wspomnienia nieznanym ludziom. Jak opowiadacz historii, które dotrą do czytelnika akurat na czas, aby go pocieszyć, dać mu sens albo go rozśmieszyć. Noszę ze sobą, gdziekolwiek bym nie pojechał, całe swoje dzieciństwo, noszę historie najbliższych mi osób, mojej babci i dziadka, moich rodziców. To historie zwykłych ludzi, którzy rzadko opuszczali swoje rodzinne miejsca, pozostali skromni i pokorni. Czasami to mnie ratuje.

A.R.: Twojemu sukcesowi towarzyszy również dużo zawiści, ataków. Często wspominasz, że nie znosisz agresji... Co sądzisz o bułgarskiej zawiści, szczególnie tej w środowiskach artystycznych i akademickich?

G.G.: Nie znoszę i nie rozumiem agresji. I nie wierzę, że człowiek może być wielkim pisarzem i małym, zazdrosnym, agresywnym człowiekiem.

A.R.: Gdy przygotowywałam się do tej rozmowy, zdałam sobie sprawę, że znamy się od 17 lat, pamiętam jeszcze, jak byłeś początkującym i obiecującym poetą i redaktorem. Wyrosłeś na naszych oczach... Czy ta zmiana była wyzwaniem dla Ciebie, Twoich przyjaciół? Co się zmieniło?

G.G.: Tak, była i jest wyzwaniem chyba dla wszystkich. Czasami sobie myślę, że wygrałem grono czytelników i straciłem przyjaciół. Pisanie jest samotnością, jak nie raz mówiono. Nie ma mnie długo w Bułgarii, zmieniam miejsca. Zamykam się, bo nie mam innego wyjścia, kiedy muszę pisać. Ale pamiętam wszystkich swoich przyjaciół, spotkania, ludzi, z którymi dzieliłiśmy wspólną przeszłość. W tym naprawdę jestem sentymentalny i oddany.

A.R.: W *Niewidzialnych kryzysach* (2012) piszesz, że kryzys jest w braku transcendencji, skróconym horyzoncie, zbyt łatwych wytłumaczeniach świata... Brzmi to jak diagnoza odnosząca się do nas wszystkich, ludzi wszystkich kultur...

G.G.: Tak, niewidzialne kryzysy, problem „skróconego horyzontu” nie są tylko znakiem naszych czasów. Ale właśnie dzisiaj ten deficyt przyszłości jest szczególnie silny. Poczucie wyczerpania pokładów sensu także.

B.P-J.: Śledząc Waszą rozmowę, zauważyłam, że bodaj większość jej wątków dotyczy problemów „w skali makro”: różne narody, ich odmienne języki czy wrażliwości, różnorodne kultury i właściwe im punkty widzenia, minione dekady i zmieniające się pokolenia... A jednak – jak sądzę – we własnych powieściach najpiękniej „wygrywa” Pan tonacje bardziej intymne, związane z mętnymi kolejami losu jednostki, z tajemnicą istnienia pojedynczego człowieka. Po lekturze Pana utworów najbardziej utkwiała mi w pamięci figura człowieka zapętlonego niejako w sieć przypadków, a przecież żywiącego przeświadczenie, że nic nie zdarza się przypadkowo. W szczególności zapamiętałam klimat życia podszytego tajemnicą i naznaczonego żalem za „utraconymi wariantami

istnienia” (w *Powieści naturalnej* jest taki fascynujący epizod krótkiego, ale jakby metafizycznego „zеткиnięcia się” z piękną kobietą w pociągu...)

- G.G.: Wzniosłość jest wszędzie. Tak zaczyna się pewien rozdział z *Fizyki smutku* i to dla mnie jest odpowiedzią na Pani pytanie. Wierzę w tę skrytą wśród codzienności wzniosłość życia. Jako pisarz chcę nieustannie ją odkrywać i pokazywać, nie jako abstrakcję, nie jako teorię, a właśnie wśród śmietnika codzienności, wśród „paraliżującej tajemniczością niszczących człowieka przypadków”⁵. To jest niesamowicie trudne, to zamiar oczywiście w pewnym sensie skazany na porażkę, ale warto to robić. Jeśli nie odnajdziemy tajemnicy, trzeba będzie ją wynaleźć ponownie.

A.R.: W pewnym wywiadzie mówisz, że Twoje empatyczne nastawienie podobne jest trochę do wschodnich praktyk. Gdzie znajdujesz duchową przystań? Wiersz *Boże Berlina* – mimo że kreuje prozaiczny obraz Boga, jest pełen dobroci i prawdy, jest również modlitwą. Wybacz, jeśli to pytanie nazbyt intymne, ale ono się po prostu nasuwa: Czy jesteś religijny? Czy wierzysz w Boga? I jeśli tak – kim jest On dla Ciebie?

G.G.: Wierzę, ale nie powiedziałbym, że jestem religijny w wąskim tego słowa znaczeniu, nie praktykuję żadnej religii. Mój bóg jest bogiem pisany małą literą, jest niepewny i niestały, wrażliwy i empatyczny; to dobry bóg. O tym bogu – bogu tego, co niestałe i ludzkie, jest więcej właśnie w *Fizyce smutku*.

A.R.: Dziękuję Ci bardzo, że zgodziłeś się udzielić nam wywiadu.

⁵ Cytat pochodzi z najczęściej czytanej i tłumaczonej książki Gospodinowa: *Powieść naturalna*, tłum. M. Hożewska-Todorow, Sejny 2009, s. 37.

B.P.-J.: Ja również bardzo, bardzo dziękuję: za wywiad, za marcowe spotkanie w Ambasadzie Bułgarskiej, za korespondencję ze mną i Anelią, a także – mamy nadzieję – za naszą przyszłą współpracę.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

ИНТЕРВЮ НА „ЗАЛОНЧНИК КУЛТУРОЗНАВЧИ”

ПИСАТЕЛ НАД ГРАНИЦИТЕ РАЗГОВОР С ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Анелия Радомирова

Бригида Павловска-Йонджик

Анелия Радомирова: Струва ми се, че този разговор ще е за преминаването на границите – тези между страните и тези – между езиците и културите. През заветните 90-те, още като студентка по славянски филологии в Софийски университет, започнах да пиша и публикувам в „Литературен вестник”. Познавах те като поет и най-вече като редактор на „Вестника”. Там публикувах първите си преводи на съвременна полска поезия. Моят път продължи в Полша, останах да живея и творя тук. В България превеждах полска поезия на български език, тук започнах да пиша за българската литература на полски език – превеждам доколкото е възможно нашата култура на този много различен по образност език. Това е моят начин на живот, на запазване на жизнената връзка с родното. Дори този разговор между двама българи, който се провежда на майчиния им език, ще бъде преведен на полски и ще се чете на полски. Ще бъде един опит да се пренесе нашето светоусещане на този език...

- **Георги Господинов:** Да, пазя ясно спомена си за 90-те и продължавам да мисля, че това беше едно от наистина важните десетилетия в българската литература, а и в общото ни живеене за последния поне половин век. Имаше енергия, радост от случването на нещата, усещане за бъдеще, хоризонт, който после рязко се сви.

- А.Р.: Имаш едно есе, което се казва „Варшавите ни”. От своя страна то е за романа на Георги Марков „Жените на Варшава”. Виждаме се за пореден път във Варшава – по-често те виждам отколкото в България. На всеки две години идваш в тази източноевропейска столица. Как я усещаш?

- Г. Г.: Чувствам се добре тук, както и във Вроцлав, Краков, Познан. Полша има много силна литература в последното десетилетие, всъщност имала е винаги. Имам приятели тук, които ме зареждат с желание да продължа да пиша, Олга Токарчук е една от тях. Полша изглежда като много живо място конкретно в изкуството. Място, където има желание да се случват нещата. Тук получих и поканата да напиша първото си либрето.

- Бригида Павловска-Йонджик: Бих искала да се спрем за момент на проблема за прекрачването на границите, но в малко по-различен аспект. Интересува ме по-точно въпроса за заобикалянето или премахването на границите като екзистенциален или творчески проблем. В „Естествен роман” например, както Анджей Кушневич в „Кралят на двете Сицилии”, използвате стратегията на умножаване на различните начала на творбата. Това създава ефект на елиминиране на началото...

- Г.Г.: Винаги съм искал книгите ми да са като „отворени системи”. Да си говорят директно с читателя, да му оставят достатъчно свобода. Не вярвам в твърдите жанрове, не обичам всезнаещите и сигурни разказвачи. Аз самият не живея в чист жанр. Мисля, че нито едни наш ден не протича само в един жанр. Така че ми идва съвсем естествено, литературно и екзистенциално, както казвате, да заобикалям граници.

- Б.П-Й.: Бихте ли пояснил на полските читатели концепцията за „фасетъчния роман”? Изразът не изглежда много ясен,

а експликацията му, която откриваме в романа ви, има по-скоро метафоричен характер...

- Г.Г.: Дефиницията е дадена в „Естествен роман“ през фасетъчното устройство на окоето на мухата. Но в друг смисъл – това е роман, адекватен на начина, по който преживяваме себе си днес. Ако вярваме на Стендал, че романът е огледало, днес бихме могли да кажем, че това огледало се е строшило на хиляди малки парченца. И всяко отразява свой свят. Правото на множество гледни точки е също част от фасетъчната стратегия.

- А.Р.: Какво мислиш за преминаването на границите, на езиците, на думите... В Полша си по случай премиерата на „Space Opera“ на полския композитор Александър Новак, който те е убедил да напишеш либретото за нея...

- Г. Г.: Да, преди две години получих мейл от полския композитор Александър Новак, когото не познавах. Беше чул мое интервю по полското радио „Тройка“, ако не се лъжа. Запалил се, издирил преведените ми на полски книги, намерил мейла и ме покани да напиша либрето за бъдещата му опера. В началото отказах, защото никога не съм се занимавал с това, но той успя да ме убеди. Това наистина беше преминаване на различни граници. Писах либретото, преди да имаме музиката, така че търсех думите и ги вкарвах в някаква въображаема, моя си композиция. Пиших за полска публика, която не познавах, за жанр, който също не познавах добре. Темата, която избрах, за полета на първата двойка до Марс, също беше предизвикателство. Беше авантюра във всеки случай. Но мисля, че се получи. Поне ако съдя по отзивите след това. Аз също се радвам, че опитах.

- А.Р.: Преди години на премиерата на „Естествен роман” във Варшава ти зададох наивния въпрос дали смяташ, че изкуството може да спаси света. Ти отговори „да”. Какво мислиш сега?

- Г.Г. Наивността ми не се е променила много. Но все пак сега бих отговорил малко по-внимателно. Изкуството може да спаси човека, отделния човек. Но това също е път, по-добрият път към спасяването на света.

- А.Р.: Ти си много превеждан автор, чуваш думите и текстовете си на много различни езици, книгите ти се четат от хора от много далечни култури. Като арабската например... Какво остава от това преминаване? То също е част от нашето мобилно и глобално битие...

- Г. Г.: Да, пътувам подир книгите си като бедуин след камилите. И това, което мога да кажа със сигурност, е, че най-важните неща, най-личните неща са преводими, слава Богу. Тъгата е тъга навсякъде, детството е детство, щастието е щастие, под каквито и имена да се явяват. Моето писане е лично, твърде лично, но струва ми се, тъкмо личното, персоналното е наистина универсално. Разбира се, забавно е да търсиш и различията в начина, по който другите култури четат книгите ти. В Исландия например намериха „Естествен роман” за много весел, пълен с ирония и жизненост. Другаде, в САЩ и Германия например, го четоха като книга на отчаянието. Във Франция потърсиха корените на романа в прозата на Бодлер, но и на Перек. Такива неща.

- А.Р.: Вселяваш се в историите на хората... Все още ли влизаш в чужди истории? „Физиката на тъгата” започва с „Аз сме”? Как да го четем това изречение? Пак като емпатично бродене назад в личната история на едно дете, каквото е всеки от нас? Носим следите от историите на поколенията преди нас. Това ли значи това

„аз сме”? Или освен това е и израз на твоите емпатични „влизания”, „мнавания” през другите съдби, нещата?...

- Г. Г.: „Аз сме” е ключът към емпатията, най-кратката формула за това. Граматически фразата е сгрешена, но смислово, струва ми се, е вярна. Не просто да слушаш и съчувстваш на чуждите истории, а да се вселяваш в тях или по-скоро да ги приютяваш в своето тяло. Правилно каза, носим следите от историите на предишните поколения, бродим из тях, но също така емпатът може да броди и в историите на тези след нас. Носим същата отговорност и за тях.

- А.Р.: Автобиографизмът на книгите ти.... Не свършва.... Струва ми се, че си едновременно и в реалния си живот на Георги Господинов, и в историите си... Давам си сметка, че никой никога не казва всичко, но: къде е границата между живот и литература за теб?

- Г. Г.: Отдавна съм престанал да забелязвам тази граница. Понякога се чудя, кои от спомените ми са истински случили се и кои са част от някоя книга. Виж, това е дълъг и интересен разговор, кое е реално и кое съчинено. Всичко, което ни се е случило и го разкажем, облечем го в думи, вкараме го в история, вече е отвъд реално и нереално. Литературата и разказването са някаква трета материя, трето състояние отвъд истинно и неистинно. Това е нейното чудо.

- А.Р.: Разказването на истории, търсенето на смисъл ... пишеш, че литературата отлага края ... на света? Като Шехерезада, още един ден живот?

- Г. Г.: Да, вярвам, че едно от големите чудеса на литературата и разказването е да отлага края. Шехерезада е най-добрият пример. С всяка история прибавяш още един ден живот. Романът ми „Физика на тъгата” опитва точно този модел на разказване, този лабиринт на историите от „Хиляда и една нощ”.

- А.Р.: Ти си наистина успял писател. И в родината си, и в чужбина. Читателите те харесват, книгите ти се изчерпват светкавично. Как се чувстваш като успял писател? На авторската вечер спомена за правото да се провалиш...

- Г. Г.: Винаги държа това право на провал в десния си джоб. Това, което се случва с книгите, наистина е хубаво, но не се чувствам успял писател. Чувствам се като човек, който разказва общите спомени на непознати хора. Като разказвач на истории, които ще стигнат при читателя точно навреме, за да го утешат, да му дадат смисъл или да го разсмеят. Нося със себе си, където и да ида, цялото си детство, нося историите на най-близките си хора, на баба ми и дядо ми, на родителите ми. Те са истории на обикновени хора, които рядко са напусkali родните си места, достатъчно скромни и смирени. Това понякога ме спасява.

- А.Р.: Успехът ти е съпроводен и от много завист, нападки. Често споменаваш, че не понасяш агресията... Какво мислиш за българската завист, особено тази в артистичните и академичните среди?

- Г. Г.: Не понасям и не разбирам агресията. И не вярвам, че човек може да е голям писател и дребен, завистлив, агресивен човек.

- А.Р.: Докато се подготвях за този разговор, си дадох сметка, че се познаваме от 17 години, още като бе начеващ и обещаващ поет и редактор. Ти израстна пред очите ни... Беше ли тази промяна предизвикателство за теб, за приятелите ти? Какво се промени?

- Г. Г.: Да, беше и е предизвикателство за всички май. Понякога си мисля, че спечелих читатели и изгубих приятели. Писането е самота, както неведнъж е казвано. Отсъствам дълго от България, сменям места. Затварям се, няма как, когато трябва да пиша. Но помня всичките си приятели, срещи, хора, с които сме споделяли общо минало. В това съм наистина сантиментален и отдаден.

- А.Р.: В „Невидимите кризи” пишеш, че кризата е в липсата на трансценденция, скъсения хоризонт, твърде лесните обяснения на света... звучи като диагноза за всички нас, всички култури...

- Г. Г.: Да, невидимите кризи, тези на скъсения хоризонт, не са приоритет само на нашето време. Но тъкмо днес този дефицит на бъдеще е особено силен. Усещането за изчерпване запасите на смисъл, също.

Б.П-Й.: Следейки разговора ви, забелязах, че засяга преди всичко проблеми „в макро мащаб”: различни народи, различни им езици или чувствителност и съответните им гледни точки, изминалите десетилетия и променящите се поколения... И все пак мисля, че в собствените си творби най-красиво „изпълнявате” по-интимните и лични тонации, свързани с обърканите пътища на съдбата на иднивида, с тайната на съществуването на отделния човек. След прочита на книгите ви, в съзнанието ми изпъкна образът на човек, оплетен в мрежа от случайности, с убеждението, че нищо не се случва случайно; и по-конкретно запомних усещането за живота изпълнен с тайнственост и белязан с тъга по „изгубените” варианти на съществуването. В „Естествен роман” има един такъв вълнуващ епизод на кратка, но сякаш метафизична среща на красива жена във влака...

- Г.Г.: Възвишеното е навсякъде. Така започва една глава от „Физика на тъгата” и това за мен е отговорът на вашия въпрос. Вярвам в тази скрита сред всекидневието възвишеност на живота. Като писател искам непрекъснато да я откривам и показвам, не като някаква висока абстракция, не като теория, а тъкмо сред бунището на всекидневието, сред „съсипващите случайности на всекидневието”. Това е невероятно трудно, разбира се и в някакъв смисъл обречена работа, но си струва. Ако не намерим тайнството, ще трябва да го изобретим отново.

- А.Р.: В едно интервю казваш, че твоята емпатична нагласа прилича малко на източни практики. Къде намираш духовен пристан? „Боже на Берлин” – въпреки, че представя един Бог на ширпотребата е пълно с доброта и истина, но също е и молитва. Религиозен ли си? Вярваш ли в Бог? И ако да – кой е Той за теб?

- Г. Г.: Вярвам, но не бих казал, че съм религиозен в тесния смисъл на думата, не практикувам никоя религия. Моят бог е бог с малка буква, несигурен и нетраен, чувствителен и емпатичен, добър бог. За този бог на нетрайното и човешкото има повече тъкмо във „Физика на тъгата”.

А.Р.: Благодаря ти много, че се съгласи да дадеш това интервю.

Б.П-Й.: Аз също много, много ви благодаря: за разговора, за срещата през март в Българското посолство, за кореспонденцията с мен и Анелия, а също така – надяваме се – за нашето бъдещо сътрудничество.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

WYWIADY

OPOWIEŚĆ KOMPOZYTORA

Z ALEKSANDREM NOWAKIEM ROZMAWIA ANELIA RADOMIROVA

Dlaczego młody polski kompozytor zaprosił do autorstwa libretta swojej opery bułgarskiego pisarza i co jest wspólnego między nimi? Czy wiele trzeba, aby przekroczyć granice między państwami, językami i kulturami? Czy sztuka może kogoś uratować? Rozmowy z dwoma twórcami – Georgim Gospodinowem i Aleksandrem Nowakiem – są próbą odpowiedzi na te pytania.

Space Opera to współczesna opera przedstawiająca pierwszy lot na Marsa pewnej pary małżeńskiej. Libretto autorstwa Georgiego Gospodinowa było uważane przez niektórych za mało wyrafinowane. Nie brakowało mieszanych uczuć w reakcjach krytyków i widzów. Byli tacy, którzy krytykowali libretto, inni muzykę czy scenografię. Opera została jednak przyjęta z zainteresowaniem. Dzieło obu twórców oraz praca scenografa i reżysera dały imponujący efekt – spektakl, który jest wyzwaniem dla odbiorców. A tylko wyzwania artystyczne torują drogę do nowych osiągnięć.

Aleksander Nowak urodził się 1979 r. w Gliwicach. Krytycy muzyczni uważają go za interesującego kompozytora młodego pokolenia, chętnie stosującego strategie postmodernistyczne – eksperymentowanie, mieszanie gatunków, narracyjność, życiopisanie... Oprócz komponowania muzyki zajmuje się działalnością pedagogiczną – pracuje jako adiunkt w Instytucie Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Katowicach.

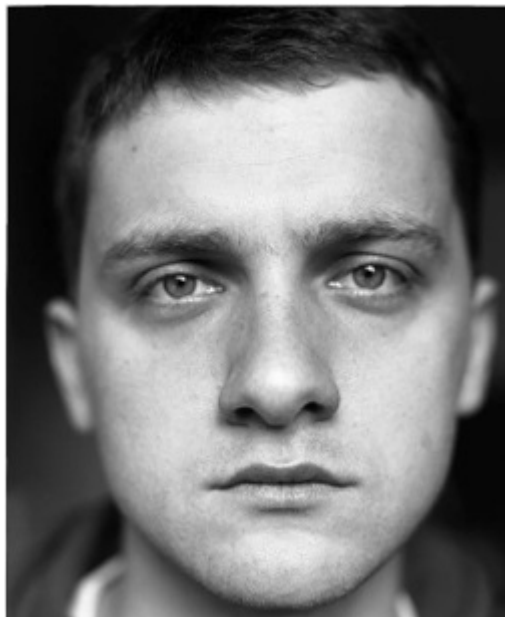


Zdjęcie pochodzi ze strony internetowej Teatru Wielkiego w Poznaniu,
<http://www.opera.poznan.pl/pl/space-opera-aleksander-nowak-2>



Zdjęcie pochodzi ze strony internetowej Teatru Wielkiego w Poznaniu,
<http://www.opera.poznan.pl/pl/space-opera-aleksander-nowak-2>

Przypadkowo usłyszał w radiu rozmowę z Georgim Gospodinowem, co spowodowało, że namówił go, aby ten został autorem libretta do opery, którą chciał napisać. Tak się zaczęła współpraca między bułgarskim pisarzem a polskim kompozytorem. Jej owocem jest *Space Opera*, której premiera odbyła się w Teatrze Wielkim w Poznaniu 14 marca 2015 roku.



fot. Magda Sokalska. Archiwum prywatne

Anelia Radomirova: Opera to połączenie dwóch sztuk – literatury i muzyki. *Space Opera* jest spotkaniem dwóch artystów: bułgarskiego pisarza i polskiego kompozytora. Twórczość Gospodinowa zalicza się w literaturze bułgarskiej po 1989 roku do nurtu postmodernistycznego (z całą umownością używania tego słowa), podobne strategie artystyczne można zaobserwować w Pana twórczości – cytowania, krótka, ale wyrazista fraza, mieszanie różnych gatunków. Pańską muzykę określa się także jako postmodernistyczną. Oboje mieliście bardzo mocny debiut,

jesteście cenieni przez krytyków, wzbudzacie u niektórych z nich negatywne emocje, jest to jednak charakterystyczne tylko dla cenionych twórców. Wiekowo dzieli Was jedynie dekada – Gospodinow urodził się w 1968 roku, Pan – w 1979. Są też inne zbieżności, jak uderzające dla mnie w twórczości kompozytora „życiopisanie”... Co spowodowało, że polski kompozytor proponuje bułgarskiemu pisarzowi (bardzo znanemu we własnej ojczyźnie) napisanie libretta do opery?

Aleksander Nowak: Trochę przypadek, ale bardziej niż przypadek – moje przekonanie o tym, że Georgi będzie świetnym kandydatem na autora libretta. Kiedy był gościem Festiwalu Conrada, usłyszałem wywiad z nim w radiowej Trójce. Mówił o swoich strategiach pisarskich – przede wszystkim o pomysły na dramaturgię. To spowodowało, że napisałem wstępny e-mail z zapytaniem, czy w ogóle byłby zainteresowany współpracą. I od słowa do słowa doszło do napisania libretta. W wywiadzie mówił o tym, co i mnie bardzo pociąga – o mozaikowości i wielowątkowości, z której niepostrzeżenie wyłania się sens. Nie jest powiedziane wprost, dlaczego obok siebie występuje pewne połączenie postaci czy historii, pozornie zupełnie ze sobą niezwiązanych, a z czasem mających pewne powiązania. Natomiast sens wyłania się dopiero po przeczytaniu lub usłyszeniu wszystkich tych historii, wątków, które są w książce albo sztuce dramatycznej. I ta wielowątkowość wydawała mi się ciekawym pomysłem na libretto.

A.R.: Miał Pan jakąś wizję tematu?

A.N.: Nie, na początku w ogóle nie mieliśmy pojęcia, jak ma to wyglądać. Rozważaliśmy adaptację już istniejących tekstów dramatycznych – *Apokalipsa przychodzi o 6 wieczorem* i *D.J.* [czytane „Don Juan” – A.R.], ale wydawało mi się, że będzie ciekawiej, gdy stworzymy coś od podstaw. Przypadkiem obaj w tym czasie natknęliśmy się na ogłoszenie o planach amerykańskiej prywatnej fundacji „Inspiration Mars”, która ogłosiła, że za

jakiś czas pragnie wysłać na Marsa parę małżeńską, żeby zobaczyć, czy człowiek podoła tej podróży i jak się w niej sprawdzi. I to już zaiskrzyło.

A.R.: Czyli zainspirowała Was kosmiczna tematyka? Tę tematykę *Gospodinow* porusza w *Fizyce smutku*¹. W jednym wywiadzie mówi Pan, że pasjonował się Pan kiedyś fizyką, chciał nawet zostać naukowcem. Czy to był przypadek, że obu Was fascynuje technika i tematyka kosmosu?

A.N.: Nie przypadkiem z szumu medialnego wyławia się pewne rzeczy. Nauka nadal jest w obszarze moich zainteresowań i wiem, że Georgiego swego czasu fascynował film Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*. Ten film mi również jest bardzo bliski. Jest tutaj coś na rzeczy, jeśli nas obu poruszyło takie dzieło: niejednoznaczne gatunkowo, wielowątkowe, też w sposób oryginalny dotykające najważniejszych problemów.

A.R.: No właśnie, najważniejsze pytania. Czy to jest kwestia naszego dążenia do zdobywania wiedzy, czy jest to zagadka istnienia? Zresztą, mówiąc w jednym z wywiadów o zamilowaniu do nauki, wspomniał Pan, że fascynuje Pana zagadka istnienia, ale możemy zauważyć to również w *Fizyce smutku* Georgiego. W tej powieści chodzi w rzeczywistości o głębię naszej duszy. I to widać również w *Space Operze*. Wydaje mi się, że tutaj właśnie obaj się spotykacie.

A.N.: Myślę, że tak. I to widać było w naszej wymianie listów. W trakcie pisania libretta, potem po napisaniu pierwszej wersji, kiedy wprowadzaliśmy kilka poprawek, miałem wrażenie, że bardzo dobrze się rozumiemy.

¹Druga powieść bułgarskiego pisarza, która ukazała się w 2011 r., zyskała dużą popularność wśród czytelników i krytyków bułgarskich. Została już przetłumaczona na kilka języków.

Nie muszę tłumaczyć Georgiemu, dlaczego podejmuję jakieś problemy. Nasz dialog był żywy podczas powstawania tej pracy, co okazało się bardzo ciekawe.

A.R.: Myślę o replice Ewy w ostatnich aktach libretta: – Miłość jest odpowiedzią. Adam: – A jak brzmiało pytanie? Ewa: – Życie. Życie jest pytaniem...²

A.N.: Tak, też lubię tę część.

A.R.: Nie wiem, jak przebiega proces twórczy u kompozytora. *Gospodinow* jest autobiograficzny. „Życiopisanie” jest również Pana strategią twórczą – wspomina Pan, że przelamał kryzys twórczy, sięgając do własnych emocji. Obaj podkreślacie znaczenie emocji twórcy i chcecie również nawiązać kontakt z emocjami odbiorcy, jednocześnie jesteście zdystansowani. *Gospodinow* ma krótką, lakoniczną, ale ekspresyjną frazę, Pana również tak charakteryzują krytycy. Częstym motywem u *Gospodinowa* jest samotność i opuszczenie. Osobiście zauważam pewną zbieżność wrażliwości między Wami. Jak było ze *Space Opera* – czy libretto okazało się wystarczająco inspirujące dla Pana, czy też sięgał Pan do swoich emocji?

A.N.: Ciekawe pytanie. Nie jestem pewien, czy jestem w stanie to sobie uświadomić. W muzyce trudno wskazać wątki autobiograficzne, nie ma tekstu rozumianego wprost. Jest jakiś tekst, ale wieloznaczny i otwarty na interpretacje. A w przypadku muzyki z tekstem to jest jeszcze trudniejsze, bo bardzo rzadko kompozytor sięga po własny tekst. Podkreśliłbym, że w przypadku tej opery nie tyle miałem wpływ na kształt libretta, ile że

² G. *Gospodinow*, tłum. z bułgarskiego M. Pytlak, tłum. z angielskiego A. Rodel, *Space Opera*, s. 28. Libretto dostępne w wersji pdf na stronie Teatru Wielkiego w Poznaniu, [data dostępu: 06.06.15], http://www.opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_libretto.pdf.

to była faktyczna współpraca. Georgi jest jego autorem, natomiast liczba e-maili, które wymieniliśmy w trakcie pracy i przed rozpoczęciem przez Georgiego pisanie, była ogromna. Korespondencja ta miała naprawdę charakter dogłębny. Rozmawialiśmy na temat możliwych tematów, kierunków rozwoju całości. Po napisaniu pierwszej wersji przez Georgiego miałem kilka czysto technicznych zastrzeżeń do funkcjonowania tekstu jako operowego libretta, które jest gatunkiem bardzo specyficznym, wymagającym innego niż w przypadku dramatu mówionego podejścia przede wszystkim do czasu. Były też wątpliwości co do samej treści. Dyskutowaliśmy nad zmianami – czasem drobnymi, czasem większymi. Wydaje mi się, że tekst opery, problemy, jakie podejmuje na wielu poziomach, jest mi bardzo bliski; traktuję go jako wypowiedź, pod którą chętnie się podpiszę. W tym sensie jest tu wątek autobiograficzny.

A.R.: Dla mnie jako literaturoznawcy ciekawa jest relacja między słowem a muzyką. Wydaje mi się jednak, że muzyka jest taką sztuką, która dotyczy zupełnie innej percepcji, innych zmysłów. Trudniej ją przetłumaczyć na tekst. Opowiadając o niej, poniekąd redukujemy ją. Pewna współczesna bułgarska pisarka, Emilia Dworianowa, która ma wykształcenie muzyczne i gra na fortepianie, napisała książkę pod tytułem *Powieść na jedno zdanie*. Pan bardzo chętnie pisze, dodaje coś do swoich utworów. Sam Pan współtworzył libretto do swojej pierwszej opery kameralnej. Jak by Pan wyraził relację między słowem a muzyką jako kompozytor? „Powieść na jedno zdanie”? Chyba, że Pan coś skomponuje jako odpowiedź na to pytanie? Gdyby miał Pan wyrazić muzykalność słowa albo emocjonalną narracyjność muzyki, powiedziałby Pan...

A.N.: I to jest temat na doktorat albo na interdyscyplinarne sympozjum. Nie wiem, czy jestem w stanie powiedzieć teraz coś sensownego, może poza stwierdzeniem, że z jakiegoś powodu bardzo pociąga mnie muzyka połączona z tekstem. Częściowo chyba dlatego, że moim głównym obszarem

zainteresowań jako kompozytora jest narracja: pewna linia, która podąża od punktu do punktu i prowadzi do jakiegoś nadrzędnego celu. To pewne ciągi napięć, które narastają, rozładowują się... Można powiązać je z narracją rozumianą jako narracja tekstu pisanego. Myślę, że nie zawsze musi tak być, ale w moim wypadku taki sens narracyjny utworu jest chyba słyszalny. A co do konkretnych związków słowa z muzyką, sprawa jest trudna; próba znalezienia lub skonstruowania konkretnych analogii jest bardzo ryzykowna. Słowo może być rozumiane różnie, ale tak naprawdę interpretacyjnie jest dużo mniej pojemne niż muzyka. Percepcyjnie też. I również rodzi to ciekawe sytuacje...

A.R.: Muzyka dociera do nas, do naszej podświadomości, ma elementy nieintelektualne. Język w pewnym sensie nie jest całkowicie intelektualny, aczkolwiek psychoanalitycy i psychologowie twierdzą, że zawiera on jakieś treści naszej psychiki, naszej głębi...

A.N.: Do mnie bardzo przemawia twierdzenie, że kultura wywodzi się od opowieści. To jest mi bliskie.

A.R.: I każda kultura ma swoje opowieści w różnych wariantach.

A.N.: No właśnie. Wydaje mi się, że początkiem świadomości i twórczości musiała być opowieść. Te, które się zachowały – czy to mityczne, czy późniejsze – mają kody wspólne dla wielu treści. Zdradza to jakąś prawdę o świecie.

A.R.: Słowo ma swoją muzykalność. Przecież wszyscy na zajęciach z teorii literatury uczymy się o metryce i wersyfikacji. W każdym języku różnie układają się stopy metryczne.

A.N.: Melodia mowy przerodziła się kiedyś w melodię śpiewu. Wydaje mi się, że źródło muzyki tkwi w jakiś sposób w toku mowy.

A.R.: Źródło poezji tkwi w muzyce. Słowo ‘liryka’ pochodzi, jak wiemy, od ‘liry’. Pierwsze wiersze powstawały w kulturze oralnej właśnie przy akompaniamencie liry.

A.R. Georgi jest bardzo nastrojowy i nostalgiczny w swoich tekstach. Myślę, że on jest koneserem chwili, próbuje uchwycić moment, zatrzymać czas w swoich utworach. Mam poczucie, że Pan też próbuje to robić... Na przykład w notce do utworu *Czarnowłosa dziewczyna w czarnym sportowym samochodzie* – była to właśnie jedna chwila. Mam to samo uczucie, gdy słucham innych Pana utworów. I to jest ten błysk, to, co chwyta w muzyce.

A.N.: Tak, jest to dla mnie ważne. Po usłyszeniu wywiadu z Georgim od razu kupiłem jego książki dostępne po polsku i przeczytałem je. I też miałem wrażenie, że to są opowieści złożone z pewnego toku, w którym ważne są pewne momenty kulminacyjne...

A.R.: Nastrój trwa tylko godzinę... mija, ale pozostawia swoisty smak życia, jak po wypitej w słoneczne popołudnie szklance soku... Przemijalność i sens życia... Gdzie Pan znajduje ostateczne rozwiązanie dla ludzkich cierpień, pragnień?

A.N.: Nie widzę rozwiązania. Świata również nie powinno się ratować. On sam się pogrąża i sam ratuje. Oczywiście, sztuka daje jakiś nawias. Sztuka może jednak uratować tylko chwilę.

A.R.: Kiedyś na premierze polskiego przekładu *Powieści naturalnej* zadałam Gospodinowowi naiwne pytanie: czy uważa, że sztuka uratuje świat. Co by Pan odpowiedział?

A.N.: Nie uważam, że sztuka może uratować świat. Ale może dać poczucie uczestniczenia w procesie o dużo większych ramach czasowych niż pojedyncze życie człowieka.

A.R.: Wie Pan, co odpowiedział Georgi?

A.N.: Nie wiem.

A.R.: Powiedział: „Tak”!

A.N.: No cóż, może ma rację...



РАЗКАЗЪТ НА КОМПОЗИТОРА

С Александър Новак разговаря Анелия Радомирова

Защо един млад полски композитор кани български писател за автор на либретото на операта си и какво е общото между тях? Много ли е нужно, за да се прекратят границите между държавите, езиците и културите? Може ли изкуството да спаси някого? Разговорите с творците Георги Господинов и Александър Новак са опит за отговор на тези въпроси.

Space Opera е съвременна опера, която представя първия полет към Марс на една брачна двойка. Някои оцениха либретото на Георги Господинов като не особено изтънчено. Не липсваха смесени чувства и в отзивите на критиците и зрителите. Едни критикуваха либретото, други – музиката или сценографията. Но въпреки всичко операта бе приета с интерес. Усилията на двамата творци и работата на сценографката и режисьорката доведоха до впечатляващ резултат – спектакъл, който е предизвикателство за зрителите. А само артистичните предизвикателства прокарват пътя към нови постижения.

Александър Новак е роден през 1979 г. в Гливице. Музикалните критици го смятат за интересен композитор от младото поколение, често използващ постмодернистични стратегии, като експериментиране, смесване на жанровете, наративност, „животоописание”... Освен с композиране на музика, той се занимава с преподавателска дейност – работи като главен асистент в Института за композиция, дирижиране

и теория на музиката при Музикалната академия в Катовице. Случайно чува по радиото интервю с Георги Господинов и това го мотивира да убеди българския писател да напише либрето за операта, която иска да създаде. Така започва сътрудничеството между двамата. Плод на съвместната им работа е „Space Opera“, чиято премиера се състоя в „Театър Велки“ в Познан на 14 март 2015 г.

Анелия Радомирова: Операта е комбинация на две изкуства – литературата и музиката и това е поводът за нашия разговор. „Space Opera“ е среща на двама творци: български писател и полски композитор. В българската литература след 1989 г. творчеството на Господинов се причислява към постмодернизма, същите творчески стратегии можем да забележим и във Вашата музика – цитати, кратка, но изразителна фраза, смесване на жанровете. Тя също е определяна като постмодернистична. И двамата имате силен дебют, ценени сте от критиците, събуждате у някои от тях негативни емоции, което пък е характерно само за талантливите творци. Разликата във възрастта ви е само 11 години – Господинов е роден през 1968 г., Вие – през 1979. Има и други съвпадения, като например изненадващото за мен в творчеството на един композитор „животоописание“... Каква е причината полски композитор да предложи на български писател (много известен в родината си) написването на либрето за операта му?

Александър Новак: Сътрудничеството ни започна случайно, но не случайно бях убеден, че Георги е чудесен избор за автор на либретото. Когато той беше гост на фестивала „Конрад“, чух негово интервю по радио „Тройка“. Говореше за писателските си стратегии и преди всичко за своята идея за драматургия. Това бе причината да му напиша е-мейл и да го попитам дали проявява интерес да си сътрудничим. И от дума на дума стигнахме до идеята за написване на либретото. В интервюто той

говореше за това, което и мен много ме привлича – за фасетъчността и множествеността от истории, които незабелязано изграждат смисъла. Не е казано направо защо една или друга комбинация от образи или истории, на пръв поглед абсолютно несвързани помежду си, се намират една до друга, но с времето откриваме нещо общо, някаква връзка между тях. Смисълът изплува едва след прочитането на книгата или след прочитането на всички истории и сюжетни линии, които са представени в книгата или драматичната творба. Именно тази множественост на темите ми се стори интересна идея за либрето.

А.Р.: Имаште ли някаква предварителна представа какво трябва да бъде либретото?

А.Н.: Не, в началото изобщо няхахме понятие какво ще включва. Обмисляхме адаптация на някои от неговите драматургични текстове – „Апокалипсисът идва в 6 вечерта” или „D.J.”. Но аз мислех, че ще е по-интересно, ако създадем нещо изцяло ново. И двамата по това време случайно попаднахме на информация за намеренията на американската частна фондация „InspirationMars” да изпрати след известно време на Марс семейна двойка, за да види дали човекът ще се справи с това пътуване и как ще го понесе. И тази идея ни запали.

А.Р.: Разбирам, че Ви е вдъхновила космическата тематика? От нея Господинов също черпи във „Физиката на тъгата”. В едно Ваше интервю казвате, че някога сте се увличал по физиката, дори сте искал да станете учен. Случайност ли е, че и двамата се интересувате от техника и от космическата тематика?

А.Н.: Не е случайност, щом сред медийния шум се улавят подобни неща. Науката все още е в кръга на моите интереси и зная, че и Георги навремето е харесвал филма на Кубрик „2001: Космическа одисея”. И на мен този филм ми е доста близък. Трябва да има нещо в него,

щом и двамата сме впечатлени от произведение, което е жанрово многозначно, съдържа плетеница от истории и засяга по оригинален начин най-важните проблеми в живота.

А.Р.: Именно, става дума за най-важните въпроси. Дали това е проблемът – нашият стремеж да трупаме знание или че ни измъчва загадката на съществуването? В едно от интервютата си говорите за своята страст към науката, споменавате, че Ви занимава загадката на съществуването, същия проблем можем да забележим и във „Физика на тъгата“ на Георги. В този роман в действителност става въпрос за дълбините на душата ни. Нещо, което забелязваме и в „Space Opera“. Струва ми се, че точно тук двамата се срещате.

А.Н.: Мисля, че да. Тази насока личеше още в нашите е-мейли. По време на писането на либретото и след приключването на първата версия, когато нанесохме някои поправки, имах усещането, че се разбираме много добре. Не трябваше да обяснявам на Георги защо повдигам някои въпроси. По време на работата над операта диалогът ни беше много оживен, което се оказа много интересно.

А.Р.: Мисля си за репликата на Ева в последните актове на либретото: „Отговорът е любовта. Адам: А какъв е въпросът? Ева: Животът. Животът е въпросът...“¹.

А.Н.: Да, и аз харесвам този момент.

¹ Преводът от полски на български е мой – А.Р. [дата на достъп: 06.06.15], http://www.opera.poznan.pl/media/uploaded/SPACE%20OPERA/spaceopera_libretto.pdf.

А.Р.: Нямам представа как протича творческият процес у композитора. Господинов е автобиографичен. „Животоописането“ е и Ваша творческа стратегия – споменавате в едно интервю, че сте преодолял творческа криза, черпейки от личните си емоции. И двамата подчертавате значението на емоциите и искате също да установите контакт с емоционалния свят на адресата, но същевременно сте дистанцирани. Фразата на Господинов е кратка, лаконична, експресивна. Критиците характеризират и Вас по същия начин. Чест мотив у Господинов е самотата и изоставянето. Според мен и във Вашите произведения също се долавя чувствителност към тези теми. Как се почувствахте при създаването на „Space Opera“ – беше ли либретото достатъчно вдъхновяващо за Вас или черпехте и от личните си емоции?

А.Н.: Интересен въпрос. Не съм сигурен дали съм в състояние да осъзная това. В музиката е трудно да се посочат автобиографични мотиви, няма текст, който слушателите да разбират. Текстът е многозначителен и отворен за интерпретации. А когато музиката се съчетава с текст, това е още по-трудно, защото композиторът много рядко посяга към собствен текст. Бих подчертал, че при тази опера имах до известна степен влияние върху окончателния вид на либретото, тя беше плод на едно истинско сътрудничество. Вярно е, че Георги е автор на либретото, но пък количеството разменени е-мейли по време на работата ни, както и преди Георги да започне да го пише, беше огромно. Нашата кореспонденция беше наистина задълбочена. Говорехме за възможните теми, за посоките на развитие на действието. След като Георги написа първия вариант, имах няколко чисто технически забележки относно функционирането на текста като оперно либрето, тъй като това е много специфичен жанр, изискващ по-различен подход към времето в сравнение с драмата. Имах също така съмнения относно съдържанието. Обсъждахме промените – понякога малки, понякога по-значителни. Струва ми се, че текстът на

операта, въпросите, които повдига на различни равнища, са ми много близки и бих се подписал под него с удоволствие. В този смисъл в него има и автобиографичен мотив.

А.Р.: За мен като литературовед е интересна взаимовръзката между слово и музика. Струва ми се, че музиката е изкуство, което предполага една съвсем различна перцепция, обръща се към други сетива. По-трудно е да се превърне в текст. Разказвайки за нея, ние значително я редуцираме. Българската писателка Емилия Дворянова, която е с музикално (и философско) образование и свири на пиано, написа книга със заглавие „Концерт за изречение”. Вие също пишете кратки текстове към своите произведения. Съавтор сте на либретото на първата Ви камерна опера. Като композитор как бихте определили отношението между слово и музика? „Роман за едно изречение”? Или може би ще напишете музика като отговор на този въпрос? Ако трябва да изразите музикалността на словото или емоционалната наративност на музиката, ще кажете ...

А.Н.: Ще кажа, че това е тема за докторат или за интердисциплинарен симпозиум. Не знам дали съм в състояние да кажа нещо смислено сега, освен да констатирам, че по някаква причина много ме привлича съчетанието на музика и текст. Вероятно заради това, че като композитор най-много ме интересува нарацията: линията, която преминава от един към друг момент и води до кулминация в някакъв ключов момент. Това е редица от напрежения, които нарастват, съгъстяват се и се разрешават... Може да ги оприличим на нарацията в писмения текст. Не винаги е така, но в моя случай мисля, че може да се улови подобен наративен смисъл в музикалното произведение. Колкото до конкретните връзки между словото и музиката, ситуацията е трудна; опитът за намиране или изграждане на конкретни аналогии е рискован. Словото може да се разбира по различен начин, но в сравнение

с музиката има по-малък интерпретативен обем. Както и перцептивен. Това също поражда интересни ситуации...

АР.: Музиката стига до нас, до подсъзнанието ни, има неинтелектуални елементи. Езикът в известен смисъл също не е изцяло интелектуален, макар че психолозите и психоаналитиците твърдят, че съдържа елементи от психиката ни, дълбините ни...

А.Н.: Аз приемам твърдението, че културата произлиза от разказ.

А.Р.: И всяка култура си има своите разкази в различни варианти.

А.Н.: Именно. Струва ми се, че в началото на съзнанието и творчеството, сигурно е бил някакъв разказ. Тези, които са се запазили – митични или по-късни – имат общ код за много култури. Това ни разкрива някакви истини за света.

А.Р.: Словото има своя музикалност. От уроците по теория на литературата знаем за различните стихотворни стъпки и стихосложения. Различни са във всеки език.

А.Н.: Мелодията на езика се е превърнала някога в мелодия на пеенето. Струва ми се, че произходът на музиката е в потока на речта.

А.Р.: Поезията произхожда от музиката. Думата ‘лирика’ произлиза, както знаем, от ‘лира’. Първите стихове са възникнали в устното народно творчество под акомпанимента на лира.

А.Р.: Господинов е сантиментален и носталгичен в текстовете си. Мисля, че е ценител на мига, опитва се да го улови, да спре времето в произведенията си. Имам чувството, че и Вие се опитвате да правите същото... Например в анотацията към „Чернокосо момиче в черна спортна кола” сте уловил точно един миг. Същото чувство

имам, когато слушам и други Ваши произведения. И именно тук е искрата, онова, което привлича в музиката.

А.Н.: Да, за мен това е важно. След като чух интервюто с Георги, веднага си купих неговите книги, които бяха преведени на полски, и ги прочетох. Имах чувството, че това са разкази, написани като речев поток, с няколко важни кулминационни момента...

А.Р.: Настроението трае може би час... минава, но оставя характерния вкус на живота, като след изпит в слънчев следобед портокалов сок... Мимолетността и смисълът на живота... Къде виждате разрешение на човешките страдания, желания?

А.Н.: Не виждам разрешение. Светът не трябва да се спасява. Той сам потъва и се спасява. Разбира се, изкуството ни дава някакви рамки. Но изкуството може да спаси само мига.

А.Р.: На премиерата на полския превод на „Естествен роман“ през 2009 г. зададох на Господинов наивния въпрос: дали смята, че изкуството ще спаси света. Вие какво ще отговорите?

А.Н.: Не смятам, че изкуството може да спаси света. Но може да даде чувството за участие в процес с много по-голям мащаб от отделния човешки живот.

А.Р.: Знаете ли какво отговори Господинов?

А. Н.: Не.

А.Р.: Каза: „Да“!

А.Н.: Може и да е прав...



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

DZIENNIK JAKO WOLA I NIEWYDARZENIE

O *DZIENNIKU ROKU CHRYSZTUSOWEGO* JACKA DEHNELA - CZYLI O PAMIĘCI JAKO NARRACJI, O TYM, JAK UNIKAĆ ZASTYGNIECIA W PISARSKIEJ MARCE ORAZ O BYCIU ODŹWIERNYM LITERATURY - Z AUTOREM ROZMAWIA MACIEJ WOŹNIAK.

Jacek Dehnel urodził się w 1980 roku w Gdańsku. Poeta, prozaik, tłumacz. Laureat m.in. Nagrody Fundacji im. Kościelskich, Paszportu Polityki, Śląskiego Wawrzynu Literackiego. Dwukrotnie nominowany do Nagrody Angelus, czterokrotnie do Nagrody Literackiej Nike i raz do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej. Autor m.in. siedmiu tomów poezji, czterech powieści, dwóch zbiorów opowiadań, trzech zbiorów esejów oraz pastiszu klasycznej powieści kryminalnej *Tajemnica domu Helclów* (napisanej wspólnie z Piotrem Tarczyńskim pod pseudonimem Maryla Szymiczkowa). Tłumaczył poezję, m.in. Philipa Larkina i Osipa Mandelstama, a także prozę, m.in. Francisca Scotta Fitzgeralda, Henry'ego Jamesa i Edmunda White'a (tego ostatniego razem z Piotrem Tarczyńskim). Redaktor zagranicznych antologii poezji polskiej, felietonista tygodnika „Polityka”, członek Rady Programowej Galerii Zachęta, autor przewodnika po historii Muzeum Narodowego. W latach 2006–2009 prowadził w TVP 1 (wraz z Tymonem Tymańskim i Maciejem Chmielem) program kulturalny LOSsKOT. Jego najnowsza książka *Dziennik roku chrystusowego* ukazała się w listopadzie 2015 r.

„Cały dzień zmarnowany na grę w Cywilizację V” – tak zaczyna się w Twoim *Dzienniku roku chrystusowego* notatka z dnia 16 maja 2013 r. (a dopisek „druga w nocy” sugeruje, że to westchnienie z gatunku *Post coitum omne animal triste est*). Na starym dobrym ostrzu noża „trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę” (ba – niż stworzyć cywilizację) staje zatem kwestia: wirtualia czy realia, literatura czy życie, no i pojawia się pytanie o formę pisarskiego dziennika u autora ledwie trzydziestoparoletniego. Czy to nie miły czas po temu, by szaleć, żyć, zaciągać u rzeczywistości lekkomyślne kredyty, natomiast literacką buchalterią, oddaniem tych nieprzytomnych długów, łamać sobie głowę później?

Jakie „szaleć”, kiedy ja nie mam żadnego szaleńczego życia? Wojny, na szczęście, nie ma i nie było od lat siedemdziesięciu, nie prowadzę ekspedycji na antypody, nie jestem żadną ważną publiczną figurą (od której oczekuje się potem memuarów, więc powinna prowadzić dzienniki); moje życie rodzinne i zawodowe jest bardzo zwyczajne. Jeżdżę pociągami i spotykam się z czytelnikami w bibliotekach miejskich albo klepię w klawiaturę. Szaleństwa, w sensie medycznym, też nie przeżywam. Może dlatego nigdy przesadnie nie interesowałem się literacko samym sobą. Znajdowałem, a czasem znajdowali mnie, bohaterowie, znajdowały historie do opowiedzenia, obrazy do zapisania; jeśli gdzieś się tam pojawiałem, jak w *Lali*, to jako postać słuzębna. Choć nie, jest jeden wyjątek: powieść *Dni hojności*, ale ona nieprzypadkowo, jako juvenilna, nie wyszła. W czasach studenckich przez parę lat prowadziłem – niezbyt zresztą regularnie – dziennik, ale w żadnym razie nie z myślą o publikacji, wyłącznie jako ćwiczenie pisarskie. I dopiero parę lat temu pomyślałem sobie, że chciałbym napisać dziennik z konceptem, dziennik roku chrystusowego właśnie. Taki wycinek z życia, jednoroczny, jak próbkę z czasu, odwiert.

Jestem świeżo po lekturze wydanej przez Mariusza Szczygła znakomitej *Fabryki Absolutu* Karela Čapka. I tam pada zdanie nienowe, ale ujmujące, jak sądzę, samą istotę literatury, innych sztuk, nauki, a mianowicie:

„Wszystko, co istnieje, godne jest uwagi”. Dodać do tego należy, niestety: „jeśli się to odpowiednio ujmie”. Więc godne uwagi jest i życie trzydziestotrzylatka; chodziło o to, czy tę próbkę uda mi się odpowiednio ująć, tak, by czytelnik nie żałował, że sięgnął po książkę.

Czy kiedy zmagając się z formułą dziennika, piszesz cokolwiek kokieteryjnie: „znów mam kaca moralnego, że jakiegoś drobiażdżku nie odnotowałem”, nie podejrzewasz, że ten kac to jest taki „kac kryptoteologiczny”, wyrażający tęsknotę za Rejestrem Ostatecznym, w który ma trafić (albo powinno trafić) wszystko, co było, a nie jest? Pan Bóg na kacu moralnym – czyż to nie pociągająca autodemaskacja pisarskiej podświadomości?

Tak, oczywiście – co innego, jeśli ktoś prowadzi sobie diariusz przez lat trzydzieści czy pięćdziesiąt, wtedy mogą być wyrwy, nieciągłości. Ale taka wąska próbka czasu powinna być jak najdokładniej przebadana, a zatem opisana. Pozostaje pytanie o kwant, o dokładność. Jak gęsto rejestrować? U Borgesa są ci szaleni kartografowie, którzy robią mapę świata wielkości świata, jeden do jednego, ale z zapisem jest gorzej niż z mapą. Przerasta mnie sama próba wyobrażenia sobie *zapisu* doskonałego. Taki dziennik musiałby opisywać bodźce na wszystkich polach – więc nie tylko, co się kiedy zobaczyło, co kto powiedział, co mu się odpowiedziało, ale i wahania temperatury, jakiś krzyk w oddali, gdzieś na peryferiach naszego słyszenia, kolory, zapachy... każda minuta rozrastałaby się do jakichś nieobjętych foliałów, to zupełny koszmar. Nawet Bóg nie miałby cierpliwości tego czytać – więc trzeba ścinać, segregować, selekcjonować. Problem pojawia się, kiedy wydarzyły się rzeczy spełniające wymogi zapisu, ale przepadły: dzień, dwa, tydzień się ich nie notowało, nosiło się w głowie i nagle już ich nie ma. Ale taka luka to też swego rodzaju rejestracja, rzecz jasna, wieloznaczna. Może coś było za trudne do napisania, może za dużo się działo, może nastąpiło jakieś znużenie. Różnie.

Cieszysz się (a czasem trochę martwisz) opinią pisarza modernistycznego, takiego, co to terminował w XIX-wiecznych literackich warsztatach (patrz: *Balzakiana*), nie bacząc na hulający wokół postmodernizm. Więc czytelnik ma prawo odnieść wrażenie, że na początku dziennika, przy dacie 1 maja, spotyka skrupulatnego skrybę, powiedzmy, anty-Bartleby’ego, który na myśl o pisarstwie (także: dziennikopisarstwie) jako swoistej mimetycznej księgowości, deklaruje „wolałbym tak”. Czy jako pisarz, który – parafrazując pieśń Kazimierza Grześkowiaka – żywemu nie przepuści, czcionką do papieru przyszpili, myślałeś o *Dzienniku* jako konsekwencji tego stanu rzeczy (a właściwie słów), czy też jako o szansie na złamanie swojego wizerunku (bo o wizerunku czy marce „Jacek Dehnel” jeszcze tu porozmawiamy)?

Nie należy się przesadnie martwić opinią, bo ona rzadko ma coś wspólnego z rzeczywistością. Myślę sobie, że sporo moich tekstów z tych czy innych względów można przypisać do postmodernizmu – apokryfy z *Kosmografii* czy moich tak zwanych felietonów muzycznych do *Muzyki w Mieście*. To przecież czysta zabawa starymi tropami, porzuconymi opowieściami, zonglerka mnóstwem aluzji. *Lala* ma sylwiczną, niejednorodną naturę, *Balzakiana*, podobnie jak pisany teraz przeze mnie bernhardowski *Krivoklat*, to tak lubiany przez postmodernizm gatunek: pastisz. Dobrze to ująłeś, w jednej tradycji to „terminowanie”, w drugiej – „intertekstualność”. Nie trzeba wielkich wygibasów, żeby za postmodernistyczną wziąć kolażową *Matkę Makrynę* i idącego na cienkiej linii między prawdą a zmyśleniem *Saturna*. Siebie zresztą w ogóle nie postrzegam w takich kategoriach modernizm/postmodernizm, serio/żartem, proza/poezja. Uważam, że tu jest pełne continuum, że można płynnie przechodzić z jednego w drugie.

Z pewnością nie planowałem *Dziennika* jako instrumentu do zmieniania mojego wizerunku; wizerunek, czyli to-co-się-innym-o-mnie-zdaje, można sobie korygować w wywiadach, bo do tego między innymi są. Aczkolwiek

mam niewielką wiarę w możliwość takich zmian. Od moich pierwszych zauważonych książek, czyli *Żywotów równoległych* i *Lali*, minęła dekada, a ja nadal jestem opisywany jako młody dandys, chodzący w cylindrze, polecony przez Miłosza, wszystko z zamrażarki wyjęte, nietknięte zębem czasu. Ani zębem refleksji. Więc spokojnie, *Dziennik* też nic nie zmienia.

Pierwszym słowem w języku polskim przeczytanym przez małego Jacka Dehnela – jak dowiadujemy się z *Dziennika* – było słowo „antena”. Chodziło o tytuł gazety z lat 80., ale konsekwencje metaforyczne widzę tu ogromne. Bo czyż literat – powieściopisarz i poeta w jednym – nie jest właśnie anteną wychytującą rejestry polszczyzny? Na ile czujesz się takim językowym „przewrażliwcem”, kimś, kto w zasadzie przewodzi impuls – podobnie jak treść zapisków w *Dzienniku* przewodzi wydarzenia z roku 2013? Jesteś bardziej anteną-nadajnikiem czy anteną-przekaznikiem?

Trochę tak, jasne, bo tu są notatki z rozmów podsłuchanych gdzieś w autobusie, w sklepie, ale nie tak znowu dużo. Akurat pisząc *Matkę Makrynę*, znacznie bardziej czułem się anteną, nastawioną na konkretną postać, tytułową zakonnice, ale i na jej ludzkie i, co za tym idzie, językowe otoczenie: zmartwychwstańców, wieszczów i tak dalej. Myślę, że język *Dziennika* jest spośród wszystkich moich książek stosunkowo najbliższy temu, jak po prostu myślę, jakie słowa i metafory układają mi się w głowie.

Teraz czeka mnie bardzo antenowe zadanie, bo *Krivoklat* ma być w całości, na wszystkich piętrach, pastiszem Bernharda. Czyli to jest nastawienie na cudzy język, budowanie frazy, i to frazy bardzo specyficznej – możemy tylko dywagować, na ile to jest rejestr polszczyzny. Ale cóż, ja go znam i obcuję z nim tylko w przekładzie, jest to więc język nie Bernharda, a jego polskich tłumaczy, część polszczyzny, którą zbudowali, tłumacząc jego książki.

Kiedy opisujesz splątane dzieje swojej rodziny, a w opowieści o przodkach mamy i taty przewijają się wątki jaćwiesko-hugenocko-tatarsko-komunistyczne (to tak w skrócie, bo panorama układu korzeniowego jest znacznie szersza), wieńczysz ów szkic rodowodu konstatacją, że jeszcze głębiej, choć wcale nie aż tak bardzo głęboko, było pogaństwo. I wymyka Ci się westchnienie o bóstwach targających za nogę w zimnym brodzie. To z kolei ładna metafora narodowej czy społecznej genealogii z jej atawizmami i obciążeniami, a przy okazji ciekawy przypis do narratywistycznej interpretacji historii Polski, który sugeruje, że do codziennych Wiadomości w TVP warto podchodzić jak do kroniki Wincentego Kadłubka. Czy przy pisaniu *Dziennika* nie nawiedzały Cię narratywistyczne duchy? Na ile czuleś, że to w pewnym sensie kolejna twoja powieść?

Nie, powieść nie. Ja zdecydowanie jestem przekonany, że to powieścią nie jest, że to jest mój literacki eksperyment z zupełnie inną formą, która, poprzez zespolenie z realnym życiem, różni się zasadniczo od fikcji. Można oczywiście pisać dziennik kompletnie kreacyjny, zmyślić sobie życie, czy, jak w tym przypadku, rok z życia – czemu nie? Ale poszedłem inną ścieżką.

I jasne, że każda selekcja faktów, że styl obrany, by opisać jakieś zdarzenie, są kreacją. Kreacją jest, rzecz jasna, sam koncept: to, że pisze się akurat przez rok, że jest to rok chrystusowy, że sprawdzam, co inni ludzie robili w tym wieku. Pisząc, miałem jednak wrażenie, że o prawdziwym porządku tej książki decyduje bardziej to, co zewnętrzne, czyli świat, koleje wydarzeń, napotkani ludzie, niż to, co wewnętrzne, czyli moje plany.

Jeden z moich ulubionych fragmentów *Dziennika* to opowieść szkatułkowa o pani Wiktorii Śliwowskiej, gdzie w środku pojawia pół wieku wcześniejsza historia jej ojca Józefa Zawadzkiego i jego przyjaciela Józefa Rybickiego, a w niej z kolei mamy ukrytą sto lat wcześniejszą opowieść o generale Józefie Bemie. O wiele bardziej podobają mi się właśnie takie fragmenty niż te zawierające notatki z codzienności. Co

o tym myślisz teraz – kiedy *Dziennik* już poszedł do druku? Wolisz, kiedy przez stronicę wieje duch epicki czy mały duszek-pamiętnikarz Jackowo-Dehnelowej codzienności?

Dziennik przed wydaniem miał, jak wszystkie moje książki, kilkoro czytelników – po pierwsze Pietię, po drugie redaktorów, po trzecie – zaufanych przyjaciół. Całość ma ponad milion znaków i nawet po usunięciu fragmentów bardziej osobistych, o co zresztą toczyły się poważne spory pomiędzy tymi pierwszymi czytelnikami, chciałem coś pousuwać. O ile jednak zazwyczaj nie mam kłopotu ze skracaniem tekstu, o tyle tutaj byłem bardzo niepewny, bo zapis własnego życia przycina się jakoś wyjątkowo trudno. Nie wiedziałem, co powinno wylecieć, co koniecznie zostać, więc pytałem. I wyobraź sobie, że każdy z pytanych, a są to ludzie literacko bardzo świadomi, inne rzeczy uznawał za konieczne, a inne za zbędne; kawałków wskazanych przez parę osób jednocześnie było naprawdę niewiele – i one wyleciały. A reszta proponowanych skreśleń tak się wzajemnie wykluczała, że nie byłem w stanie zaobserwować nawet jakichś statystycznych prawidłowości. I teraz czasem się przychyliam do jednej opinii, czasem do drugiej. Cóż, będzie więcej czytelników, to oceniam.

Ale poza wszystkim, myślę sobie, to też jest codzienność. Tyle, że tego dnia nieco odświętna, bo akurat przyniosłem do domu piękny bibliofilski podarunek od pani profesor i zacząłem szukać, szperać, zapisywać, aż rozrosło się to w osobną całośćkę. Gdybym jednak nie pisał Dziennika, to szukałbym dokładnie tak samo, bo taką mam naturę, szedłbym śladem tych samych pieczętek, notek, zagadek. Po prostu nikt by o tym nigdzie nie przeczytał.

Dominik Antonik w książce *Autor jako marka* pisze o dominacji autora (jako swoistej kulturowej kreacji tożsamościowej) nad tekstem literackim. W grę wchodzi aspekty komercyjne, więc chodzi o markę wpływającą na nakład książki, ale przecież nie tylko o to. Wykreowany autor (który gwarantuje zaspokojenie kulturalnych potrzeb) daje także glejt

na intelektualne, emocjonalne czy w ogóle duchowe, czytelnicze leniwość. To takie rozdawanie dyplomów inżyniera Mamonia, tyle że nie w dziedzinie filmu, lecz literatury. Nie obawiasz się, czy aby nie byłeś jako autor *Dziennika* nazbyt wizerunkowo konsekwentny?

Gdybym miał być konsekwentny wobec tego wizerunku, który się ukształtował w bardzo luźnym oparciu o to, jaki faktycznie jestem, i który gdzieś tam sobie w świecie pokutuje, to przecież napisałbym zupełnie inny *Dziennik*! Żadnego grania na komputerze, żadnego biegania ani siłowni, żadnego telepania się drugą klasą osobowego na prowincję prowincji, żeby tam opowiadać o literaturze grupie niespecjalnie zainteresowanych licealistów. Odżywiałybym się kawiozem i szampanem, dni spędzałbym na spaniu, nocę w operze i na balach, ewentualnie ćwicząc dyscypliną chłopów pańszczyźnianych.

Natomiast tu jestem, jaki jestem: życie, które wydaje mi się zupełnie zwyczajne, jakieś remonty, chodzenie na zakupy, jakieś wakacje, chore gardło, bieżączka. I to może jest jakoś spójne, bo zastane. W końcu to życie tak właśnie się wydarza, w takiej sekwencji, skoro więc wydarza się w rzeczywistości na sposób ciągły, to i na piśmie jest spójne, ale z moim wizerunkiem niewiele ma wspólnego, bo on niewiele się łączy ze mną prawdziwym.

Mikołaj Marszycki omawiając *Dzienniki* Jerzego Pilcha, napisał: „Powiedzieć, że lektura *Dzienników* Pilcha, to obcowanie z wielką literaturą, to nic nie powiedzieć”. Uff, to jeden z recenzenckich rekordów w polerowaniu autorskiej marki. Masz się czego obawiać. Ale z drugiej strony, może to jedyna szansa, by ludzie – taki trochę większy nakład ludzi – mogli posłuchać, co ma do powiedzenia ktoś inny niż polityk, biskup czy słynny sportowiec? Może, mimo wszystko, warto iść w tę piśarską markowość?

Nie wiem, prawdę mówiąc. Pisząc *Lalę*, *Saturna* czy *Matkę Makrynę* miałem bardzo czytelne poczucie tego, co chcę osiągnąć i czemu służyć słowa;

przy *Dzienniku* wahałem się i nadal się waham. Kiedy mam bohatera i prowadzę go przez kolejne rozdziały, mogę go pogłębiać, dodawać mu różne cechy, pakować w zajmujące perypetie, byle tylko postać była plastyczniejsza i ciekawsza. Siebie ani swojego życia nie zmienię – mogę mu się dokładniej przyglądać, bardziej się wycęzać, próbując je zrozumieć w różnych aspektach. Ale nie dopiszę sobie pojedynku z Godzillą ani wyprawy na Księżyc. Czy nawet do Pułtuska, skoro tam nie pojechałem. Więc: jest jak jest. Jak było. Dzień po dniu. I „markowość” czy jej brak niewiele tu zmieniają – po wielu latach pisania o kim innym postanowiłem spróbować pisania o sobie, może czytelników to zainteresuje, a może nie.

Dominik Antonik, rozważając problem autorskiej marki, szczegółowo analizuje go na dwóch przykładach – Michała Witkowskiego i Jacka Dehnela. Marka jest według niego sztucznie stworzoną platformą, na której stoi autor. Stoi jak ten rosyjski turysta z vuittonem – wzięty z opowieści Michała Witkowskiego, którą cytujesz w części *Dziennika* opowiadającej o wyjeździe do Pragi – podczas alarmu w hotelu. A więc jest to autor nie wiadomo, na ile zmyślony, wykreowany, wyfotoszopowany z codziennego istnienia, a na ile po prostu z życia wzięty. Jak to było podczas pracy nad *Dziennikiem*, przy konkretnych fragmentach dotyczących grzebania we własnym „ja” – ta podwójność własnej osoby dodaje skrzydeł czy raczej je podcina?

Ja dużo mówię, dużo piszę, ale nie jestem zbyt wylewny. Nie grzebię aż tak we własnym ja, mam wrażenie. Może błędne. Nie lubię pisać o sobie, w gruncie rzeczy. Mam poczucie, że to jest nieatrakcyjne, nieciekawe, wołę o świecie, wołę zanotować anegdotę niż własny stan emocjonalny. Nawet jeśli ta książka jest najbliższym zapisem mnie i mojego życia, to mam jakiś wstręt przed ekshibicjonizmem. A przynajmniej przed tym, co za ekshibicjonizm uważam, bo pewnie część czytelników stwierdzi, że zupełnie się tu ukryłem, że oni czekali na bebechy emocjonalne, na pikantne plotki, na

Bergmana, więc jestem za mało otwarty, a inni – przeciwnie, że epatuję, że obnoszę się, że wszystko kawa na łąkę wykładam.

W malowniczym fragmencie opisującym wyjazd do Pragi pojawia się sprzeczność: powszechne mentalne bucerstwo i higieniczne zapuszczenie Czechów kontra godna pozazdrosczenia (choćby za pomocą pieśni zawiści – słusznie zacytowanej) architektura czeskiej stolicy oraz pytanie: skąd oni biorą tych chłopców (no i dziewczyny – przypis M.W.) do pornowytwórni. Czyli znowu powraca problem: fasada kontra wnętrze, kreacja kontra rzeczywistość. Swoją drogą, będąc ostatnio w Budapeszcie, też przecież słynącym z architektonicznych i pornograficznych cudów, wrażenie miałem takie samo. Nie chcę tu sugerować, że właśnie zmieniamy sobie (my – Polacy) konstelację parlamentarną na bardziej prawicową, bo chcemy mieć tak samo, jak oni. Ale może taka podwójność – zamiast spójności życia społecznego – jest jednak obiektem nieświadomej tęsknoty. Co o tym sądzisz?

Nie wydaje mi się, żebyśmy mogli mieć taką stolicę jak Czesi albo Węgrzy, nie widzę tego; Warszawa jest miastem pokancerowanym, niespójnym, w dodatku dręczonym przez hurrakapitalizm, czyli wolną amerykańską billboardowo-reklamową, sobiepaństwo deweloperów i niewiarę w urbanistykę, bo przecież właściciel działki na zagrodzie równy wojewodzie. Lubię ją, uważam, że ma piękne fragmenty, lubię w niej mieszkać, ale miss Europy Wschodniej nigdy nie zostanie. Natomiast, faktycznie, Polacy i Polki ładnieją. Polki to ponoć zawsze były ładne, to jest powtarzająca się sprawa w różnych relacjach od niepamiętnych czasów, a Polacy ogarnęli się w ostatnich kilkunastu latach. Nie sądzę, żeby poprawiły się nam geny, po prostu dbamy o siebie; kosmetyki, siłownie, inne ubrania; młodzież jest teraz zrobiona tak, jak nikt czy prawie nikt w moich czasach licealnych, tym bardziej twoich. Inne plemię, pod różnymi względami.

„Na przeciwległym torze stoi pociąg Kołobrzeg – Kraków. Okazuje się, że nasza lokomotywa to od nich. I teraz konflikt, kto weźmie lokomotywę: TLK do Krakowa, czy EC do Warszawy. My z wyższym stopniem zaszeregowania, ale u nich pasażerowie roślejsi, rozbudowani i do bitki wyraźnie skorzy”. Dychotomie, podziały (na dwie Polski, dwa podejścia do życia, dwóch Jacków Dehnelów, tego pisarza-celebrytę z sesji do „Vivy!”, i tego, który ostatnio telepał się dramatycznie w busie z Sokołowa Podlaskiego), w ogóle wszelkie niekonsekwencje i sprzeczności wydają mi się najciekawszym paliwem *Dziennika*. Były takie momenty – już podczas redakcji, dokonywania wyborów, co wchodzi do wersji publikowanej, o co nie – kiedy czuleś, że wygrywiają notatki z niższym stopniem zaszeregowania, że podpięła się jakaś nieoczekiwana, „szaleńcza” lokomotywa?

Wiadomo, że dobre kompozycje robi się na kontrastach – nieprzesadnych, bez efekciarstwa, ale na kontrastach jednak. Tyle, że ja tu niewiele miałem siły sprawczej, to nie jakieś sprytne sztuczki pisarskie; efekty wynikały z samego biegu wydarzeń, z tego, że życie na ogół jest „przekładańcowe”. I jeśli się bardzo go nie nagina, tylko spisuje, jak leci, to tak wygląda – owszem, można to wpychać w jakieś formy ustalone, żeby sobie – i czytelnikom – coś udowodnić, choć pewnie łatwiej w dziennikach jak Gombrowiczowski, czyli obejmujących ileś lat, a nie w takim „sejsmograficznym”, gęsto i obficie opisującym tylko jeden rok. Każdego z nas ciągnie wiele lokomotyw, każda innym tempem i w innym stopniu zaszeregowania.

Weźmy fragment o miarach: „Nie mam miary w rejestrowaniu własnego świata. Bohaterów mogę zamknąć we właściwie, powiedzmy, skrojonym świecie: dostają tyle wolności, ile trzeba, i tyle precyzji w opisach, ile to konieczne; nie przekazuję całego ich dnia, od rana do wieczora, lecz jedynie węzły życia, które prowadzą ich przez fabułę. Co innego ze sobą: nie wiem, co mnie prowadzi przez fabułę życia”. A gdzie

indziej nieoczekiwany doń przypis: „Ja tym razem miałem zaskakująco mało skurczów serca na widok dzieł; owszem, piękna dama Petrusa Christusa, owszem, Vermeer, owszem, anioł Caravaggia, owszem, głowa Nefretete. Ale nie aż tak jak za pierwszym razem. Najsilniejszy obraz, który stamtąd przywiozłem: pierwszego dnia na Friedrichstrasse przed jakimś sklepem gruba kobieta we wzorzystej bluzce i szafirowych szarawarach (wokół oczu równie szafirowe cienie) wdeptuje butem na platformie pestkę brzoskwini, rudawą, w sierści wilgotnych włókien, w otwory zeliwnej kratki od studzienki”. Jakże to niewłaściwie skrojony świat, jakże gruba kobieta prowadzi przez fabułę życia, zamiast Vermeera z Caravaggiem, jakaż ulga dla czytelnika. A czy dla autora też trochę?

To chyba nie kwestia ulgi, a różnicy, przemiany. *Dziennik* jest w dużej części o tym miejscu w życiu, w którym się znalazłem, czyli w symbolicznym zamknięciu pierwszej, a jak kiedyś mi się zdawało – wręcz jedynej młodości. Wiele rzeczy mi się zmienia, w tym stosunek do dzieł sztuki, w ogóle stosunek do tego, co widzę. Coś się przestawia w oku, w mózgu, w pamięci. Kiedyś miałem w sobie ogromny głód, ogromną potrzebę oglądania arcydzieł, również dlatego, że przez całe dzieciństwo oglądałem albumy ze sztuką i miałem te obrazy, mam zresztą nadal, wdrukowane w pamięć, ze szczegółami. Ale tak mi się złożyło w życiu, że dzięki literaturze sporo podróżuję i widziałem już większość najważniejszych kolekcji, często kilkakrotnie – zostało mi Prado, muzea rosyjskie, parę muzeów amerykańskich, ale znacznie więcej mam już za sobą i nie odczuwam już tego dreszczu, że spotkam obraz, który towarzyszył mojemu dzieciństwu. No dobrze, z rzadka, ostatnio przed dwoma Brueghelami w Neapolu, czyli przed „Ślepcami” i „Mizantropem”. I przed trzema Caravaggiami tamtejszymi, ale już mniejszy. Znacznie częściej przyciąga mnie margines. Nastąpiło przejście od poszukiwania piękna do poszukiwania osobliwości czy dzikości – więc, w jakimś sensie, przeżywam to, co sztuka przechodziła w drugiej połowie XIX wieku, aż do *Belle époque*. Może ta kobieta w turkusowych szarawarach to

świadczenie jakiejś fazy fowistycznej czy ekspresjonistycznej? Nie wiem. Ale oko mi się przestroilo.

Osobna część *Dziennika* to jego część „ubolewawcza”. Można ją podzielić na wzdychanie nad marnością własnego pisania (w tym: metarefleksyjne wzdychactwo nad marnością dziennikopisania) oraz na akapity wanitatywne, mementomoryczną katarynę, która nawet w ciemnej plamce na zębie, w jednej z Twoich notatek, potrafi ujrzyć nie nutę dla pojedynczego westchnienia, ale całą partyturę. Kontynuujesz tu znakomitą tradycję reprezentowaną przede wszystkim przez Jarosława Iwaszkiewicza, a ze współczesnych – przez Jerzego Pilcha. Na ile, jak sądzisz, wynika ta tradycja z przewrażliwienia językowego czy duchowego właściwego pisarskiemu fachowi (prozaicy mają dzienniki, zaś poeci bezpośrednio wiersze: arcymistrzem wanitatywnego załamywania rąk jest Jarosław Marek Rymkiewicz, zaś codzienne romantyczne mal-kontenctwo niezrównanie uprawia Marcin Świetlicki), a na ile jest częścią szerszej pojętej kultury (polskiej, katolickiej czy w ogóle zachodniej – indywidualistycznie przewrażliwionej)?

Z pewnością kult indywidualności, odróżniania się, osobnej tożsamości, czyli coś, co można porównać z terytorialnością zwierzęcą, znaczeniem terenu swoim niepowtarzalnym zapachem, ma się znacznie lepiej w społeczeństwach Zachodu, niż we wschodnich społeczeństwach typu ul czy termitiera, gdzie bardziej liczy się wspólnota i współdziałanie. Termit pracujący na pozycji 56A/c jest do zastąpienia przez kolejnego termita, którego się po prostu tam wysyła, więc nie ma się co przesadnie użalać nad tą wymianą (przy czym, żeby było to jasne, jak wiemy z antycznych przypowieści, ul może pokonać lwa, zatem to nie jest w żaden sposób wartościujące, że „my to królewskie zwierzęta”, a „oni to robactwo”). Sir Oliver Lodge, wynalazca świecy zapłonowej i zawołany spirytysta, miał nawet taką teorię, że ewolucyjnie kiedyś nie mieliśmy żadnej jednostkowej tożsamości i byliśmy, jako

bakterie i wirusy, praktycznie nieśmiertelni, natomiast chcieliśmy się różnicować i uzyskiwać indywidualność, a to zrodziło śmierć, bo jeśli indywidualne umiera, to drugie indywidualne go nie zastąpi. Śmierć w ujęciu Lodge'a jest zatem pochodną tego, że jesteśmy *kims*, a nie *każdym*.

Kiedy zauważasz przytomnie, że „wszystko, co przez całe życie napisałem, nad czym spędziłem tyle godzin, kopiuje się szybciej niż jeden album zdjęć z tygodniowych wakacji”, albo kiedy malowniczo wzdychasz nad swoimi wierszami (których doliczyłeś się łącznie 250 szt.): „Ogromnie zenujący ten strzał w pustkę, cała seria puszczona w ciemność, dwieście pięćdziesiąt naboju, z których prawie żaden nie trafi, a te, co trafią, pewnie i tak zbędnie, nie wiadomo w co”, to przypomina mi się jedna z groteskowych podróży Ijona Tichego (opisana przez Lema w *Dziennikach gwiazdowych*) Bohater jest przerażony zrobionym mu na jednej z planet atomowym życiorysem, a w konsekwencji tym, że tak łatwo go rozbić na atomy i przesłać jak faksem. Potem zaś trafiam w *Dzienniku* na cudowną anegdotę o serbskim mamucie z Kikindy, który pewnemu pocie odebrał radość literackiego wyjazdu i pozostawił go o głodzie i w dyskomforcie na cały wieczór. Skąd to trawiące przeświadczenie, że pisarskie życie to coś więcej niż krótki wyjazd na gościnne czytanie? Skąd ten mamut w głowie, którego chcemy zachować i zawracamy nim głowę wszystkim naszym wewnętrznym instancjom? Sądzisz, że winna jest romantyczna tradycja? Literackie zadzieranie nosa?

Nie, tu chodzi, myślę sobie, w ogóle o szczupłość ludzkich dokonań. Bardzo rzadko i mało kto może powiedzieć, że ma dokonania rzeczywiste, przy czym nie chodzi tu o sławę, ale o faktyczną przemianę świata. Takie właśnie zrobił na mnie Jimmy Carter, który już po tym, jak przestał być prezydentem, zajął się zwalczaniem nitkowca, afrykańsko-azjatyckiego pasożyta, powodującego potworne cierpienie, a często śmierć nosiciela. W 1985 roku było trzy i pół miliona zarażeń, po trzydziestu latach, czyli w czasie mojego

życia, zmniejszyło się to najpierw do kilku tysięcy, a w tym roku do kilkunastu przypadków na świecie. Ale takie dokonanie to rzadkość, ja mam tylko jakieś wiersze, jakieś książki, o których trwałości i znaczeniu nie sposób wyrokować. Zawsze jednak myślę sobie przy takich okazjach o dziele *Słownik biograficzny statystyków polskich*, którego kiedyś nie kupiłem od pana handlarza, sprzedającego parę książek z koca pod Halą Mirowską. Poskąpiłem dwóch dych, szkoda, bo to pewnie jedna z najsmutniejszych książek świata. Doktor taka a taka, w latach 1958–64 zajmowała się cielnością bydła, w latach 1965–72 pogłowiem trzody chlewnej. Doktor taki a taki, specjalista od statystyki ginących zawodów. I tak kolejno, biogram za biogramem, taka statystyka to niby rzecz przydatna, ale w masie robi ona potwornie przygnębiające wrażenie. To już nawet moje wiersze wydają się lepszym rozwiązaniem problemu „Co robić w życiu?”.

Dziennik roku chrystusowego o wiele mocniej do mnie przemawia jako kronika pewnego czasu (w którym autor, Jacek Dehnel, miał swoje przysłowiowe 15 minut sławy) niż konkretnego pisarskiego żywota. Czy przeczytałem Dziennik bardzo wbrew Twoim intencjom?

Nie mam żadnych intencji, nie przygotowałem czytelnikom planu czytania *Dziennika*, że mają tu zacząć, tam skończyć, a po drodze dojść do następujących wniosków. To wolny kraj i wolna książka, każda interpretacja, jeśli ma podparcie w tekście, jest uprawniona. Nie wiem, czego to jest kronika, ale raczej nie „żywota”, przez swoją wycinkowość, sondowość, o której już wspominałem. Kronika mojego roku, roku moich bliskich, roku Polski, choć już nie świata, świat mniej mnie tam zaprzęta, raczej lokalność. Jeśli nawet są podróże, choćby i dalekie, to nie zajmuję się w książce globalną polityką, tylko konkretną ławką, stojącą nad brzegiem jeziora Pichola w Indiach albo przy cmentarzu w Hebden Bridge.

Pod pewnymi względami żadna książkowa premiera od dawna nie była dla mnie aż tak interesująca, bo nie tylko nie wiem, ale nawet n i e

s p o d z i e w a m s i ę, w którą stronę pójdzie odbiór *Dziennika*, jak odbiorą go krytycy i czytelnicy, co w tej masie wydarzeń, niewydarzeń i opisów wyda im się zajmujące, co zbędne. Na razie sobie myślę, że w dużej grupie może się powtórzyć doświadczenie, które miałem z garstką pierwszych czytelników, czyli że całość jest obfita i różnaita, więc ludzie będą na różne rzeczy się krzywili i z różnych się cieszyli. A może w ogóle ta książka, jak się niektórym zdarza, przypadnie i sama będzie niewydarzeniem? Nie wiem.

wrzesień – październik 2015



METALEPSA JAKO STRATEGIA NARRACYJNA W DZIELACH LITERACKICH I FILMOWYCH (ANALIZA ZJAWISKA NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

MAGDALENA AMELIA KARKIEWICZ

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
m.a.karkiweicz@gmail.com

ZAMIAST WSTĘPU

FLÂNEUR POŚRÓD WARSZAWSKICH ULICZEK

Pewnego słonecznego dnia szłam jedną z najśłynniejszych ulic mojego miasta, nie spieszyło mi się wcale. Mimochodem, dla zabawy, czytałam tabliczki, którymi jest opatrzona każda „szanująca się” zabytkowa kamienica. *Tu mieszkał... Tu w roku...* itd. I nagle trafiam na coś, co jak kameleon wpasowywało się w przyjętą konwencję, przemyciło swoją treść pomiędzy inne. Odrobina spostrzegawczości jednak wystarczyła, aby zorientować się, że coś tu jest nie tak:

W tym miejscu stał dom, w którym mieszkał w latach 1878-79 Stanisław Wokulski, postać powołana do życia przez Bolesława Prusa w powieści *Lalka*, uczestnik powstania 1863 roku, były zesłaniec syberyjski, obywatel M. St. Warszawy, filantrop i uczoney w r. 1832.

Obywatel M. St. Warszawy? Ten Wokulski z książki? Mieszkał t u t a j ? Tu, w tym miejscu, przed którym właśnie stoję? Ja – prawdziwa, ja z krwi i kości i Wokulski? On – jakiś fantom z lektur szkolnych, stworzony z atramentu, z papieru, a właściwie pozbawiony nawet i tej materii. Jedyne, co powołuje

go do „życia”, to (wpierw) twórczy zamysł pisarza, (następnie zaś) wyobrażenia tego, komu akurat zachce się czytać *Lalkę*...

Napis ten, umieszczony na tablicy budynku przy ul. Krakowskie Przedmieście 4/6 w Warszawie, już dawno przykuł uwagę badaczy – stanowi on wszak swojego rodzaju manifest fenomenu zbliżenia się fikcji i rzeczywistości. „Nadanie powieściowemu bohaterowi statusu postaci historycznej jak gdyby nadwyreża nasze poczucie realności” – zauważa Tomasz Swoboda, dodając: „arcydzieło polskiego realizmu w pewien sposób burzy nasz realizm codzienny, pozwalając – już mimo woli autora – by [...] protagonista [powieści] przeniknął do świata rzeczywistego”¹. Zofia Mitosek natomiast w kontekście tego samego cytatu pisze o „tekście metafikcyjnym, w którym rzeczywistość literacka miesza się z refleksją o niej” oraz o „wahaniu mimetycznym”².

Tablica, która zawiera tak intrygującą treść i prowokuje rozważania o relacji fikcji do rzeczywistości, o dziele i refleksji o nim, przy tym tak zwyczajnie osadzona w przestrzeni miejskiej, staje się idealnym „drogowskazem” ku zjawisku, któremu poświęcona jest niniejsza rozprawa – ku metalepsie.

...ZMIERZAJĄCY KU ISTOCIE TEMATU

Początek pracy stanowi próbę określenia, czym jest metalepsa, przede wszystkim jako figura narracyjna. W tym celu przybliżone zostają definicje sformułowane w zagranicznych studiach literaturo- oraz kulturoznawczych (głównie francuskich i angielskich) oraz wskazane inne, korespondujące z metalepsą zjawiska, takie jak *mise en abyme* oraz rozmaite przejawy gier z „ramą” przedstawienia (zagadnienie „ram” wyeksplikowane zostało

¹T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 184.

²Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 231.

w oparciu o koncepcję Borisa Uspienskiego). Poddane analizie przykłady tekstów kultury wydają się z pozoru zasadniczo odmienne. Dwa główne utwory, którym poświęcona została uwaga, wywodzą się z różnych lat, środowisk i wpływów artystycznych, są przy tym dziełami autorów cechujących się wybitną indywidualnością twórczą. Różnica między nimi zaznacza się najwyraźniej już na samej powierzchni, wiąże się z odmiennością medium artystycznego: pierwszy analizowany tekst jest utworem literackim, drugi – obrazem filmowym. Jeden cechuje się lapidarnie wyważoną formą miniatury literackiej, drugi jest obrazem pełnometrażowym. Opowiadanie *Ciągłość parków* Julio Cortáзара oraz film *Purpurowa Róża z Kairu* Woody’ego Allena zespała jednak zastosowanie analogicznej strategii narracyjnej: chwytu zaburzenia porządku poziomów diegetycznych, objawiającego się w transgresji bohaterów pomiędzy fikcją („fikcją w fikcji”) a światem przedstawianym jako rzeczywistość. Jednym słowem chodzi o zjawisko określone przez francuskiego badacza Gérarda Genette’a jako metalepsa.

Odmienność, która tak wyraźnie rysuje się pomiędzy zagadkową *Ciągłością parków* a komediowym obrazem Allena, oraz zestawienie tych utworów z innymi dziełami, także malarskimi, posłużyło próbie uchwycenia fenomenu metalepsy w szerokiej perspektywie badawczej, z ukierunkowaniem na uchwycenie problemu jego oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy. Pojęcie to, wywodzące się ze *stricto* teoretycznych badań narratologicznych, określa w istocie zjawisko, którego siła imaginacyjna i zasięg oddziaływania wiążą się z intrygującymi problemami epistemologicznymi. Figura metalepsy, zastosowana w wybranych do tej pracy utworach, nie tylko stawia odbiorcę (czytelnika czy widza) w obliczu mnożących się pytań o status fikcji i rzeczywistości, lecz także ukazuje mu samego siebie – jako kogoś uwikłanego poniekąd w proces twórczy, jako uczestnika transpoziomowej gry zawieszanej pomiędzy sztuką a światem realnym...

I W POSZUKIWANIU METALEPSY

1. GENEZA POJĘCIA

μετάληψις (*metálēpsis*) z greckiego, *la métalepse* z francuskiego, *metalepsis* z angielskiego i *metalepsa* jako polski odpowiednik powyższych³ – co właściwie oznacza ten ezoterycznie brzmiący termin? Jego etymologia sięga już starożytności; wpisany był w dziedzinę retoryki i za sprawą Hermagorasa z Termos (II w. p.n.e.) przyczynił się do jej pierwszego znaczącego od czasów Arystotelesa postępu⁴. *Metalepsa* stanowiła więc figurę retoryczną, polegającą na zamianie (greckie słowo *metálēpsis* odnosi się do wszelkiego rodzaju zmian), zwłaszcza na użyciu danego słowa w miejsce innego, które przenosi na nie swoje znaczenie⁵. Z tego względu często kojarzono, czy wręcz utożsamiano ją z metonimią i metaforą. W późniejszym okresie, kiedy pojęcie metafory zostało uściślone do relacji opartych na analogii, *metalepsa* wyodrębniła się znaczeniowo jako określenie wymiany zachodzącej w ramach relacji następstwa: np. „żyłem” w miejsce „umieram”⁶ (w ten sposób upodobniając się z kolei do eufemizmu). Mógłby ktoś, i to słusznie, stwierdzić, że termin

³W języku polskim występują dwie formy: *metalepsa* i *metalepsja*. Ta druga jest starsza i odnosi się zwykle do rozumienia pojęcia jako figury retorycznej, pokrewnej metonimii, o czym będzie jeszcze mowa. W tym miejscu wspomnieć wypada natomiast, że przyjęło się w polskim dyskursie (dotychczas skromnym w omawianym zakresie) używać formy nowszej – *metalepsy* – na oznaczenie zjawiska, do którego określenia dążymy: jako figury narracyjnej. Występują od tego jednak pewne odstępstwa, np. Agnieszka Kłosińska-Nachim posługuje się tradycyjnym przekładem słowa – *metalepsją* – dla określenia tegoż samego fenomenu narracyjnego. Por. A. Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością*, „Przestrzenie teorii” 2007, nr 7, s. 97-104.

⁴Zróżnicowanie rozumienia terminu *metalepsa* od czasów Hermagorasa do współczesności przedstawia dokładnie w swoim artykule Philippe Roussin; zob. P. Roussin, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, red. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paryż 2005, s. 37-58.

⁵*Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, op. cit., s. 22.

⁶Ibidem.

ten również obecnie funkcjonuje w obydwu wskazanych tu znaczeniach. Po polsku zresztą w podwójnej nomenklaturze. W *Słowniku wyrazów obcych* wybitnego leksykografa i tłumacza Władysława Kopalińskiego można znaleźć hasło „metalepsja”, zaklasyfikowane jako figura retoryczna i wytłumaczone słowami: „rodzaj metonimii polegający na zastąpieniu jednego sensu przenośni przez inny”⁷. Słownik PWN podaje bardzo podobną definicję i dodatkowo wskazuje również drugie znaczenie słowa:

1. «figura stylistyczna polegająca na zastąpieniu wyrazu albo zwrotu innym, omawiającym»
2. «użycie nazwy zjawiska wcześniejszego na oznaczenie późniejszego lub odwrotnie»⁸

W słownikach literaturoznawczych termin ten widnieje przeważnie pod hasłem „metalepsis”. Przywołajmy choćby sformułowanie Aleksandry Okopień-Sławińskiej zamieszczone w *Słowniku terminów literackich*:

metalepsis – [...] rodzaj metonimii polegający na użyciu nazwy przyczyny zamiast skutku, zjawiska wcześniejszego zamiast późniejszego itp. Spełnia często funkcję eufemizmu. Np. „Wysłuchaj mojej prośby” w znaczeniu „spełnij moją prośbę”; „Przypomnij sobie naszą umowę” w znaczeniu: „dotrzyмай umowy”; „Ojciec poszedł do pracy” w znaczeniu: „jest w pracy”, „Pochowaliśmy naszą siostrę” w znaczeniu „siostra umarła”⁹.

⁷W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2007, s. 368, (hasło: metalepsja).

⁸*Internetowy słownik języka polskiego PWN*, hasło: metalepsja: <http://sjp.pwn.pl/szukaj/metalepsja> [data dostępu: 14.05.14].

⁹*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 431 (hasło: metalepsis). Analogiczną definicję można znaleźć w angielskich słownikach terminów literackich, zob. *Dictionary of literary terms and literary theory. Third Edition*, red. J.A. Cuddon, Harmondsworth 1984, s. 542 (hasło: metalepsis).

Jak widać, znaczenie pozostaje podobne, rozbieżność następuje w zakresie nazewnictwa (w jednym przypadku określenie zostaje spolszczone, w drugim dochowuje wierności oryginałowi).

Skąd się zatem wzięła metalepsa na początku tego wywodu? Skąd się w ogóle wzięła na polu narratologii? Wszystkiemu, a przynajmniej temu ostatniemu, winien Gérard Genette, współczesny francuski teoretyk literatury. Sam się do wszystkiego przyznał, pisząc z kokieterijną skruchą: *Obawiam się, że jestem troszkę odpowiedzialny za zaanektowanie na pole narratologii terminu oryginalnie przynależącego do dziedziny retoryki*¹⁰. Genette owo zapożyczenie zaproponował już w 1972 roku w swoim dziele *Figures III*¹¹; praca z roku 2004. *Metalepse: De la figure a la fiction* jest kontynuacją i rozwinięciem owej myśli, a zarazem odpowiedzią na jej rosnącą popularność w świecie teorii literatury. Autorami, którzy jako pierwsi „podchwycili” od Genette’a pomysł zastosowania figury metalepsy do badań narratologicznych, byli m.in.: David Herman (*Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, „*Journal of Literary Semantics*”, 1997), Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, 1987), Debra Malina (*Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, 2002), William Nelles (*Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, 1997)¹². Po nich jednak temat metalepsy w narratologii przycichł, by następnie na nowo odżyć w dyskursie przy okazji wydania zbioru *Métalepsés*, zredagowanego przez Johna Piera i Jeana-Marie Schaeffera oraz dzięki pierwszej w tym zakresie międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej w 2002 roku

¹⁰Wg oryginału: *Je crains d'être [...] un peu responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique*. Zob. G. Genette, *Metalepse: De la figure à la fiction*, Paris 2004, s. 7.

¹¹Zob. G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paris 1972 lub *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Ithaca, Nowy Jork 1980.

¹²Por. G. Prince, *Disturbing Frames*, w: „Poetics Today” 2006, nr. 27:3, s. 626.

w Paryżu, której owocem stała się dwa lata później wspomniana publikacja Genette'a.

2. METALEPSA NARRACYJNA

Genette definiuje metalepse narracyjną (*la métalepse narrative*) jako „wtargnięcie ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (lub przez postać z poziomu diegezy w świat metadiegezy) albo na odwrót”¹³. Dla Genette'a metalepse narracyjna reprezentuje więc przejście (transgresję) na inny poziom narracji¹⁴. Aby zilustrować zagadnienie, Genette przytacza przykład zaczerpnięty z eseju Borgesa *Częściowe magie Don Kichota*¹⁵, gdzie bohater – nie kto inny, jak właśnie sławetny Rycerz Smętnego Oblicza – czyta książkę o swoich własnych przygodach. Don Kichot występuje tu więc na dwóch poziomach narracji: w pierwszym właściwym dla tekstu, którego jest bohaterem i który jest czytany przez odbiorców, w tym cytującego go Genette'a, i w drugim, który czyta on sam, ale jednocześnie również występuje w nim jako postać¹⁶. Genette wyodrębnia trzy podstawowe poziomy narracji: poziom intradiegetyczny, w którym rozgrywa się fabuła pierwszego stopnia – to ten, w którym Don Kichot czyta książkę; poziom ekstradiegetyczny odpowiadający instancji narracyjnej tworzącej tę diegezę i trzeci, ten w którym nasz rycerz jest bohaterem książki czytanej przez Don Kichota z pierwszego stopnia,

¹³G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244 (cyt. za: T. Sowboda, op. cit., s. 184).

¹⁴Wg oryginału: *La métalepse narrative représente «le passage [transgressif] d'un niveau narratif à un autre»*. Zob. G. Genette, *Figures III*, Paryż 1972, s. 234.

¹⁵J.L. Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 75.

¹⁶Por. K. Statkiewicz-Zawadzka, *Let's make a meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 235.

czyli poziom metadiegezy, gdzie opowieść tworzona jest przez jedną z postaci diegetycznych (poziom diegezy wobec metadiegezy nabiera więc charakteru ekstradiegetycznego)¹⁷. Innymi słowy poziom metadiegezy można określić jako „opowieść w opowieści”. Należy też przy tym zwrócić uwagę, że wszystkie wskazane poziomy mają, bez względu na pozory, jakie mogą stwarzać (ekstradiegeza), charakter wewnętrztekstowy, który jest zasadniczo rozdzielny w stosunku do empirycznego świata ekstratekstualnego¹⁸.

Podczas gdy pierwsze dwa – diegeza i ekstradiegeza – są powszechnie uznanymi terminami narratologicznymi ukutymi przez Genette’a, tak trzecie z określeń budzi wątpliwości niektórych innych badaczy. Debra Malina czy Shlomith Rimmon-Kenan, profesor angielskiej i współczesnej literatury na Uniwersytecie Jerozolimskim, upatrują w przedrostku *meta-*transcendentne *ponad-*, które wykracza poza diegezę, co nie odpowiada ich rozumieniu pojęcia (czy też ogólnemu znaczeniu, jakie ma ono konotować). Przyjmują więc do swojej terminologii wersję zmodyfikowaną przez holenderską teoretyk i krytyk kultury Mike Bal: hipodiegeza¹⁹. Dyskusyjna okazała się również sama definicja metalepsy. Hamburski badacz Klaus Meyer-Minnemann kwestionuje ujęcie Genette’a, stwierdzając, że trafniej byłoby mówić o „czasoprzestrzennym przeniesieniu opowiadanej historii, która nagle zostaje umieszczona na poziomie swojej własnej narracji dzięki narracyjnym możliwościom narratora”²⁰, niżeli o wkraczaniu ekstradiegetycznego narratora bądź odbiorcy do świata diegetycznego czy odwrotnie. Ten sam autor zresztą podważa także pogląd, jakoby przedrostek *meta-* miał

¹⁷Por. G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin Ithaca, Nowy Jork 1980, s. 228.

¹⁸Por. K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 245.

¹⁹Por. D. Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio 2002, s. 145.

²⁰Zob. K. Meyer-Minnemann, *Un procede narratif qui „produit un effet de bizarrerie”: la métalepse littéraire*, J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 138 (cyt. za: T. Sowboda, op. cit., s. 190).

znaczenie hierarchizujące (wertykalne). Dowodzi on, że greckie przysłowki i przyimki μέτα- i μετά- oznaczają po prostu „pośród”, „z”, „za”, „po”. Intencją Meyera-Minnemanna jest zachowanie pierwotnego znaczenia metalepsy, które sytuuje słowa nią objęte na jednej płaszczyźnie (to, co poprzedza, w miejsce tego, co następuje, lub na odwrót)²¹. Zauważmy jednak, że „przy okazji” (choć raczej nieświadomie) autor pozbawia zasadności niepokoję badaczek dotyczące terminu metadiegezy.

Na tym spory teoretyczne wcale się nie kończą. Najprawdopodobniej dopiero tu – przy problemie samego zdefiniowania pojęcia metalepsy – mają swój początek. Niemniej, jak zauważa Karin Kukkonen, wszelkie dyskusje o metalepsie nieodmiennie zawsze powracają do formuły Genette’a²². Francuski teoretyk swoje rozumienie omawianej figury wyprowadził z komentarza Pierre’a Fontaniera, zamieszczonego w reedycji traktatu oświeceniowego gramatyka Césara Chesneau Dumarsais z 1730 roku (1818 – wydanie Fontaniera)²³. Z pomocą tych dwóch klasycznych retoryków Genette identyfikuje słynny zwrot Diderota „Cóż by mi przeszkodziło ożenić pana i przyprowadzić mu rogi?”²⁴ jako „metalepsę autora” (*métalepse de l’auteur*)²⁵.

3. METALEPSA AUTORSKA

Charakterystyczne dla całego *Kubusia Fatalisty* są dygresje narratora, a w nich „marionetkowość postaci i przypadkowość intrygi obnażane są na każdym kroku”²⁶. Diderot, zwracając się jako pierwszoosobowy narrator do swojego bohatera, stanowi podmiot, od którego woli zależy doprowadzenie do zawarcia małżeństwa pomiędzy postaciami czy wywołanie między nimi

²¹K. Meyer-Minnemann, op. cit., s. 140.

²²K. Kukkonen, *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction*, [w:] *Metalepsis in Popular Culture*, red. K. Kukkonen, S. Klimek, Berlin/New York 2011, s. 1.

²³Por. ibidem, przyp. 2, s. 5.

²⁴D. Diderot, *Kubus Fatalista i jego pan*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2004, s. 5.

²⁵G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244.

²⁶T. Swoboda, op. cit., s. 186.

jakichkolwiek innych interakcji. „Nie chcecie tedy, aby Kubuś wiódł dalej historię swoich amatorów? Porozumiejmyż się wreszcie, raz na zawsze: chcecie czy nie?”²⁷ – wspaniałomyślnie zapytuje pisarz (autor wpisany), zwracając się tym razem do czytelników, po czym sam sobie odpowiada: „Jeżeli tak, w takim razie posadźmy wieśniaczkę z powrotem na siodło przewodnika, pozwólmy im jechać dalej i wróćmy do naszych podróżnych”²⁸. Prowadząc narrację, jakby rzecz opowiadana (*narrated*) rozgrywała się w tym samym czasie, co opowiadanie (*narrating*²⁹), pisarz uwydatnia swoją rolę katalizatora konsekwencji tego, co relacjonuje. Zatem sytuacja ta może zostać zinterpretowana jako przypadek twórcy wkraczającego w świat fikcji³⁰. Na tym właśnie – na „przedstawieniu autora jako kogoś, kto sam dokonuje czegoś, o czym jedynie opowiada bądź co tylko opisuje”³¹ – polega „metalepsa autora”. Jej „żywe” wcielenia pojawiają się już niemal u zarania literatury, w niedościgniony sposób poprzedzając swoje uzasadnienie teoretyczne. Klasycznym przykładem jest sformułowanie Wergiliusza: „W IV Księdze *Eneidy* Wergiliusz uśmierca Dydonę”³².

3.1 AUTOR – CZŁOWIEK CZY POSTAĆ FIKCYJNA?

Z zastosowania tego typu zabiegu wynika często problem, który określić można jako rozwarstwienie sylwetki autora. Jeżeli autor umieszcza siebie w swoim dziele, czyli staje się częścią świata, który kreuje, to pozostaje w nim dalej jako on sam czy jest już postacią fikcyjną? Jak przedstawia się jego status ontologiczny? Wyobraźmy sobie sytuację, w której pierwszoosobowy

²⁷D. Diderot, op. cit., s. 8.

²⁸Ibidem.

²⁹G. Prince, op. cit., s. 625.

³⁰K. Kukkonen, op. cit., s. 1.

³¹J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 23 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 185).

³²Wergiliusz, *Bukoliki*, tłum. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Warszawa 1998, s. 99; zob. G. Genette, op. cit., 1980, s. 234-235; por. G. Prince, op. cit., s. 1; T. Swoboda, op. cit., s. 185.

narrator identyfikowany z autorem książki przeżywa właśnie jakąś historię i opisuje przeżywane względem niej emocje. Autor – bohater owych wydarzeń nie może być tożsamy z autorem, którego nazwisko widnieje na okładce książki, zwłaszcza jeśli ten ostatni w momencie pisania powieści już dawno przeżył owe doświadczenia³³.

Tak więc autor „rzeczywiście” przeistacza się w byt fikcyjny. Fakt ten z drugiej strony ukazuje, że użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej wiąże się z metalepsją. „Ja” które pisze, nie jest nigdy „ja” bohatera, a mimo to i tutaj następuje wślizgnięcie się autora, będące pewnego rodzaju epistemologicznym nadużyciem – ten ostatni bywa wzbogacony doświadczeniem tego pierwszego³⁴.

Kłosińska-Nachin konkluduje, że ten, kto pisze, nie odpowiada dokładnie temu, który przeżywa, zaznacza jednak, że wyjątek stanowi pamiętnik. Gdy posuwamy się dalej w rozpatrywaniu rzezonego problemu, okazuje się, że nawet w przypadku pamiętnika nie mamy do czynienia z tożsamością podmiotu przeżywającego z opowiadającym, ba – zatracamy ją nawet sami ze sobą, w momencie, w którym zaczynamy mówić o sobie. „Z chwilą gdy podmiot wypowiedzenia staje się podmiotem wypowiedzi, nie jest to już ten sam podmiot, który mówi. Mówić o sobie znaczy nie być już tym samym sobą” – pisał Tzvetan Todorov w swojej *Poetyce*³⁵. Nagle więc z jednej osoby „robią się” dwie – a nawet trzy:

³³Kłosińska-Nachin jako przykład podobnej sytuacji podaje fragment *Mgły Unamuno*, w której autor-bohater przeżywa właśnie objawienie istoty bytu przez kontakt z Augusto Perezem. Unamuno w momencie pisania powieści miał już owo doznanie za sobą, w dodatku przeanalizowane, czego dowodzi jego esej *Vida de Don Quijote y Sancho*. Por. A. Kłosińska-Nachin, op. cit., s. 103.

³⁴Ibidem.

³⁵T. Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 60-61.

W powiedzeniu „on biegnie” chodzi o niego, o podmiot wypowiedzi, i o mnie, o podmiot wypowiedzania. W zdaniu „ja biegnę” wypowiedziany podmiot wypowiedzania wsuwa się pomiędzy obu, przyjmując od każdego cząstkę ich poprzedniej treści i nie powodując przy tym całkowitego ich zaniku: przeciwnie, doprowadza do ich wyłonienia. Albowiem istnienie jego i mnie jest nienaruszalne: to „ja”, które biegnie, nie jest tym, które wypowiada. „Ja” nie sprowadza dwóch do jednego, ale z dwóch robi trzech³⁶.

Jeżeli więc autor wkraczający w dzieło podkreśla swoje „ja” w roli budowania utworu, tak naprawdę nie wskazuje na siebie samego ani nawet na siebie jako postać istniejącą w świecie fikcji, ale na ten trzeci twór, który określamy po prostu mianem narratora.

Co jednak zrobić z autorem, który pojawia się w swoim dziele i nie wyrzeka ani słowa? Taki figiel zwykł płać słynny Alfred Hitchcock. Nie wcielał się w swoich filmach w żadną rolę, ale zdarzało mu się na przykład pojawić w tle kadru jako przechodzień, siedzieć tyłem do kamery i wypełniać jakieś papiery, stanąć gdzieś w tłumie, wychylić ukradkiem kieliszek szampana, obejrzeć się za główną bohaterką, wnieść do pociągu kontrabas, wyprowadzić na spacer dwa pieski, trzymać na kolanach niemowlę, które brudzi mu spodnie, być jednym z gapiów w scenie aresztowania, jechać na wózku inwalidzkim, stać na chodniku w teksańskim kapeluszu czy występować w reklamie kuracji odchudzającej „przed” i „po”³⁷. Jakkolwiek umieszczanie siebie na peryferiach własnego obrazu może się wydawać bardzo oryginalnym pomysłem, stanowi jednak swojego rodzaju przełożenie na film starej tradycji malarskiej (by przywołać choćby Botticellego, van Dycka i Dürera³⁸). U Hitchcocka owo utrwalanie swojego wizerunku – odpowiednio dla specyfiki uprawianej przez niego sztuki – na taśmie filmowej miało swój początek w pierwszym w pełni autorskim filmie reżysera *Lokatora*

³⁶Ibidem.

³⁷Przypisanie poszczególnych scen do konkretnych filmów i pełen wykaz przykładów, zob. H. Scott, F. Truffaut, *Hitchcock Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 49.

³⁸Por. B. Uspiński, op. cit., 205.

(1927). Od tego czasu zabieg ów stał się stałym hitchcockowskim sposobem igrania z „ramą” przedstawienia (a tym samym z widzem), który zaklasyfikować można również jako metalepsę. Wszak następuje tu jawne wkroczenie autora w dzieło, niosące za sobą problem zmiany poziomów ontycznych. Jeśli Hitchcock ukazuje się nagle na ekranie, ukryty gdzieś za bohaterami, wmieszany w toczące się życie świata przedstawionego, to czy pozostaje dalej tym samym Hitchcockiem-reżyserem, czy też zyskuje status bohatera filmowego? „Rzeczywistość empiryczna i fikcja to dwa światy radykalnie od siebie oddzielone i w s z y s t k i e postaci filmowe należą do świata fikcji”³⁹. Autor zaś sytuuje się zawsze na poziomie ekstradiegetycznym – wszelkie więc metaleptyczne transgresje prowadzą do rozwarstwienia się jego jedności. Czy to Hitchcock na chwilę objawiający się w swoich produkcjach, czy pisarz sytuujący siebie w fabule (nawet jeśli jest nią autobiografia) – „obaj są częścią świata pozatekstowego i w żaden racjonalny sposób nie da się uzasadnić ich realnej obecności na poziomie intratekstualnym”⁴⁰.

4. METALEPSA ONTOLOGICZNA

Kolejną znaną odsloną figurą, wyróżnioną przez Genette’a, jest metalepsa ontologiczna. Badacz identyfikuje ją i wyjaśnia na przykładzie *Ciągłości parków* Julia Cortáзара, „gdzie mężczyzna ma zostać zamordowany przez jedną z postaci książki, którą właśnie czyta”⁴¹. Klasycznym wariantem metalepsy ontologicznej jest wtargnięcie postaci z niższego poziomu

³⁹K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 232.

⁴⁰Ibidem. Autorka analizowała analogiczny problem, ale odniesiony do statusu narracyjnego i ontologicznego aktora grającego „siebie samego” na przykładzie Johna Malkovicha w filmie *Być jak John Malkovich*.

⁴¹*A man is [going to be] assassinated by one of the characters in the novel he is reading.* Zob. G. Genette, op. cit., Nowy Jork 1980, s. 234.

diegetycznego na poziom wyższy, stanowiący kreowaną rzeczywistość (świat rzeczywisty w ramach fikcji)⁴². Genette pisze:

W fikcji relacja między diegezą a metadiegezą funkcjonuje niemal zawsze jak relacja między poziomem (rzekomo) rzeczywistym a poziomem fikcyjnym (przyjmowanym jako fikcyjny), na przykład między poziomem, na który Szeherazada bawi króla swoimi codziennymi baśniami, a poziomem, na którym sytuuje się każda z nich: diegeza fikcjonalna przedstawiona jest więc jako „rzeczywista” względem swej własnej (meta)diegezy fikcjonalnej⁴³.

Widz polski zjawisko takie kojarzyć może na przykład z filmem Marczewskiego *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990), będącym poniekąd adaptacją pomysłu Allena (*Purpurowa Róża z Kairu*, 1985) i zarazem przełożeniem go na trudną ustrojowo rzeczywistość kraju, gdzie kluczowym problemem staje się status cenzury kulturowej, rozciągnięty znaczeniowo na kwestię wolności w ogóle (istotny w tym kontekście jest wszak sam tytuł filmu oraz nazwa kina, w którym rozgrywają się najważniejsze sceny). Bohater wydostający się z ram powieści, postać wychodząca z kinowego ekranu i stająca oko w oko z widzami w świecie, który przedstawiony jest jako realny – to właśnie czysta metalepsa ontologiczna. Jej manifestacje pozostają oczywiście bardzo zróżnicowane m.in. pod względem strukturalnym, a co za tym idzie, także semantycznym. Często jednak prowadzą do wywołania podobnego efektu. Od prostych konceptów w stylu dziewczynki wychodzącej z ekranu telewizora w filmie *The ring – Krąg* Takahashiego, gdzie efekt budowany jest na zduplikowaniu położenia bohaterów oglądających taśmę z (przeklętym) nagraniem i widza filmu, który także ogląda nagranie, do daleko bardziej wyrafinowanych, w stylu miniatury Cortáзара, której bohater siedzi w fotelu i czyta książkę, co robi (w tym samym czasie) także

⁴²Por. T. Swoboda, op. cit., s. 188.

⁴³J. Pier, J.-M. Schaeffer, op. cit., s. 31 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 188).

czytelnik (choć oczywiście niekoniecznie w fotelu). Funkcją tego typu gier z „ramą” jest przede wszystkim oddziaływanie na emocje odbiorcy, mogące przejawiać się w skrajnych dążeniach do wzbudzenia albo uczucia przerażenia, albo wręcz przeciwnie – rozbawienia (*Purpurowa róża z Kairu*)⁴⁴. Niemniej większość metaleptycznych flirtów z odbiorcą – czyli mną, tobą, każdym, kto podejmuje się współtworzenia owego zawilego proceduru – ewokuje to samo poczucie niepewności, kiedy nagle poddany w wątpliwość zostaje niepodważalny dotychczas status fikcji i rzeczywistości. Im bardziej skomplikowana strategia narracji, tym prawdopodobnie oddziaływanie owej figury okazuje się głębsze. Borges, który przytacza *curiosum* Don Kichota czytającego *Don Kichota*, stwierdza ponadto:

Dlaczego niepokoi nas to, że mapa zawiera się w mapie, a tyś i jedna noc w *Księdze tysiąca i jednej nocy*? Dlaczego niepokoi nas to, że Don Kichot jest czytelnikiem *Don Kichota*, a Hamlet – widzem *Hamleta*? Znalazłem, jak sądzę, przyczynę: takie interwencje sugerują, że skoro bohaterowie jakiejś fikcji mogą być jej czytelnikami czy widzami, to my, jej czytelnicy czy widzowie, możemy równie dobrze być fikcją⁴⁵.

Przy okazji jest to fragment, w którym pojawiają się wszystkie trzy wyróżnione w monografii *The Mirror in the Text*⁴⁶ odmiany zjawiska, jakim jest *mise en abyme*.

⁴⁴Por. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Utwór literacki wobec granic przestrzeni przedstawionej (Wokół „Portretu Owalnego” Edgara Allana Poeego)*, [w:] tejże, *Uczta pod wiszącą skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Warszawa 2011, s. 24 (zob. również przyp. 16 [tamże]). Inne przykłady tego typu wyzyskania metalepsy, które podaje autorka to m.in. *Bohater ostatniej akcji*, reż. John McTriernana, *Młyn i krzyż*, reż. Lech Majewski oraz opowiadanie *Widmo (El espectro)* Horacia Quirogi.

⁴⁵J.L. Borges, op. cit., s. 75.

⁴⁶L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes, Chicago 1989 (francuski oryginał: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, 1977).

5. KOMPOZYCJA ZWIERCIADLANA: PARĘ SŁÓW O *MISE EN ABYME*

Przypadek Hamleta stanowi przykład „prostego powielenia” (*simple duplication*), Don Kichot i *Księga tysiąca i jednej nocy* to „paradoksalne powielenie” (*paradoxical duplication*), reprezentantem ostatniego, „nieskończonego powielenia” (*infiniti duplication*) jest natomiast mapa zawierająca się w mapie⁴⁷. Owe trzy rodzaje podwojenia oznaczają zarazem trzy stopnie zależności pomiędzy poziomami tekstowymi. Jest to najszersze rozumienie *mise en abyme*, które przyjął i wprowadził do dyskursu francuski badacz Lucien Dällenbach⁴⁸.

Mise en abyme najprościej określić można jako „odbicie lustrzane”: jest to kompozycja zawierająca w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie⁴⁹. Powstaje przy tym efekt podobny do skierowania na siebie dwóch zwierciadeł: przedstawienie (teoretycznie) odbija się w nieskończoność. Sam ów chwyt zaczerpnięty został z heraldyki – polegał na umieszczeniu wizerunku herbu we wnętrzu herbu właściwego. Konstrukcję ową opisał francuski pisarz André Gide, podkreślając, że wywołuje ona złudzenie oddalania się „w otchłań” (starofranc. *en abyme*)⁵⁰. Klasyczna już pozycja Dällenbacha stanowi zaś pierwszą systematyczną analizę tego zjawiska i jego artystycznych oraz literackich zastosowań od Van Eycka i Velázqueza (którego *Panny dworskie* uważane są – także przez samego Gide’a – za doskonałą malarską

⁴⁷Ibidem, s. 172.

⁴⁸Por. P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 38.

⁴⁹Por. efekt Droste, czyli odmiany obrazu rekurencyjnego, zawierającego miniaturkę samego siebie. Nazwa pochodzi od holenderskiej marki gorącej czekolady. Na jej opakowaniu zamieszczony był wizerunek pielęgniarzki niosącej tacę z filiżanką i pudełkiem kakao, na którym nadrukowany był ten sam wizerunek pielęgniarzki niosącej tacę z filiżanką i pudełkiem kakao z identycznym wizerunkiem pielęgniarzki itd.

⁵⁰Por. P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

egzemplifikację *mise en abyme*⁵¹) do Gide'a, Becketta i francuskiej *nouveau roman*. Intencją Gide'a było stworzenie w swoich powieściach analogicznego efektu, jednak – jak pokazują również liczne inne przykłady literackie (także te znacznie starsze) – do przeniesienia „kompozycji zwierciadlanej” w sferę tekstu można się jedynie zbliżyć. Polega to wówczas na podobieństwie pomiędzy dziełem głównym a przedstawionym w jego obrębie innym dziełem. „Podobieństwo to ma, jak można sądzić, przede wszystkim walor znaczeniowy – w sposób skondensowany ujmuje »temat dzieła«”⁵². Główną cechą utworów opartych na wyzyskaniu zjawiska *mise en abyme* jest więc autotematyzm i samozwrotność. Czym zaś jest metalepsa, jeśli nie osobliwym wcieleniem powyższych⁵³?

Malarstwo holenderskie tradycyjnie nadawało lustram funkcję powielenia: stanowiły one powtórzenie tego, co raz już dane było na obrazie. Dodać należy, że czyniły to wewnątrz (kolejnej) przestrzeni fikcyjnej – widziało się w niej to samo, co w pierwotnej płaszczyźnie obrazu, ale zmniejszone, skomponowane ponownie wedle lustrzanego prawa odbicia⁵⁴. Jednym z najsłynniejszych przykładów wykorzystania motywu lustra w malarstwie, nie tylko holenderskim, jest *Małżeństwo Arnolfini* pędzla niderlandzkiego malarza Jana van Eycka. Obraz przedstawia małżonków, których odbicie od tyłu ukazuje się w okrągłym lustrze, zawieszonym w centrum kompozycji, ponad splecionymi dłońmi bohaterów przedstawienia.

⁵¹Zaznaczyć jednak należy, że w nieco innym sensie niż obrazy z lustrami odbijającymi widok pomieszczenia, w którym rozgrywa się namalowana scena. Por. A. Guide, *Journal 1889-1939*, tłum. O'Brien, Londyn 1984, s. 30-31.

⁵²P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

⁵³Na temat związku, tak podobieństw, jak i różnic, w oddziaływaniu metalepsy oraz (czystego) *mise en abyme* pisała w zbiorze *Metalepsis* Dorrit Cohn, zob. *Métalepse et mise en abyme*, [w:] *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, red. J. Pier, J.-M. Schaeffer, Paryż 2005, s. 121-130.

⁵⁴Por. M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, [w:] *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 20.



Reprodukcja obrazu Jana van Eycka *Malżeństwo Arnolfini* (1434)

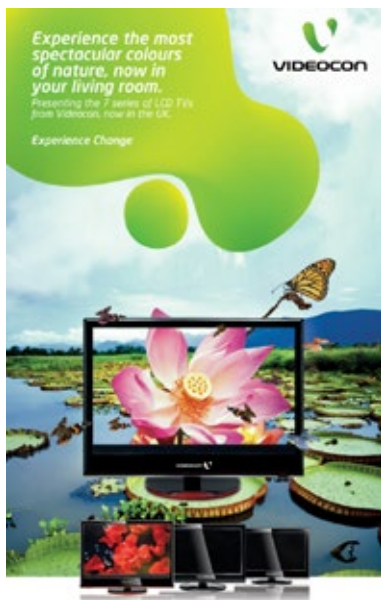


II. METALEPSA JAKO GRA Z „RAMĄ” PRZEDSTAWIENIA

Relevantne dla konstruowania i roli metalepisy, poza konstrukcją narracyjną, jest także samo medium przekazu – inaczej będzie się ona objawiać i znaczyć np. w filmie, inaczej w literaturze. Niemniej wydaje się niemożliwe uchwycenie tego, czym w swojej istocie jest metalepasa oraz sposobu jej oddziaływania bez pogłębienia problematyki granic utworów artystycznych, czyli tego, gdzie się zaczyna, a gdzie kończy dzieło sztuki – czy to malarskie, czy to filmowe, czy to literackie. Co zresztą wywodzi się ze sztuki, trafiło wprost do reklamy, poszerzając zakres występowania metalepisy na skalę masową. Powszechnym zjawiskiem, analogicznym do wynurzającej się z telewizora dziewczynki, są reklamy monitorów, gdzie często fragment przedstawienia wychodzi spoza obrębu ekranu, symulując tak świetną jakość obrazu jak widok rzeczywisty⁵⁵ (przy czym warto zauważyć, że jakość obrazu ekranowego i „rzeczywistego” właściwie się nie różnią – za każdym razem uzależnione są od możliwości nośnika).

Figurę metalepisy, na podstawie rozmaitych przykładów jej występowania w tekstach kultury, generalnie ująć można jako jedno z głównych narzędzi służących próbom przekraczania „ram” prezentacji. Czym jednak właściwie są owe „ramy”? Jaka jest ich struktura i ewokowane przez nią znaczenia? Jak możliwe jest podejmowanie gry z „ramą” w tekstach artystycznych (i nie tylko)?

⁵⁵Por. *ibidem*, przyp. 17, s. 24.



Plakat reklamowy telewizorów LCD firmy Videocon. Wychylającym się spoza monitora elementem przedstawienia towarzyszy hasło Doświadcz najbardziej spektakularnych kolorów natury, teraz w twoim salonie.

1. DEFINICJA „RAMY” I PRÓBA OKREŚLENIA JEJ RANGI SEMIOTYCZNEJ

Problem gry z „ramą” prezentacji należałoby zacząć od nakreślenia tego, czym owa „rama” w ogóle jest. „Ramę” definiował m.in. rosyjski filolog i semiotyk kultury Boris Uspieski. Tezy dotyczące danego zagadnienia zawarł on w dziele *Poetyka kompozycji*, wpisując „ramę” w obszar badań nad strukturalną wspólnotą różnych sztuk. Uspieski pisze:

Ranga problematyki „ramy”, czyli granic utworu artystycznego, wydaje się dość oczywista. Rzeczywiście w dziele sztuki – nie ma znaczenia, czy literackiej, czy też malarskiej itp. – pojawia się przed nami pewien szczególnie świat, posiadający własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy zachowań; świat, w stosunku do którego zajmujemy (przynajmniej

na początku kontaktu) pozycję z konieczności zewnętrzną, czyli pozycję postronnego obserwatora. Stopniowo wchodzimy w ten świat, oswajamy się z jego normami, wczuwamy się w niego, uzyskując możliwość odbierania go, że tak powiem, „od wewnątrz”, nie zaś „z zewnątrz”. Inaczej mówiąc, czytelnik przyjmuje – w tym czy innym aspekcie – pozycję wewnętrzną wobec danego utworu. Następnie jednak musimy porzucić ten świat i wrócić do własnego punktu widzenia, od którego w znacznym stopniu abstrahowaliśmy w procesie percepcji dzieła sztuki⁵⁶.

Nie bez powodu zagadnienie „ramy” poruszone zostało w rozdziale, o którego problematyce już wspomnieliśmy: *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*. Wszak „rama” jest podstawowym elementem strukturalnym dzieła – znamionym dla różnego rodzaju przejawów sztuki, zgoła nie tylko literackiej czy malarskiej, choć na tych dwóch głównie opiera się autor. Właściwie „rama” jest warunkiem koniecznym (z punktu widzenia strukturalistycznego, ale także ontologicznego i semiotycznego) dla zaistnienia dzieła zarówno literackiego, malarskiego, filmowego, jak i plastycznego, muzycznego czy choćby tekstu nieartystycznego, ale p r z e d s t a w i a j ą c e g o . Jej brak oznaczałby brak granic utworu, a więc albo jego całkowite rozmycie się wśród innych znaczeń, albo w ogóle niemożność powstania. To właśnie „rama” stwarza prezentację; wystarczy przywołać koncepcję, wedle której nadanie granic – obojętnie w jakiej postaci: ramy, okna, futryny drzwi – buduje przedstawienie, zyskujące tym samym wartości semantyczne (Uspienski przywołuje w tym kontekście słowa angielskiego pisarza przełomu XIX i XX wieku Gilberta Keitha Chestertona o tym, że pejzaż pozbawiony ramy właściwie nic nie znaczy; aby stał się bytem znakowym, muszą mu zostać wyznaczone jakieś granice)⁵⁷. W tym sensie np. widok ulicy, na której dzieje się

⁵⁶B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 199.

⁵⁷B. Uspienski, op. cit., s. 203.

coś interesującego, nie jest właściwie niczym innym ponad sam ów widok, ale już zawarty w kadrze zdjęcia czy filmu nabiera charakteru znakowego i staje się potencjalnym przedmiotem analizy i interpretacji. W tym właśnie zjawisku – w stwarzaniu przedstawienia poprzez wydzielenie granic, czyli nadawaniu charakteru znakowego – objawia się w pełni semiotyczna ranga zagadnienia „ramy”⁵⁸.



Manhattan w reżyserii Woody’ego Allena. Codzienny widok ulicy nabiera nowego znaczenia jako kadr filmu, którego głównym tematem jest metropolia. Strzałce z napisem „one way”, która w zastosowanej perspektywie wydaje się wskazywać prosto na unoszące się z komina kłęby dymu, zostaje nadany wymiar symboliczny, kiedy w tle słyszmy słowa narratora: *Uwielbiał Nowy Jork...choć dla niego był metaforą rozkładu nowożytnej kultury. Jakże ciężko żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, głośną muzykę, telewizję, przestępstwa, śmieci...*

Uspienski zwraca uwagę, jak ważny w procesie kształtowania, nie tylko tekstów kultury, ale i samej kultury, jest problem początku i końca. Wyznaczenie granic, zwłaszcza zaś pierwszej, otwierającej i ostatniej, zamykającej, ma ogromny wpływ na budowanie i formę „systemu semiotycznej prezentacji światoodczucia (lub dokładniej: systemu semiotycznej

⁵⁸Ibidem.

relacji pomiędzy doświadczeniem społecznym i osobistym”⁵⁹). Posługując się przykładem religijnego zwyczaju żegnania się w cerkwi (przy wchodzeniu i przy wychodzeniu), Uspienski wysuwa wniosek, iż istnieje potrzeba oznaczenia granic pomiędzy tym, co przedstawione (światem znakowym), a tym, co codzienne – potrzeba odczuwana psychologicznie.

W zwięzłej definicji tego, czym jest „rama”, Uspienski wskazuje również na inną znamioną cechę: „proces p r z e j ś c i a od świata realnego do przedstawionego”⁶⁰, nieodzownie związanego z koniecznością powrotu – od przedstawienia do rzeczywistości. Wszak nie może być inaczej – w momencie, w którym kończymy percypować dzieło sztuki, odzyskujemy świadomość (niekiedy boleśnie) tego, co tu i teraz. Świadomość uprzednio przyćmioną przez obraz wykreowany, jaki współistniał również dzięki naszej – odbiorcy – wyobraźni. To niczym jak wyjście z hipnozy – zauważył Barthes, pisząc o człowieku (właściwie o podmiocie konkretnym: o sobie samym) opuszczającym salę kinową:

trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc, senny: chce mu się spać – oto o czym myśli; jego ciało stało się czymś ospałym, łagodnym, spokojnym, miękkim niczym śpiący kot; czuje się, jakby był bez szkieletu albo raczej (gdyż w przypadku konstytucji moralnej odpoczynek może być tylko tam) nieodpowiedzialny⁶¹.

Iluzja kończy się, trzeba wyjść na ulicę, dać się oslepić słońcu lub powędrować w puste uliczki i przypomnieć sobie znowu, kim się jest, co należy zrobić (sprzątanie, praca, może nauka, kochanie, nie mamy masła na kolację, – zwyczajne *trivia*).

⁵⁹Ibidem, s. 200.

⁶⁰Ibidem, s. 199.

⁶¹R. Barthes, *Wychodząc z kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157.

Bohater *Ciągłości parków*, o której to miniaturze Cortázarowi powiemy jeszcze dużo więcej, jest z kolei doskonałym – zabójczo doskonałym – przykładem procesu „wchodzenia” w świat fikcyjny:

Zagłębiany w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło pojawianie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów. Jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów, atmosfera powieści ogarniała go prawie od razu. Niemal perwersyjnie rozkoszował się świadomością, iż każda linia odrywa go od tego, co go otacza, że głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia, że papierosy leżą w zasięgu ręki, że za oknami tańczy powietrze popołudnia pod dębami⁶².

Przechodzenie od rzeczywistości do świata przedstawionego i na odwrót jest oczywiście tylko słowną metaforą. Odbiorca może zajmować jedynie p o z y c j ę wewnętrzną wobec danego utworu – nie wchodzi przecież dosłownie w wykreowany świat. Wyjątek stanowi wspomniana przez Uspienskiego sytuacja, gdy widz podczas spektaklu teatralnego wdziera się na scenę (która stanowi właściwą przestrzeń rozgrywania się akcji dramatycznej i osadzona jest za specyficznymi dla teatru „ramami”, wyrażanymi m.in. przez rampę, proscenium oraz kurtynę⁶³) i dokonuje zamachu na życie jednego z aktorów⁶⁴. W ten sposób nie tylko próbuje, ale w istocie przekracza on „ramę” przestrzeni artystycznej, siłą naruszając bieg fikcyjnych wydarzeń. Gdy podczas występu uśmiercony zostaje aktor, wraz z człowiekiem ginie odgrywana

⁶²J. Cortázar, *Ciągłość parków*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, tłum. Z. Chądzyńska, Warszawa 1996, s. 301-302.

⁶³B. Uspienski, op. cit., s. 201.

⁶⁴Znanym epizodem, egzemplifikującym wyżej opisywane poczynania, jest zabicie przez średniowieczny tłum aktora, któremu na własną zgubę przypadła rola Judasza – analogiczne zjawisko często miało (ma?) miejsce również w mużułmańskich misteriach religijnych. Uspienski przywołuje też głośny przypadek zamachu widza na życie aktora wcielającego się w postać Otella podczas spektaklu w Nowym Orleanie. Por. B. Uspienski, op. cit., s. 201

przez niego postać – przynależna światu przedstawionemu. Sytuacja naruszenia „ram” przedstawienia możliwa jest wyłącznie ze strony odbiorcy, zresztą prawdopodobnie jedynie w sztukach widowiskowych, takich jak teatr czy performance, w których istnieje możliwość zainicjowania interakcji pomiędzy aktantami spektaklu a widzami. Wszelkie odwrotne próby przekroczenia „ramy” („ekspansja sztuki w życie”⁶⁵) są właśnie jedynie próbami – grą, która nigdy nie spełnia się na płaszczyźnie rzeczywistości. Mówiąc za Uspienskim: granice przestrzeni artystycznej mogą zostać przesunięte – nie mogą jednak zostać całkowicie zniesione⁶⁶. Problem przejścia od świata realnego do przedstawionego autor postrzega jako problem specjalnej organizacji „ram” artystycznej prezentacji, czyli zagadnienie kompozycyjne. Związane jest ono z określoną kolejnością następowania po sobie opisów „od wewnątrz” i „z zewnątrz” – „inaczej mówiąc, [z] przejściem od punktu widzenia zewnętrznego do wewnętrznego i na odwrót”⁶⁷.

2. ZEWNĘTRZNY I WEWNĘTRZNY PUNKT WIDZENIA WEDŁUG USPIENSKIEGO

Pojęcia zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia, którymi posługuje się Uspienski, to – jak zaznacza sam autor – określenia umowne. Odnoszą się one do tego, jaką pozycję zajmuje narrator („autor w czasie narracji”⁶⁸) wobec przedstawianych postaci lub wobec opisywanych wydarzeń. Teoretycznie rozróżnienie to jest bardzo proste: pozycja zewnątrz autora wobec wydarzeń to opis prowadzony

jak gdyby z b o k u. W drugim przypadku, na odwrót, może się on [autor] usytuować w jakimś wewnętrznym wobec narracji miejscu:

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶Ibidem.

⁶⁷Ibidem, s. 200.

⁶⁸Ibidem, s. 191.

w szczególności może przyjmować punkt widzenia tego lub innego uczestnika opowiadanych wydarzeń lub też człowieka nie biorącego udziału w akcji⁶⁹.

Zajmując pozycję wewnętrzną w stosunku do zdarzeń, narrator może przybierać wewnętrzny lub zewnętrzny punkt widzenia wobec postaci biorących w nich udział. W pierwszym wypadku polega to na przyjęciu perspektywy kogoś z bohaterów, w drugim – na opisie z pozycji postronnego obserwatora, który nie stawia się w pozycji żadnego bohatera, a całość ujmuje np. w sposób reportażowy (reportaż z miejsca akcji).

Wbrew przyjętej nomenklaturze, przynależnej przede wszystkim tekstom literackim, rozróżnienie to dotyczy również malarstwa. W dziele ikonicznym artysta także może przyjmować zarówno pozycję obserwatora znajdującego się poza światem przedstawionym, czyli pozycję zewnętrzną, jak i prezentować ów wykreowany świat „od wewnątrz”. Możliwość taką uzyskuje dzięki odpowiedniemu zastosowaniu perspektywy. Wewnętrzny punkt widzenia charakterystyczny jest zwłaszcza dla czasów starożytnych, gdzie „artysta nie wyobraża sobie siebie poza światem prezentowanym w dziele, lecz na odwrót – sytuuje się jak gdyby wewnątrz tej rzeczywistości: prezentuje świat w o k ó ł s i e b i e , nie zaś z jakiejś wyobcowanej pozycji”⁷⁰. Osiągnięcie takiego wrażenia możliwe było dzięki zastosowaniu tzw. perspektywy odwróconej. Polega ona na zmniejszaniu przedmiotów w miarę ich przybliżania się do pierwszego planu – a więc i do widza. Odmienny efekt osiąga artysta, stosując perspektywę liniową – im przedmiot jest umieszczony dalej, tym na przedstawieniu wydaje się mniejszy. Perspektywa ta odzwierciedla naturalne zjawisko optyczne, artysta sytuuje się więc w roli postronnego obserwatora, uzyskując tym samym zewnętrzny punkt widzenia: „pomiędzy nim i światem, który przedstawia, znajduje się myślowa bariera i w taki sposób patrzy

⁶⁹Ibidem.

⁷⁰Ibidem, s. 198.

on na ten świat jak gdyby przez okno”⁷¹. Metafora okna stała się kluczowa dla malarstwa renesansowego, na gruncie teoretycznym wyrażona została w zwięzłym haśle: obraz jako „okno na świat”. Uspienski przywołuje tu dla porównania odrodzeniowe frazy, takie jak „fenestra apeta” Leona Battisty Alberitiego, „partiete di verto” Leonarda da Vinci⁷², podsumowując wywód stwierdzeniem, że od czasów odrodzenia taka właśnie – zewnętrzna – pozycja artysty stała się typowa dla europejskich sztuk plastycznych.

W literaturzewystępowanie danej pozycji jest cechą wspólną dla wszystkich sformułowanych przez Uspienskiego poziomów analizy. Przy tym występowanie owo może być równoległe – tzn. punkty widzenia wewnętrzny i zewnętrzny, dotyczące tego samego obiektu, mogą łączyć się na różnych poziomach „złożonej konstrukcji kompozycyjnej”⁷³, jak również na jednym i tym samym poziomie. Autor wymienia pięć takich poziomów: plan ideologii, plan frazeologii, plan charakterystyki czasowej i przestrzennej, plan psychologii.

Badacz wyjaśnia, wspomagając się przykładami literackimi (zaczepionymi głównie z powieści rosyjskich autorstwa m.in. Bułhakowa, Tołstoja, Dostojewskiego), czym miałyby być owe poziomy analizy i jak na ich płaszczyznach sytuują się (razem i rozdzielnie) punkty widzenia. I tak na przykład miejsce akcji ukazane w planie ogólnym, „z lotu ptaka”, w którym bohaterowie widziani są z daleka, jest oczywiście zastosowaniem perspektywy zewnętrznej w planie charakterystyki czasowo-przestrzennej, podobnie jak „niema scena”, gdzie osoby ukazane są pantomimicznie (czytelnik nie wie, co mówią, ale dowiaduje się, jak się zachowują przez wskazanie na gesty, mimikę itp.). Prowadzenie narracji przez narratora znajdującego się nie wśród ani nawet z boku postaci, ale

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, s. 193.

sytuującego się p o n a d nimi (tym charakteryzują się zwłaszcza utwory satyryczne) stanowi z kolei zastosowanie pozycji zewnętrznej w planie ideologicznym. Przy zgłębianiu wykładni Uspienskiego rodzi się jednak pytanie – pozostawione przez autora bez odpowiedzi – jak skatalogować jako „wewnętrzne” czy „zewnętrzne” sytuacje niecechujące się podobną przejrzystością.

3. ZEWNĘTRZNY PUNKT WIDZENIA JAKO CHWYT KOMPOZYCYJNY – „UDZIWNNIENIE” („WYOBCOWANIE”) W OPACIU O TEORIĘ WIKTORA SZKŁOWSKIEGO⁷⁴

Podobnie problematyczne może okazać się ujęcie chwytu kompozycyjnego, jakim jest „udziwnnienie”. Uspienski – za Szkłowskim – określa je jako wykorzystanie zasadniczo nowego, a więc cudzego punktu widzenia na znaną rzecz lub znane zjawisko, gdy artysta „nie określa rzeczy jej nazwą, natomiast opisuje ją tak jakby widziana była po raz pierwszy, wypadek zaś – jakby po raz pierwszy miał miejsce”⁷⁵. Dla Uspienskiego chwyt ten, określanany również mianem „wyobcowania”, wiąże się z przejściem na zewnętrzny punkt widzenia wobec opisywanego zjawiska (wykorzystanie pozycji postronnego obserwatora).

Czy jednak zawsze można mówić o wyobcowaniu w zaproponowanych przez Uspienskiego kontekstach? Wachlarz samych tylko literackich przykładów „udziwnnienia” jest niezwykle szeroki. Szkłowski dla wyjaśnienia tego zjawiska posłużył się w swoim artykule głównie twórczością Lwa Tołstoja. Na podstawie opowiadania *Bystronogi* wyróżnił on percepcję zwierzęcia

⁷⁴Jeśli chodzi o Wiktora Szkłowskiego, zaznaczyć warto, że również w jego teoriach upatruje się nawiązań do metalepsy oraz analizuje się jej rolę w elaboracji rosyjskiej szkoły formalnej. Zob. W. Schmid, *La métalepse narrative dans la construction du formalisme russe*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, red. John Pier, Jean-Marie Schaeffer, Paryż 2005, s. 189-195.

⁷⁵W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 101.

jako taką, poprzez którą „rzeczy zostają udziwnione”⁷⁶. Podobnie oddziałuje zastosowanie perspektywy obcokrajowca⁷⁷ (np. powieść *Ambasadorowie* Henry’ego Jamesa), szaleńca (znamienne zwłaszcza dla utworów Edgara Allana Poe’go) czy dziecka (przykładem tym razem poetyckim jest choćby wiersz naszej rodzimej noblistki *Mała dziewczynka ściąga obrus*)⁷⁸. Czy na pewno we wszystkich przypadkach można określić występujące w nich udziwnienie jako „przejście na punkt widzenia postronnego obserwatora”⁷⁹? Choćby w Tołstojowskiej historii Bystronogiego trudno mówić o jakimkolwiek „przejściu”, skoro opis świata ludzkiego jest tam od początku do końca ujęty z punktu widzenia konia – narracja nie zmienia się nawet wówczas, gdy zwierzę zostaje zabite. Podobnie ma się sprawa z wierszem Szyborskiej: wszystkie strofy są lirycznym wyrażeniem myśli dziecka, któremu cały otaczający świat, wraz z najprostszymi codziennymi przedmiotami, jawi się jako coś nowego, coś, z czym obcuje się absolutnie po raz pierwszy. O ewentualnym przejściu na pozycję zewnętrzną może świadczyć dopiero zestawienie utworu z jego tytułem (który można zinterpretować jako wyraz punktu widzenia dorosłego).

Wydaje się, że klasyfikowanie „udziwnienia” w podobny sposób ograniczałoby jego zasięg i znaczenie. Szkłowski wyodrębnia chwyt „wyobcowania” ze swoich rozważań o sztuce w ogóle. Skupia się jednak szczególnie na nim jako na jednym z najbardziej intrygujących sposobów wyzwiania

⁷⁶Ibidem.

⁷⁷Warto zwrócić uwagę także na filmowe sposoby wyzyskania chwytu „udziwnienia” – np. *Między słowami* w reż. Sofii Coppoli, gdzie Tokio, ukazane oczami przyjezdnych Amerykanów, jawi się jako niezrozumiała metropolia, pełna osobliwości. Literackie „udziwnienia” opierają się na opisie – film natomiast wykorzystuje w tym celu gamę innych, właściwych sobie środków.

⁷⁸Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 598 (hasło: uniezwyklenie). Wśród wyróżnionych percypujących podmiotów wprowadzających efekt „uniezwyczajenia” znaleźli się: dziecko, cudzoziemiec i psychopata.

⁷⁹B. Uspiński, op. cit., s. 193.

rzeczy z automatyzmu percepcji – a to właśnie, według niego, stanowi istotę sztuki. Automatyzacja zagraża wszak naszemu życiu, pogrążając je w nieświadomości⁸⁰.

Wisława Szymborska

Mała dziewczynka ściąga obrus

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.
Ale już obrus na upartym stole
- jeżeli dobrze chwycony za brzegi -
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

⁸⁰Notatka z dziennika L. Tołstoja z dnia 28 lutego 1897 roku, „Letopis”, Nikolskoje 1915, s. 354.

Bardzo ciekawe, jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrówkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna , a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie⁸¹.

4. STRUKTURALNE ZNACZENIE „RAMY”

Kompozycja dzieła sztuki, poza oczywistymi fizycznymi granicami przedstawienia, charakteryzuje się również „ramami” (a tu cudzysłów wskazuje właśnie na owo metaforyczne znaczenie słowa) o określonej strukturze. Najznamienitszą cechą owej struktury, realizującą funkcję „ramy”, jest przejście od zewnętrznej do wewnętrznej pozycji obserwatora („rama” bowiem w swej istocie przynależy do przestrzeni odbiorcy znajdującego się w pozycji zewnętrznej wobec świata przedstawionego⁸²).

Naturalne „ramy” dzieła sztuki – zarówno malarskiej, literackiej, jak i innych – tworzą się właśnie poprzez przejście od zewnętrznej pozycji widza do wewnętrznej i na odwrót. Szczególnie symptomatycznie objawia się „rama”

⁸¹W. Szymborska, *Mała dziewczynka ściąga obrus*, [w:] *Chwila*, Kraków, 2002.

⁸²B. Uspienski zaznacza to w ustępie poświęconemu sztuce malarskiej, pisząc, że zarówno tak rzeczywista rama obrazu, jak i „rama” strukturalna należą do sfery widza, nie zaś do wymagowanej trójwymiarowej przestrzeni przedstawionej na obrazie. Rama wyznacza granice pomiędzy światem zewnętrznym (w stosunku do obrazu) i wewnętrznym światem obrazu. Możemy jednak w sposób uzasadniony zgeneralizować ten pogląd na inne sztuki. Zob. B. Uspienski, op. cit., s. 206.

w malarstwie, od którego wychodzi Uspienski, by przejść następnie do sproblematygowania jej znaczenia w literaturze.

„Rama” – bezpośrednio oznaczone granice obrazu (w szczególności jego rama) czy też specjalne formy kompozycyjne – organizują prezentację – i jak już zaznaczyliśmy – czynią z niego przedstawienie, czyli nadają mu charakter s e m i o t y c z n y ⁸³.

Należy przy tym zauważyć, że struktura zamykająca tekst artystyczny, ogranicza go od elementów, które występują równolegle z nim (np. podpis artysty na obrazie, okrzyki *bravo* w trakcie trwania spektaklu nakładają się na dzieło, ale nie wchodzą z nim w żadne relacje – znajdują się poza granicami przestrzeni artystycznej)⁸⁴.

Bezpośrednią ilustracją naturalnych ram w malarstwie stanowią charakterystyczne dla ikonografii średniowiecza sposoby przedstawiania wnętrza, na obrzeżach których prezentowane są także zewnętrzne mury budynku, a u góry – dach. Analogiczną funkcję w literaturze przyjmują zaczyny i końcówki, znamienne dla folkloru (czyli pojawienie się pierwszoosobowego narratora, niebiorącego udziału w akcji, na początku i/lub końcu bajki). Generalnie zmiana sposobu narracji, nagłe przejście na opis pierwszoosobowy bądź – co manifestuje się jeszcze wyraźniej – trzecioosobowy w opowieści, która dotąd prowadzona była przez narratora pierwszoosobowego (epilog), służy literaturze zaznaczeniu „ram” prezentacji. Pojawienie się w zakończeniu narracji formy „ja” można zasadnie porównać – jak wskazuje Uspienski – do obecności malarza na peryferiach obrazu czy pojawienia się konferansjera (który często symbolizuje autora narracji) przy rampie w teatrze. Podobnie konstrytuuje się obecność drugiej osoby – „ty”. W zakończeniu narracji zwrot pierwszoosobowego narratora do osoby drugiej jest kompozycyjnie

⁸³B. Uspienski, op. cit., s. 203.

⁸⁴Por. B. Uspienski, op. cit., s. 204.

usprawiedliwiony, a jej występowanie przyjmuje taką samą rolę: uwydatnia zewnętrzny punkt widzenia w stosunku do narracji, która w ten sposób dana jest z dwóch różnych perspektyw. Utrwalenie w prezentacji osoby drugiej, czyli pewnego abstrakcyjnego podmiotu, nadaje prezentacji określone znaczenie, a więc wpływa na konstruowanie jej jako bytu znakowego⁸⁵. Funkcję tę, z równym powodzeniem, wypełnia użycie perspektywy „z lotu ptaka”. Na początku narracji pozwala ona sumarycznie zaprezentować scenę, po której następuje przejście do bardziej szczegółowej pozycji oglądu; na końcu zaś na odwrót – wychodząc od opisu działających osób, projektuje całościową panoramę⁸⁶. W ten sposób obramowuje cały utwór, jak zresztą wszelkie inne formy zamiany punktu widzenia zewnętrznego na wewnętrzny na początku dzieła i odwrotnie na końcu (które jednak mogą okazać się mniej wyraziste).

Ogólnie rozpoznawalne sygnały zaznaczenia „ramy” korespondują z zachodzeniem zjawisk takich jak tzw. „fałszywe zakończenie” czy „tekst w tekście”. Przez „fałszywe zakończenie” rozumie się sytuację, w której następuje pozorne rozwiązanie akcji dramatycznej. Typową egzemplifikacją zjawiska w sztuce filmowej jest pocałunek bohaterów, wieńczący ich perypetie i będący emblematem szczęśliwego zakończenia. Przypadkiem literackim natomiast jest śmierć „nosiela autorskiego punktu widzenia”⁸⁷, która niespodziewanie okazuje się nierównoznaczna z końcem opowieści⁸⁸. Mimo sygnałów finału fabuła toczy się dalej.

⁸⁵Por. B. Uspienski, op. cit., s. 211 (warto zwrócić także uwagę na przypis 39 [tamże], traktujący o potrzebie obecności jakiejś postaci na pierwszym planie fotografii, dzięki której zdjęcie staje się „osobowe”, ponieważ patrzymy jakby z punktu widzenia człowieka usytuowanego z boku prezentacji, przez co fotografia jest też ciekawsza i ukazuje pierwszy plan jako konstytuujący perspektywę podmiotu-observatora).

⁸⁶Por. B. Uspienski, „*Punkty widzenia*” w *planie charakterystyki czasowo-przestrzennej*, op. cit., s. 101.

⁸⁷B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, op. cit., s. 201.

⁸⁸Motyw ten, mimo literackiej genezy, chętnie wykorzystywany jest także

Poprzez wyzyskanie pozycji wewnętrznej i zewnętrznej omawiana struktura determinuje nie tylko umowne granice tekstu artystycznego, lecz może także zostać odniesiona do poszczególnych fragmentów narracji, składających się w rezultacie na odrębny (choć włączony w całość) utwór. Wydzielenie się fragmentu tekstu literackiego jako nowej całości może zostać osiągnięte np. poprzez manipulację kategoriami temporalnymi, gdzie na początku i końcu opisu zostaje użyta forma niedokonana czasowników mówienia (dana postać nie powiedziała, a m ó w i ł a) lub zostaje wyzyskany chwyt zatrzymania czasu. Podobny efekt można osiągnąć, posługując się frazeologią (zastosowanie innego niż uprzednio nazewnictwa) lub umieszczając wypowiedź narratora w środku opowieści czy też zupełnie jawne zawrzeć tam inną opowieść (np. nowelę). Podobne zjawisko może zaistnieć w innych sztukach - zwłaszcza obrazowych. Nierzadko „ramy” utworu skomponowane są w taki sposób, że jawią się jako utwór w utworze – obraz w obrazie, teatr w teatrze, nowela w noweli. Przy czym zwykle przedstawienie wewnętrzne – przedstawienie w przedstawieniu – cechuje się większą znakowością (nasileniem znakowości przedstawienia) niż utwór właściwy⁸⁹.

w sztuce filmowej. Por. *Psychoza* (1960) w reżyserii Alfreda Hitchcocka, w której cały koncept fabuły opiera się na wykorzystaniu chwytu odwrócenia uwagi widza – w Hollywood, określanego mianem ‘Red Herring’ („czerwony śledź”). Zob. H. Scott, F. Truffaut, op. cit., s. 255.

⁸⁹Przedstawienie w przedstawieniu cechuje się zatem nasileniem umowności opisu typowego dla figur drugoplanowych i tła narracji, które stają się w ten sposób znakiem znaku rzeczywistości. W malarstwie np. umieszczenie u góry przedstawienia szarfy z gwiazdami miało sygnalizować noc, podobnie jak kogut informował nas o tym, że jest świt. Umowność wiąże się także z multiplikacją elementów tła – figura centralna przedstawiona jest z relatywnie większą realistycznością, podczas gdy tło tworzą często niemal identyczne, jakby odbite od siebie, komponenty. W literaturze to samo dotyczy przedstawiania postaci drugoplanowych, np. kukiełek, przez wskazanie im przynależności do miejsca lub nazywania ich nieprawdopodobnymi nazwiskami, powstałymi najczęściej od jakiejś cechy charakterystycznej. Uspienski wskazuje również na analogiczne zjawisko w filmie: nasilenie umowności w przypadku

5. KU PRZEKROCZENIU GRANIC PRZESTRZENI ARTYSTYCZNEJ

Nakreśliliśmy pokrótce, podążając za jednym z najznamienitszych teoretyków tartuskich, czym jest owa interesująca nas „rama”, jakie jest jej znaczenie semiotyczne i strukturalne oraz na czym polegają jej funkcje w kreowaniu dzieła artystycznego. Cóż jednak ze zjawiskami tyleż fascynującymi, co znamienymi, które na stałe już wpisały się w dorobek kulturowy, a które ogólnie można określić jako przejaw dążenia dzieł sztuki do przekroczenia własnych granic?

Uspienski jako ilustrację tego fenomenu wskazuje próby rezygnacji z kurtyny w teatrze (oraz wykraczanie aktorów poza formalną przestrzeń rozgrywania dramatu, wchodzenie na widownię), rozmaite przypadki wyjścia przedstawionego świata poza „ramy” w sztukach plastycznych, co stało się szczególnie modne w XX wieku u dadaistów, wklejających w swoje prace np. fragmenty gazet, a pełną eskalację osiągnęło w malarstwie „pop-art” (w innej formie natomiast, polegającej na wystawianiu jakiejś części przedstawienia poza fizyczne ramy obrazu, szczególnie popularne stało się już w średniowieczu – częstymi wystającymi motywami były wierzchołki szubienic, ostrza szabli, końskie kopyta). W dziele literackim analogiczna tendencja przejawia się w dodawaniu fragmentów dokumentalnej kroniki, reklam, anonsów do tekstu. Zauważmy, że dotyczy to również muzyki: aktualna (i stosunkowo nowa) jest skłonność do włączania w utwór dźwięków spoza kompozycji instrumentalnej, na przykład głosu spikera komunikującego wiadomości, gwaru miejsc publicznych, sygnału telefonicznego, hałasów ulicy itd. Uspienski natomiast przywołuje jeszcze jedną, charakterystyczną dla sztuki literackiej, skłonność do gry z „ramą” przedstawienia,

filmowego „opowiadania w opowiadaniu” przejawiające się chociażby w wykorzystaniu chwytów kina niemego, zob. B. Uspienski, op. cit., s. 223 -235.

objawiającą się w motywie ożywającego portretu, będącego swoistym połączeniem życia i sztuki⁹⁰.

Określając całościowo wagę zjawiska gry z „ramą” przedstawienia, Uspienski pisze:

Samo dążenie do naruszania granic przestrzeni artystycznej jest, generalnie rzecz biorąc, wystarczająco zrozumiałe – jest ono uwarunkowane dążeniem do maksymalnego zbliżenia przedstawionego świata i świata realnego w celu osiągnięcia maksymalnej realistyczności (prawdopodobieństwa) prezentacji: wynikają stąd najróżnorodniejsze próby pokonania „ramy”⁹¹.

Rezultatem podobnego osądu niechybnie staje się uznanie, że przyczyną i funkcją prób przekraczania „ram” przedstawienia artystycznego jest jedynie zmierzanie sztuki do możliwie najwydatniejszego uwiarygodnienia prezentacji. Owo znamienne zjawisko gry z „ramą” podsumowane zostaje dodatkowo przytoczeniem teorii P.A. Floreńskiego, wedle której wartością sztuki jest opisywanie świata realnego za pomocą symboli w taki sposób, aby zachować ich rozdwojenie – tzn. twórczo operować samym symbolem i jednocześnie trzymać się tego, co jest symbolizowane.

Obrazy artystyczne cechują się niewielkim stopniem konkretności, życiowej prawdziwości, zaś mądry artysta najwięcej może wysiłku ponieść właśnie po to, aby, przekraczając granice symbolu, obrazy owe nie opuściły piedestału estetycznego wyizolowania i nie zmieszały się z życiem, jako jego jednorodne elementy. Przedstawienie przekraczające granice granice ram; naturalizm malarstwa do granic „chęci dotknięcia ręką”; zewnętrzna dźwiękonaśladowczość w muzyce; protokolarność w poezji itp., w ogóle

⁹⁰Na przykład twórczość Oscara Wilde’a i Nikołaja Gogola, por. B. Uspienski, op. cit., s. 202.

⁹¹Ibidem.

każda zamiana sztuki imitacją życia – oto przestępstwo zarówno przeciw życiu, jak i przeciw sztuce⁹²



Historia Konstantyna wielkiego i Heleny

Przykład przekroczenia ramy prezentacji zamieszczony w *Poetyce kompozycji*⁹³

⁹²Ibidem, zob. też przyp. 19 [tamże].

⁹³Zob. B. Uspienski, op. cit., s. 253 (ilustracja nr 3).



Sąd ostateczny, miniatura angielska XIII w.

Przykład przekroczenia ramy prezentacji oraz kompilacyjnego charakteru organizacji przestrzeni („obrazu w obrazie”)

Brzmi to przekonująco i mądrze, tylko dlaczego podstawowym założeniem powyższych twierdzeń stało się przekonanie, jakoby dążenie ku przekraczaniu ram artystycznej prezentacji polegało wyłącznie na naturalizmie, mimetycznym, bezwarunkowym odtworzeniu? Czy nie jest raczej zgoła odwrotnie:

może pragnienie naruszenia granic przez sztukę wynika z potrzeby przekroczenia rzeczywistości? Z próby wyrażenia tego, co niewyraźne, implikacji elementów metafizycznych w codzienność. Sprawieniu, aby odbiorca u w i e r z y ł, że to, co pokazane jako nieprawdopodobne, może zaistnieć w rzeczywistości. Wszak rozmaite przejawy gry z „ramą” nie polegają tylko na maksymalnym upodobnieniu do życia; sztuka tego typu wykorzystuje szereg „udziwnień”, chwytów artystycznych, (współ)budując ogromną przestrzeń wyobrażeń i oddziałując na emocje. Dzięki temu wykracza „daleko dalej” poza realność, a nie staje się jedynie jej marną, martwą kopią, pretendującą do zawładnięcia tym, czego ze swej natury nijak osiąść nie może.

III. METALEPSA NARRACYJNA W MINIATURZE LITERACKIEJ. *O CIĄGŁOŚCI PARKÓW* JULIA CORTÁZARA

Pewien człowiek siedzi spokojnie w swoim ulubionym fotelu i czyta książkę. Akcja powieści płynie wartko, kochankowie spotykają się w góralskiej chacie i obmyślają plan pozbycia się raz na zawsze „tego trzeciego”. Sztylet grzeje się na piersi bohatera, czekając na swój moment i nagle... materializuje się tuż za plecami czytającego człowieka, w dłoni protagonisty z tej samej powieści, której w zaciszu swojego gabinetu oddaje się nieszczęsny czytelnik.

Takie przynajmniej wrażenie wywołuje lektura *Ciągłości parków* (patrz aneks), miniatury literackiej autorstwa argentyńskiego pisarza Julia Cortáзара (1914-1984). Nie możemy wiedzieć do końca, czy bohater istotnie „wyszedł z książki” i z zamiarem popełnienia morderstwa przeniknął do świata czytelnika, który zostaje nam – czytelnikom *Ciągłości parków* – przedstawiony jako pierwszy, jako świat właściwy. Wszystko opiera się na sugestii – sugestii jednak nader wyrazistej, implikującej kolejne domysły i oddziałującej na fantazję odbiorcy, tym samym zachęcając go do współtworzenia przestrzeni tekstu literackiego.

W kategoriach teoretycznych zjawisko owo przedstawia się jako transgresja pomiędzy poziomami ontologicznymi rzeczywistości bohaterów: kochanka z powieści, którego świat tworzy fikcję, względem umownie rzeczywistego świata mężczyzny czytającego książkę. Przejście następuje tu poprzez (domniemane) wtargnięcie bohatera-kochanka, będącego postacią przynależącą do poziomu metadiegezy (hiperdiegezy w terminologii Bał⁹⁴) na wyższy poziom opowiadania – (inter)diegezę, w ramach której funkcjonuje bohater-czytelnik. Uwydatnia się tu więc metalepsa ontologiczna w swojej klasycznej, zdefiniowanej przez Genette’a postaci⁹⁵. Bohater opowiadania czyta dzieło fikcyjne, którego bohaterowie najwyraźniej zmagają się przeciwko niemu. Zaznaczyć jednak należy, że diegetyczne granice niekoniecznie muszą wyznaczać podział fikcja-rzeczywistość, ponieważ również stanowią obramowanie dla „fikcji w fikcji”⁹⁶. Cortázar mógł wykorzystać np. prawdziwą wzmiankę prasową o morderstwie – efekt byłby ten sam⁹⁷. Wszak metalepsa w oryginalnym sformowaniu Genette’a polega na transgresji, która (1) może, choć nie musi, angażować narratora, (2) efekt estetyczny, jaki wywiera, może być komiczny lub fantastyczny oraz (3) może, ale nie musi, transponować (fikcyjnie) rzeczywiste postaci lub narratora na poziom fikcji w fikcji lub *vice versa*⁹⁸. Wykorzystanie materiałów dziennikarskich byłoby tak samo gruntem odpowiednim dla zaistnienia metalepsy, a tym bardziej chwytem zmierzającym ku przekroczeniu granic prezentacji artystycznej, jednak pozbawiłoby *Ciągłość parków* innego ważnego aspektu. Opowiadanie straciłoby swój

⁹⁴Patrz wyżej, s. 8.

⁹⁵Zob. G. Genette, op. cit., Nowy Jork 1980, s. 234.

⁹⁶Por. G. Genette, op. cit., Paryż 2004, s. 61–62.

⁹⁷B.D. Patric, *Metalepsis and Paradoxical Narration in ‘Don Quixote’: A Reconsideration*, „Letras Hispanas” 2008, 5.2, s. 116.

⁹⁸Ibidem.

wymiar metatekstu, skoro przestałoby być utworem literackim traktującym o czytaniu utworu literackiego.

1. CIĄGŁOŚĆ NARRACJI

Narracyjną figurę metalesy w *Ciągłości parków* można by również zasadnie opisać za pomocą definicji zaproponowanej przez Meyera-Minnemanna⁹⁹. Na przestrzeni niecałej strony tekstu istotnie zachodzi zarówno czasowe, jak i przestrzenne przeniesienie opowiadanej historii na „poziom swojej własnej narracji”, właśnie dzięki „narracyjnym możliwościom narratora”¹⁰⁰. Jakkolwiek może to brzmieć abstrakcyjnie, wydaje się trafne, ponieważ uwypatnia kształtującą rolę narracji w procesie działania metalesy. To właśnie podmiot opowiadający posiada potencjał przeniesienia postaci z jednego poziomu diegezy na drugi; za jego sprawą, jako tego, kto przedstawia odbiorcy wykreowany świat, możliwa jest metalesy transpozycja. Zauważmy przy tym, że fabuła *Ciągłości parków*, w której występują dwa światy przedstawione, prowadzona jest niezmiennie przez jednego tylko narratora. Występuje on w trzeciej osobie i ma charakter ekstrapoetyczny – sam nie uczestniczy w opowiadanej historii, jednak dzieli przestrzeń i czas z bohaterami obydwu płaszczyzn opowiadania, staje się też spoiwem dla wspólnego im planu czasoprzestrzennego (wybitnie metalesy byłoby tu paradoksalne spotkanie się wszystkich: narratora i postaci z poziomów meta- i intradiegezy; w tym wypadku jednak metalesy objawia się inaczej, choć nie mniej wyraziście). Brak narracji wtrąconej oznacza, że opowiadanie nie może być uznane za tradycyjny przykład „tekstu w tekście”, czyli w terminologii Kaysera, „narracji obramowanej”¹⁰¹. Wymaga ona bowiem obecności

⁹⁹Patrz wyżej, s. 9.

¹⁰⁰K. Meyer-Minnemann, op. cit., s. 138 (cyt. za: T. Swoboda, op. cit., s. 190).

¹⁰¹Por. Ó. Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007, s. 161-162.

co najmniej dwóch narratorów, zmiany pierwszego narratora przez drugiego oraz wpisania jednej narracji w drugą (np. Dekameron Boccaccia, *Baśnie tysiąca i jednej nocy*)¹⁰². *Ciągłość parków* charakteryzuje inny rodzaj „obramowania” – jak zauważa Óskar Hahn, pierwszy świat (bohatera-czytelnika) stanowi ramę kompozycyjną dla świata drugiego (kochanków), „który tym samym staje się »światem obramowanym«”¹⁰³. W przeciwieństwie do „narracji obramowanej” zakłada on inność światów – odmienność ich charakterów¹⁰⁴. Jednolitość narracji, osiągnięta poprzez nieobecność drugiego narratora, sprzyja ciągłości opowieści; postać jedyne narratora staje się niejako kontynuatorem światów, umożliwia ich przenikanie się.

Ciągłość, znamioną dla samego tytułu opowiadania¹⁰⁵, wyznacza również inny rodzaj „braku”. W momencie, w którym bohater-kochanek ze sztyletem w dłoni wkracza do pomieszczenia, gdzie znajduje się także protagonista z pierwszego stopnia opowiadania, historia się urywa. Zakończenie niemal nasuwa się samo, jednak w żadnym razie nie jest podane wprost. „W zamian pojawia się coś, co możemy nazwać „rozwiązaniem *in absentia*”, w takim

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Autor stwierdza, że w codziennym życiu również występuje „zjawisko obramowywania”. I tak rzeczywistość staje się ramą dla twórców fikcyjnych i autonomicznych – „światów stworzonych przez fotografię, opowiadania, malarstwo, filmy, wyobraźnię, telewizję, lustra”. Zob. ibidem.

¹⁰⁴ „Narracja obramowana” oczywiście też może charakteryzować się różnorodnością światów, jednak nie jest to jej postulat wymagany. Przykładem utworu mogącego być interpretowanym jednocześnie jako „narracja obramowana” i „świat obramowany” jest *Portret owalny* Egdara Allana Poe’go: zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, op. cit., s. 20-21.

¹⁰⁵ Zagadnienie „ciągłości” przejawia się w opowiadaniu także w dość dosłownym wymiarze: dębowy park, na który wychodzą okna gabinetu protagonisty-czytelnika, zamienia się w *topolową aleję*, kiedy do owego gabinetu (przypuszczalnie) zmierza kochanek ze świata powieści. Podobna sytuacja stwarza wielość możliwych interpretacji, czym zresztą charakteryzuje się cały utwór. Można wszak uznać, że inność parków zaświadcza o nieprzekroczeniu przez bohatera metadiegezy granic swojego świata, ale znów tytuł noweli wskazywałby na możliwość takiego rozwiązania.

rozumieniu, że czytelnik opowiadania jest w stanie jednoznacznie dopisać, poza tekstem, zakończenie, które zostało przed nim ukryte”¹⁰⁶. Czytelnik może również, motywowany potrzebą zgłębienia Cortázarowskiej zagadki, przeczytać opowiadanie bezzwłocznie od początku.

Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę. Zaczął czytać tę książkę parę dni przedtem. Przerwał z powodu pilnych spraw i otworzył znowu...

Czyż ostatnie zdanie zestawione z pierwszym nie wyzwala nieodpartego wrażenia kontynuacji? Opowieść zdaje się zapętląć niczym Uroboros zjadający własny ogon¹⁰⁷. Jeśli ostatnie zdanie miałoby stać się pierwszym, odwraca się również stosunek metadiegezy fikcjonalnej do intadiegezy. Oto bohater-czytelnik zostaje nam przedstawiony jako obserwowany przez bohaterów-kochanków, których to losy sam wcześniej śledził. Okazuje się więc, że postać metadiegetyczna zaczyna obserwować postać z wyższego poziomu diegezy, a ponieważ narracja przechodzi teraz przez jego pryzmat, stosunek diegez względem siebie musi się zmienić. Bohater-kochanek zajmuje więc świat intradiegezy, opowieści właściwej, a z chwilą, w której dochodzi w opowiadaniu do opisu aktantów powieści, wytwarza się kolejna płaszczyzna opowiadania, nowa metadiegeza względem poprzedniej. Historia może ciągnąć się dalej na tej samej zasadzie bez końca. Przejście od zakończenia tekstu do początku jest płynną kompozycją, zdaje się

¹⁰⁶ Ó. Hahn, op. cit., s. 161. Zob. też. *Critical Essays on Julio Cortázar*, red. J. Alazraki, Nowy Jork 1999.

¹⁰⁷ Analogicznego fenomenu dzieła „połykającego własny ogon” możemy doszukać się także w sztuce filmowej. Przykładem może być produkcja Christophera Nolana *Memento* (2000) lub analizowana przez Statkiewicz-Zawadzka w tej (oraz w meta-leptycznej) perspektywie *Adaptacja* (2008) Spike’a Jonze’a. Zob. K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 239-240.

logiczną kontynuacją utworu, ciągnącego się w nieskończoność. Na domiar wszystkiego zostaje w cały ten zawły proces wciągnięty sam czytelnik, ten prawdziwy, który nieświadom niczego rozpoczął lekturę *Ciągłości parków*. Jest o krok od zawrotu głowy, bo nie dość, że bohaterowie „skaczą” pomiędzy poziomami (nie)rzeczywistości, to jeszcze widzi tam siebie samego; może przejrzeć się niby w zwierciadle, mając przed oczyma czytelnika wciśniętego w fotel, z zaangażowaniem śledzącego rozwój akcji. Czynność dubluje się i oto ukazujemy się sami sobie w fikcyjnym lustrze niczym królewska para z obrazu Diega Velázqueza...

2. CZYTELNIK W ZWIERCIADLE

Spojrzenie artysty zdaje się przenikać przez płótno i wglądać prosto na stojącego przez obrazem widza. Człowiek stojący na schodach w tle przedstawienia uwieczniony zostaje w momencie, w którym odwraca głowę i wydaje się kierować wzrok w tym samym kierunku co malarz. Infantka Małgorzata Teresa i niektóre inne postaci pierwszego planu również patrzą w tę stronę – jakby na nas, na widzów, którzy znaleźli się „w przestrzeni oddziaływania” *Panien dworskich*. Poprzez ową grę spojrzeń możemy odnieść wrażenie, jakbyśmy byli jakimś przedziwnym sposobem wciągani do świata wykreowanego – zanim zdążymy zająć opisaną przez Uspienskiego pozycję wewnętrzną wobec przedstawienia¹⁰⁸, zaskakuje nas uczucie bycia obserwowanym. Efekt nagłego kontaktu ze światem przedstawionym czy wręcz znalezienia się w jego obrębie, pogłębiony zostaje (w przypadku obcowania z autentycznym dziełem, nie tyle zaś z jego reprodukcjami¹⁰⁹) przez ogromne wymiary samego płótna (318 x 276 cm), dzięki czemu wizerunki postaci osiągają realistyczne wielkości. Pierwszy plan obrazu od lewej strony

¹⁰⁸ Patrz wyżej, s 25-27.

¹⁰⁹ Obraz *Panny dworskie* znajduje się obecnie w Muzeum Prado.

zostaje nieznacznie przysłonięty przez tył wysokiej sztalugi, zza której wychyla się sylwetka malarza podczas pracy – Velázquez we własnej osobie; prawa strona zdominowana zostaje przez nagromadzenie postaci. Wśród nich główne miejsce – stając się tym samym centralną postacią obrazu – zajmuje córka królowej Marii Anny i króla Filipa IV. Otaczają ją dworki, z boku stoi (i również zdaje się spoglądać w stronę widza) karzeł Maria-Barbola¹¹⁰, u której stóp spoczywa pies, cierpliwie znoszący dziecięce psoty chłopca częściowo wylaniającego się z krawędzi obrazu. Za nimi, w cieniu ukazuje się rozmawiająca para, przypuszczalnie zakonnica i ksiądz lub dama dworu i lord¹¹¹. Drugi plan kompozycji stanowi ściana salonu ozdobiona wiszącymi na niej obrazami. Spowijający ją półmrok zostaje przełamany przez otwarte drzwi, umieszczone po prawej stronie, oraz drugie źródło światła – wiszące w środkowej części kompozycji lustro. Odbija się w nim to, co nie zostaje bezpośrednio uwzględnione na obrazie: obraz pary królewskiej, stanowiący prawdopodobnie właściwy temat dzieła powstającego na przedstawionym rewersie płótna. Według innych interpretacji modelem dla owego malowanego obrazu jest księżniczka, na co wskazywać ma jej środkowe usytuowanie wśród innych postaci oraz rozjaśniające jej figurę światło padające z okna. Wedle takiego ujęcia para królewska znajduje się w miejscu pracy artysty jedynie chwilowo – jako przechodni widzowie (co potwierdzać ma obecność mężczyzny na peryferiach przedstawienia, który odebrany zostaje jako oczekujący na monarchów majordom)¹¹². W obu przypadkach tworzy się swojego rodzaju akcja, której sprzyja także konstrukcja otwarta tego dzieła – można powiedzieć malarski odpowiednik narracji (choć pozbawiony ruchu czy słów, stanowi pewnego rodzaju opowieść). Niezależnie od powyższych różnic interpretacyjnych kluczowy motyw pozostaje niepodważalny

¹¹⁰Por. P. De Ryck, op. cit., s. 297.

¹¹¹Ibidem.

¹¹²Por. *Tajemnica „Las Meninas”*: antologia tekstów, red. A. Witko, Kraków 2006.

– w kompozycyjnie centralnym punkcie znajduje się lustro, a w nim odbicie sylwetek dwóch osób. Osób, które – aby ich wizerunki ukazały się w zwierciadle – musiały znaleźć się *en face* postaci przedstawionych na obrazie. Tam, gdzie kierują się owe spojrzenia. Tam, gdzie winien znaleźć się także widz percypujący dzieło.

I w tym aspekcie przejawia się analogia pomiędzy utworem literackim, jakim jest *Ciągłość parków*, a dziełem malarskim Velázqueza. W obydwu przypadkach artyści, konstruując światy fikcyjne, doprowadzają do wytworzenia się nader sugestywnej iluzji wciągnięcia odbiorcy w grę wewnątrztekstową, przejścia przez granicę rzeczywistość – fikcja. Dochodzi niejako do spotkania światów, co więcej – wydaje się, że dochodzi także do ich wzajemnego przenikania się. Zmusza to nas do refleksji nad własnym statusem (jako czytelników czy widzów), ukazuje, że odbiorca nie jest tylko biernym, milczącym obserwatorem tego, co mu się przedstawia w tekstach kultury. Jego obecność ugruntowuje istnienie i trwanie dzieł o charakterze fikcyjnym, a uwaga ta nabiera szczególnego znaczenia w kontekście dzieł literackich. Dzięki wyzyskaniu artystycznych chwytów, np. takich jak te opisane w *Pannach dworskich* i noweli *Ciągłość parków*, uwaga zostaje skierowana na odbiorcę.

Nieformalna atmosfera *Las Meninas* oraz nietypowe jak na tamte czasy rozmiary płótna stanowią swojego rodzaju nowość w malarstwie dworskim. Sposób sportretowania członków rodziny królewskiej przeistoczył dzieło Velázqueza ze sceny pałacowej w coś więcej – w komentarz na temat samej sztuki portretowania; w obraz o tworzeniu obrazu¹¹³. Velázquez prowadzi z widzem grę intelektualną, łącząc różne poziomy rzeczywistości, aby podnieść sztukę malarską do rangi wyższej niż zwykłe rzemiosło. W epoce baroku, w którą wpisuje się twórczość Velázqueza, status malarstwa stanowił

¹¹³Por. P. de Ryck, op. cit., s. 296.

popularny temat dysput filozoficznych¹¹⁴. Podobnie sytuuje się *Ciągłość parków*, powstała w okresie niesłabnącego wpływu postmodernizmu¹¹⁵. *Panny dworskie* wyróżnia status metaobrazowości¹¹⁶, również *Ciągłość parków* określić można mianem dzieła metaliterackiego, choć w nieco innym sensie. Minatura Cortáзара stanowi refleksję o procesie czytelnictwa – przeniesienie tematu dzieła na poziom rzeczywisty następuje poprzez powtórzenie czynności wykonywanej przez protagonistę opowiadania i odbiorcę jako czytelnika. W ten sposób przejawia się w *Ciągłości parków* charakter (około)metatekstowy.

2.1 DOSKONAŁE LITERACKIE *MISE EN ABYME*?

Otóż dokładnie naprzeciwko widzów – nas samych – na ścianie, która stanowi tło kompozycji, twórca przedstawił ciąg obrazów; spośród wszystkich tych zawieszonych obrazów jeden wyróżnia się szczególnym blaskiem. [...] Ale nie jest to obraz – to lustro¹¹⁷.

Umiejscowienie zwierciadła, kształtem swym oraz obecnością ramy przypominającego obraz, pomiędzy przedstawieniami malarskimi, zawieszonymi na ścianie, wydaje się nieprzypadkowe. Wystarczy przywołać teorię

¹¹⁴Por. op. cit., s. 297.

¹¹⁵Twórczość Cortáзара bywa klasyfikowana jako „postmodernistyczny realizm magiczny”, por. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, red. G. Gazda, Warszawa 2009, s. 550 (hasło: realizm magiczny).

¹¹⁶Staus metaobrazu w najbardziej wysublimowanej formie nadała *Pannom dworskim* przede wszystkim refleksja Michaela Foucaulta. W jego odczytaniu obraz transformował z arcydzieła w metaobraz, obraz o obrazowaniu albo reprezentację reprezentacji. Zob. M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, [w]: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006, s. 16-28. Zob. również J.W.T.Mitchell – *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

¹¹⁷M. Foucault, op. cit., s. 20.

Uspienskiego o stwarzaniu przedstawienia poprzez nałożenie na nie „ram”¹¹⁸. Odbicie pary królewskiej w lustrze staje się jakoby dziełem malarskim – i jest nim w istocie, wszak jako część *Panien dworskich* stanowi klasyczny przykład „obrazu w obrazie”.

Wedle dominującej koncepcji interpretacyjnej¹¹⁹ tematem dzieła, odwróconego tyłem do widza, które powstaje wśród różnorodności scenerii *Las Meninas*, są monarchowie. Przy takim założeniu można uznać, że lustro odbija dokładnie to, co znajduje się także na płótnie – parę królewską na tle ciemnej kotary. W ten sposób *Panny dworskie* stałyby się klasycznym przejawem zjawiska *mise en abyme*. Lustro Velázquez’a nie ukazuje jednak nic z tego, co przedstawia sam obraz; nie odbija niczego, co znajduje się w ten sam sposób w przestrzeni¹²⁰. Brakuje zatem głównego elementu konstytuującego *mise en abyme* – powtórzenia. A jednak *Panny dworskie* uważane są za jeden z najsłynniejszych przykładów tego fenomenu, choć już u źródeł takiego zaklasyfikowania odnalezione w nich *mise en abyme* zostało ujęte jako objawiające się „nieco odmiennie”¹²¹.

„Czy możliwe jest dokładne powtórzenie takiego chwytu w kompozycji czasowej, jaką jest utwór literacki?” – zapytuje polski teoretyk literatury, analizujący tekstualne powiązania z *mise en abyme*, i odpowiada: „Tylko w przybliżeniu”¹²². Przykłady literackie oscylujące wokół podobnego zjawiska sugerują jedynie pewne podobieństwo między dziełem głównym a innym utworem przedstawionym w jego obrębie. W historii literatury takie przykłady pojawiają się niemal od jej zarania, choćby u Homera (zob. wysłuchiwaną przez Odyseusza pieśń Demodokosa, poświęconą jego własnym dziełom¹²³).

¹¹⁸ Patrz wyżej, s. 21-22.

¹¹⁹ Por. P. De Ryck, op. cit., s. 296-297.

¹²⁰ Por. M. Foucault, op. cit., s. 20.

¹²¹ A. Guide, op. cit., s. 30-31.

¹²² P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²³ Ibidem.



Reprodukcja obrazu *Panny Dworskie* pędzla Diega Velázqueza, 1657 rok

Dalej pozycje przytaczane przez Guide'a: *Hamlet Shakespeare'a*, a w nim wystawiana sztuka; *Zagłada Domu Usherów* Poego, a w niej Roderyk wysłuchujący sztuki. Autor podaje również swoją prozę (*Cahiers, Narcyz, Próba*), zaznaczając, że żadne spośród powyżej wymienionych utworów nie uzyskują dokładnie takiego efektu, który eksponuje się w heraldycznym umieszczeniu drugiego przedstawienia herbu w jego wnętrzu, *en abyme*¹²⁴. Wedle Pietrzaka podobieństwo owo ma przede wszystkim walor znaczeniowy – „w sposób skondensowany ujmuje »temat dzieła«”¹²⁵. Nie stanowi to jednak jeszcze dosłownego przeniesienia „kompozycji zwierciadlanej”, której efektem powinna być sugestia *n i e s k o ń c z o n o ś c i*¹²⁶.

Wydaje się, że najbliższa takiego modelu byłaby narracja zawierająca w sobie własne powtórzenia w ilości więcej niż jedno oraz pozostające do siebie w tym samym stosunku inkluzyjnym, na podobieństwo przysłowio-
wych matrioszek. [...] Przy czym ważne jest, by owa seria powtórzeń brała się z logiki fabuły.

Czy zaś *Ciągłość parków* nie spełnia tych pozornie abstrakcyjnych założeń – oczywiście ujęta w potencjalnie nieskończonym odczycie, w zapętleniu na miarę Uroborosa?

Panny dworskie nie zawierają mniejszej wersji samych siebie, ale stwarzają iluzję zwierciadlanej relacji pomiędzy widzialnością i „niewidzialnością”¹²⁷, bezgranicznego odbijania się poziomów (nie)rzeczywistości. *Ciągłość parków*, potraktowana jako opowiadanie o zamkniętej strukturze: rozpoczęciu i zakończeniu, nie zawiera w sobie mniejszej wersji samej

¹²⁴ A. Guide, op. cit., s. 30-31.

¹²⁵ P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²⁶ Ibidem.

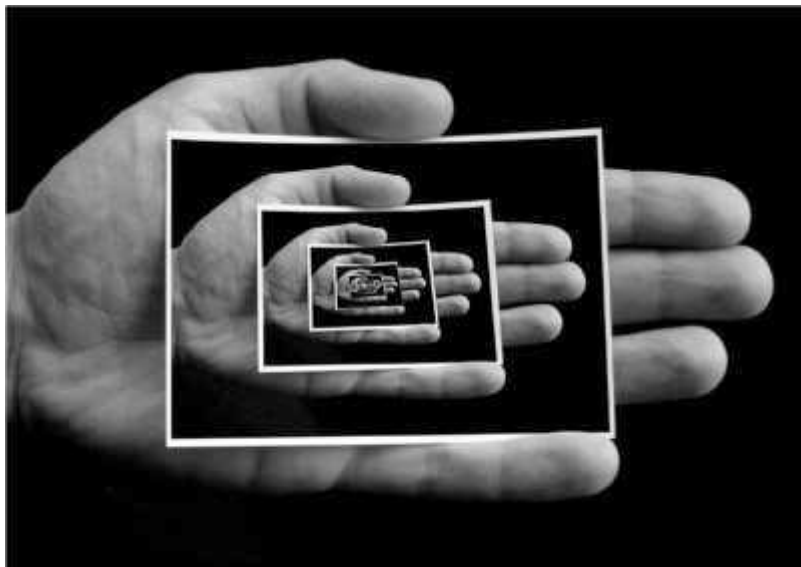
¹²⁷ „Niewidzialność” określa to, co nie jest przedstawione na obrazie, ale zostaje zasugerowane przez umieszczone w centrum kompozycji lustro – a więc przestrzeń pary królewskiej oraz przestrzeń samego odbiorcy. Por. M. Foucault, op. cit., s. 23.

siebie, nie ujmuje „w sposób skondensowany »temat[u] dzieła«”¹²⁸. Jednak gdy tylko koniec uczynić początkiem, opowieść może ciągnąć się w nieskończoność, wciąż na nowo odtwarzając własny temat, ujawniając w sobie swoją własną kopię: mężczyzna czyta książkę, w owej powieści kochankowie odbywają schadzki, planują zbrodnię, rozstają się, narracja podąża śladem kochanka, ten wkracza do pokoju, w którym mężczyzna czyta książkę, w owej powieści kochankowie spotykają się na schadzce, planują zbrodnię, rozstają się, narracja podąża śladem kochanka, ten wkracza do pokoju, w którym mężczyzna czyta książkę, w owej powieści... itd. Opowiadanie Cortázara posiada potencjał powtarzania bez końca własnej treści, którego realne urzeczywistnienie możliwe jest przy takiej intencji czytelnika – wszak to czytelnik może odtwarzać tę nowelę wciąż od nowa, zapętlając jej fabułę, tworząc nowe znaczenia, jeśli tylko taka będzie jego wola. Sztuka wizualna natomiast, częściej analizowana w kontekście *mise en abyme*, podlega warunkom technicznym – w praktyce skomponowanie dzieła z nieskończonym powtórzeniem nie jest w ogóle możliwe.

Swobodne podejście badaczy do definicji, charakterystyczne zwłaszcza dla nauk humanistycznych, rodzić może nawarstwiające się problemy interpretacyjne i nieścisłości, ale może też stać się inspiracją do kolejnych odkryć i nowych perspektyw analitycznych. Tak też jest w przypadku fenomenu *mise en abyme* (a także głównego tematu niniejszej rozprawy – metalepsy): niektórzy teoretycy, jak na przykład Claude-Edmonde Magny (*Histoire du roman français depuis 1918*), próbują trzymać się dosłowności heraldycznego porównania, inni, jak Dällenbach, Jean Ricardou czy Linda Hutcheon, odnoszą się do niego nader swobodnie¹²⁹. Skoro zaś *Las Meninas* uważane są za niemal podręcznikowy przykład „kompozycji zwierciadlanej”, mimo że nie stanowią jej *sensu stricto*, dlaczego nie uznać *Ciągłości parków* za

¹²⁸ P. Pietrzak, op. cit., s. 36.

¹²⁹ Por. P. Pietrzak, op. cit., s. 37.



W przypadku fotografii uzyskanie efektu „kompozycji zwierciadlanej” możliwe jest jedynie na tyle, na ile pozwala na to rozdzielczość (piksele). Zdjęcie nie zawiera nieskończonej ilości swoich własnych reprodukcji, nie może więc osiągnąć statusu idealnego *mise en abyme*.

swojego rodzaju literacką egzemplifikację *mise en abyme*? Jeżeli zaś można w ogóle mówić o *Continuidad de los parques* jako o *mise en abyme*, należy podkreślić, że zaistnienie rzeczzonego zjawiska w opowiadaniu w sposób, w jaki to nakreśliliśmy, możliwe jest właśnie przez figurę metalepsy.

3. O PERCYPOWANIU ŚWIATA FIKCYJNEGO

3.1 ZAGŁĘBIONY W ULUBIONYM FOTELU

Identyfikacji realnego odbiorcy z czytelnikiem wykreowanym w *Ciągłości parków* sprzyja bezmienność bohatera. Uwaga skupia się nie na sylwetce samego protagonisty, ale na wykonywanej przez niego czynności – czynności wykonywanej w tym samym czasie także przez odbiorcę opowiadania. Zostaje nam przedstawiony świat, w którym człowiek, nienaznaczony żadnymi cechami szczególnymi, zaczyna czytać książkę. Przerywa z powodu pilnych spraw, otwiera ją znowu w wolnej chwili, a w końcu oddaje jej się w swoim ulubionym fotelu pośród domowego zacisza. Czy i my nie zachowujemy się podobnie podczas lektury? Powoli zanurzamy się w fikcyjny świat, chłonimy jego rzeczywistość, stwarzamy w wyobraźni wizerunki postaci, nasze codzienne sprawy odrywają nas od czytania, ale wracamy do książki w kolejnej sprzyjającej chwili: jadąc pociągiem, autobusem, czekając na umówione spotkanie. Po południu, kiedy zwykle wypełnienie obowiązków mamy już za sobą, możemy spokojnie powrócić do fabuły, a nasza pamięć będzie „bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów”¹³⁰. Znamienne, że blisko połowowa tego zaledwie jednostronicowego opowiadania poświęcona zostaje aktowi percypowania świata przedstawionego. Od zewnętrznego opisu samej czynności czytania do procesu „wchodzenia” w fikcyjną osnowę. Namiętność, z jaką protagonista oddaje się powieści, eksponowana jest poprzez odpowiednie wyrażenia metaforyczne, które utarły się w języku potocznym, ale w danym kontekście nabierają nowej siły ekspresji: „z wolna wciągał się w wątek, zagłębiał się w ulubionym fotelu, atmosfera powieści ogarniała go, pochłonięty ponurym dylematem bohaterów”. Wydaje się rzeczą zasługującą na uwagę, aby przyjrzeć się oryginalnym

¹³⁰J. Cortázar, op. cit., Warszawa 1996, s. 301-302.

sformułowaniu zawartym w hiszpańskiej wersji językowej *Continuidad de los parques*. Rozpoznanie konotacji językowych oraz kulturowych poszczególnych słów być może zaowocowałoby nowymi spostrzeżeniami interpretacyjnymi, zwłaszcza dotyczącymi sposobu oddziaływania metalepsy. Polski przekład podanych fraz, pióra Zofii Chądzyńskiej, wskazuje na pewnego rodzaju niebezpieczeństwo „czyhające” na odbiorcę narracji. Ztraca się on tak dalece w fikcji, że nieświadomie zgadza się na przekroczenie przez nią granic, na niekontrolowane przenikanie się światów (on zagłębia się w fikcję, fikcja wkracza w jego rzeczywistość). Warto podkreślić ową samozwrotność („ztraca się”, „wciągał się”): wszak to od woli odbiorcy zależy, czy ów proces percypowania dzieła będzie mógł się rozpocząć – szczególnie subtelnie zarysowuje się w przypadku tekstu literackiego, którego trwanie konstituuje właśnie obecność czytelnika. Protagonista miniatury Cortázara sam chciał – a wręcz pragnął w dokładnie ten sposób oderwać się od otaczającej go rzeczywistości.

3.2 ŻEBY MU NIE PRZESZKODZIŁO EWENTUALNE POJAWIENIE SIĘ JAKIEGOŚ INTRUZA...

...ale oto właśnie bohater metadiegezy wkracza w interdiegezę i zamierza skutecznie (i ostatecznie) przeszkodzić. Intruz pochodzi z innego wymiaru. Jego materią winien być papier, tymczasem opis dąży ku ukazaniu jego żywotności. W krótkiej formie, jaką jest opowiadanie, zwłaszcza zaś lapidarnie wywarzona *Ciągłość parków*, wydaje się, że wszelkie szczegóły znajdujące się w narracji mają swoje zadanie, niczym mroczne zamiary kochanków, „swoją dokładnie wyznaczony plan”. Protagonista „opowieści w opowieści” jawi się jako postać z krwi i kości („twarz miał zranioną od uderzenia gałęzi. Kobieta czule tamowała mu krew pocałunkami” albo: „Sztylet grzał się na jego piersiach, w których pulsując, czaiła się wolność”), aby tym skuteczniej „urzeczywistnić się” na poziomie ontologicznym bohatera-czytelnika. I dosięgnąć (jako sugestywna iluzja) także czytelnika realnego. W przytoczonych

wersetach objawia się równocześnie poetyckość tego utworu, która wraz z malarskimi opisami¹³¹ podsyca wyobraźnię odbiorcy, zarazem potęgując jego zaangażowanie się w świat przedstawiony.

Spójność światów, niewyobrażalną możliwością ich płynnego w siebie przechodzenia, zapewnia w *Ciągłości parków* przede wszystkim pewien nieruchomy, ale wyraźnie odznaczający się spomiędzy innych rekwizyt. Samo znalezienie się bohatera-kochanka w gabinecie, choć bardzo sugestywne, można by uznać za przypadkowy splot okoliczności, w którym gabinet bohatera-czytelnika nie jest tym samym pomieszczeniem, do jakiego zmierza zamachowiec z powieści. Fotel obity zielonym aksamitem nie pozostawia jednak złudzeń: oto na naszych oczach („oczach naszej wyobraźni”) dokonała się niemożliwa transgresja, logicznie zakazane przejście. Wszak zaznaczyliśmy już, że lapidarność minifikcji nie dopuszcza możliwości znalezienia w niej elementów zbędnych. Zresztą znamienne dla interpretacji sztuki w ogóle jest traktowanie przedstawienia jako całości, której poszczególne części składowe z n a c z ą , a nie są jedynie przypadkowymi komponentami (nawet jeśli w momencie tworzenia pojawiły się nieintencjonalnie, wraz ze znalezieniem się w obrębie „ramy” kompozycji nabierają charakteru semantycznego¹³²). Tak też fotel wybity zielonym aksamitem staje się istotnym detalem opowiadania, łączącym na jednym poziomie fikcję przyjmowaną za rzeczywistość oraz „fikcję w fikcji”. Inaczej mówiąc, staje się płaszczyzną wspólną dla dwóch różnych poziomów narracji: interdiegezy i metadiegezy. Samo przejście następuje gładko – aksamitnie gładko – nie wiadomo ani „kiedy”, ani „jak”. W jednym momencie widzimy czytelnika, który zasiada

¹³¹Cortázar pisze swoją nowelę jak gdyby szkicował obraz: „konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy”; „jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów”; „z wolna wciągał się w wątek, w rysunek postaci”; „w fiołkowym świetle zmroku”. Tego rodzaju opisy uwydatniają wpływ tekstu literackiego na tworzenie się obrazów w fantazji czytelnika.

¹³²Patrz wyżej, s. 21-22.

w swoim ulubionym fotelu, a gdy „głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia”, zabiera się on do ostatnich (ostatnich właśnie!) rozdziałów książki, w drugim orientujemy się, że za to samo „wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem” zmierza kochanek z powieści, że już wbiegł po schodach, że już znalazł się w domu, że dłoń jego już zaciska się na rękojeści sztyletu. Samo zakończenie opowiadania nie jest podane wprost i nie chodzi jedynie o to, że utwór się urywa i odbiorca sam „dopisuje” rozwiązanie. Warto zwrócić uwagę, iż to, co się dzieje, *de facto* kończy się w chwili, w której bohater-kochanek przekracza próg domu. Dalej „poprzez uderzenia krwi tętniącej mu w uszach słyszał słowa kobiety”: dokładne objaśnienie układu pokoi, których przemierzenie miało zaprowadzić protagonistę powieści do gabinetu czytelnika tejże powieści. Czy jednak dotarł do celu? Nie wiemy. Narracja, choć prowadzona cały czas przez tego samego narratora ekstradiegetycznego, zmierzając ku swojemu zakończeniu, parafrazuje jedynie słowa kobiety, wyszeptane do ucha kochanka, kiedy wspólnie knuli oni plan pozbycia się „tamtego ciała”; nie przedstawia zaś aktualnie rozgrywającej się akcji. Wszystkie te niedopowiedzenia uwalniają potencjał wyobraźniowy odbiorcy realnego, który skłonny jest sam dopowiedzieć sobie zakończenie utworu oraz wyjaśnić motywację bohaterów, popychającą ich ku przekroczeniu granic swojego świata. Jednocześnie tym samym czynią figurę metalepsy trudną do uchwycenia, jako że wszystko, co na nią wskazuje, rozmywa się w niedopowiedzeniu.

4.2 CIĄGŁOŚĆ PARKÓW W ŚWIELE ADAPTACJI FILMOWYCH

Podczas analizowania *Ciągłości parków* kusić może nas chęć odnalezienia i wyznaczenia jednej poprawnej interpretacji. Zastanawiamy się, jak to jest możliwe, że człowiek czytający książkę nagle znajduje się w jej zakończeniu (streszczanym nam przez narratora opowiadania). Łatwo przy tym wpaść w labirynt rozmaitych teorii, od których oczekujemy rozwiązania zagadki i pośród których na siłę próbujemy ustalić jedno właściwe rozstrzygnięcie.

Być może ów człowiek czytający książkę sam jest jedną z postaci powieści o człowieku czytającym książkę. Być może jest on mężem, którego cudzołożna żona i jej kochanek próbują zabić. Być może jest tak zaabsorbowany powieścią, że wyobraża sobie wydarzenia w niej opisane w odniesieniu do swojego życia. Wiele wyjaśnień jest możliwych...¹³³

O różności możliwych interpretacji Cortázarowskiej miniatury w ogólnym odbiorze (tzn. nienaukowym) świadczyć mogą liczne amatorskie adaptacje filmowe oraz dyskurs internetowy – zagraniczny i polski. Treści, których można się tam doszukać, nie przedstawiają głębszych wartości merytorycznych (za to bywają bogate we wnioski, tyle wymyślne, ile nieuzasadnione), jednak dowodzą tego, co skonstatowaliśmy wyżej: sugestywności oddziaływania utworu literackiego, zbudowanego na pomysłe metalepsy oraz zakończeniu *in absentia*, jego mocy pobudzania fantazji odbiorcy.

Krótką formą *Ciągłości parków* chętnie bywa przekładana przez początkujących twórców na analogiczną formę krótkometrażówek filmowych. Rozwiązania fabularne prezentują się różnorodnie. Niekiedy utrzymywane są w stylistyce retro, której służy m.in. nałożenie na film filtrów sepii oraz odpowiedni ubiór bohaterów¹³⁴, kiedy indziej osadzają akcję opowiadania w nowoczesnym świecie, gdzie pociągi są szybkie i klimatyzowane¹³⁵. Czasem motyw podróży pociągiem zostaje w ogóle pominięty lub przekształcony w rowerową przejażdżkę przez współczesne miasto¹³⁶. Wobec

¹³³ Por. *Reality and Fantasy*, [w:] *Spark Notes*, <http://www.sparknotes.com/short-stories/continuity-of-parks/section1.rhtml> [data dostępu: 27.06.14].

¹³⁴ Zob. *Continuidad de los Parques* (2012), reż. Javiela Velasco, <https://www.youtube.com/watch?v=VbpWcu7hXOE> [data dostępu: 1.05.14], *La Continuidad de los Parques* (2008), reż. Brenda Arias, https://www.youtube.com/watch?v=FPn_r8S9MaA [data dostępu: 1.05.14].

¹³⁵ Zob. *La Continuidad de los Parques* (2012), reż. Pablo V. Rodriguez, <https://www.youtube.com/watch?v=0zL9tb0y16g> [data dostępu: 1.05.14].

¹³⁶ *Continuidad de los Parques* (2009), reż. Jose Pablo Pastora, <https://www.youtube.com/watch?v=IHF4sT-X8Qg> [data dostępu: 1.05.14].

tego ostatniego zatracona zostaje jedna z istotniejszych kwestii odbioru dzieła literackiego: proces zafascynowania światem przedstawionym, skłaniający do sięgania po książkę w każdej dogodnej chwili; chęci „zagłębiania się” w fikcję, kiedy tylko nadarza się ku temu sposobność (*notabene*: uwydatnia się przy tym specyfika tekstu literackiego jako takiego, którego percypowanie możliwe jest niemalże wszędzie: nie potrzeba do tego celu ani specjalnego pomieszczenia – jak np. sali kinowej podczas tradycyjnej projekcji filmu – ani urządzenia umożliwiającego odtworzenie materiału; czytanie nie wymaga obecności żadnego technicznego pośrednika ani żadnej szczególnej organizacji¹³⁷).

Różnorodność rozwiązań fabularnych ujawnia się w owych produkcjach głównie poprzez kreację protagonisty czytającego książkę oraz interpretację wątku osnutego wokół pary z powieści, której lekturze oddaje się bohater. W jednej z relatywnie najpopularniejszych adaptacji *Ciągłości parków* motyw schadzki kochanków zostaje zastąpiony przez płatne zlecenie morderstwa¹³⁸. Główny bohater, dochowując wierności literackiemu pierwowzrowi, czyta podczas podróży pociągiem, do książki powraca także w zaciszu

¹³⁷ Wydaje się więc, że jest to jedyny rodzaj sztuki cechujący się podobną swobodą odbioru, do którego nie potrzeba właściwie niczego innego poza czytelnikiem i tekstem czytany. Modnym w ostatnich latach zabiegiem (choć wcale nie nowym) jest „wyzwalanie” sztuki wizualnej, jak teatr czy kino, z murów budynków i przenoszenie jej na wolną przestrzeń parków, placów, rynków itd. (np. wśród ostatnich wydarzeń kulturalnych organizowanych w Warszawie popularnością cieszą się letnie kino plenerowe Filmowej Stolicy oraz Festiwal Sztuki Ulicy, w ramach którego trupy teatralne z różnych państw europejskich wystawiają swoje spektakle oraz instalacje artystyczne). Pomimo ogólnej (i darmowej) dostępności tych tzw. *eventów*, wymagają one jednak pewnego skonkretyzowania czasowo-przestrzennego; organizowane są wszak o określonej godzinie w wyznaczonym miejscu – w przeciwieństwie do utworu literackiego.

¹³⁸ Według liczby wyświetleń w serwisie YouTube – 9 657 (na dzień 1.07.2014), co stanowi wynik znacznie przekraczający inne dostępne w serwisie filmowe adaptacje opowiadania. Zob. *La Continuidad de los Parques* (2012), reż. Pablo V. Rodriguez [tamże].

swojego gabinetu, a obrazowi towarzyszy niediegetyczny głos lektora, wypowiadający fragmenty opowiadania (*voice over*). Nieco patetyczne próby ukazania aktu czytania jako niezwykle zajmującego, niemal dosłownie przenoszącego czytelnika w świat fikcji, spełzają na niczym, skoro zatracona zostaje iluzja przekraczania granic światów – a więc efekt, jaki implikuje metalepsa. Podczas odczytu narratora kamera przenosi nas w bliżej nieokreślone miejsce, pod rozłożysty dąb. Tam dochodzi do spotkania dwóch mężczyzn. Jeden z nich wręcza drugiemu książkę z ukrytymi w środku pieniędzmi i złożoną kartką. Ten, który przyjął książkę z podejrzaną zawartością, oddala się i w kolejnym ujęciu widzimy go biegnącego przez las, następnie skradającego się do domostwa. Głos narratora kontynuuje opowieść, a zaznaczmy, że odczytuje on oryginalną *Ciągłość parków*, w której ważne miejsce zajmuje schadzka kochanków. Podobieństwo pomiędzy treścią owego komentarza a działaniem skrytobójcy jawi się jako nadzwyczajny splot okoliczności – ale nic ponadto. W rezultacie figura metalesy, polegająca na przejściu fikcyjnego bohatera w świat przedstawiany jako rzeczywisty, wydaje się wyparta przez sugestię przypadku. Zwieńczenie obrazu stanowi ostatnia (niezamierzenie) komiczna scena rozegrana w planie ogólnym: bohater siedzi w fotelu i czyta, za nim czai się opłacony morderca. Narrator wygłasza ostatnie zdania noweli, czytający natychmiast orientuje się w zbieżności sytuacji powieściowej i jego własnej. Z przerażeniem otwiera szeroko oczy (przy okazji patrząc wprost w kamerę¹³⁹). Ujęcie urywa się.

¹³⁹ Patrzenie w obiektyw kamery jest jednym z najczęstszych błędów, popełnianych przez początkujących aktorów i reżyserów. Zob. T. Kingdon, *Kilka zasad kręcenia*, [w:] tegoż, *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2007, s. 153- 177. Oczywiście ten sam zabieg może stać się również sztuczką, angażującą w przedstawienie widza – po drugiej stronie kamery, na ekranie, spojrzenie wprost w obiektyw przez aktora stwarza iluzję, jakoby kreowana przez niego postać kierowała wzrok bezpośrednio na odbiorcę – analogicznie do postaci przedstawionych na obrazie *Panny dworskie* Velázquez. W omawianym wypadku filmowym brakuje jednak przesłanek, pozwalających uznać, że działanie owo jest celowe.

Rozwiązań fabularnych (i technicznych) zaproponowanych przez amatorskie próby adaptacji *Ciągłości parków* jest więcej. Niekiedy pozostawiają one, jak etiuda Rodrigueza, zakończenie w sferze niedopowiedzenia, niekiedy przewrotnie dopełniają fabuły – to bohater-kochanek pada ofiarą strzelającego do niego bohatera-czytelnika¹⁴⁰. Większość spośród tych krótkometrażówek próbuje wykorzystać środki filmowe, takie jak muzyka (nader często podniosła lub nieadekwatna, por. użycie utworów grupy The Beatles jako podkładu dźwiękowego¹⁴¹) czy głos lektora odczytujący miniaturę Cortázara (*off-screen*), aby podnieść swoją artystyczną wymowę i uchwycić niezwykłość istoty czytania lub gry z „ramą” przedstawienia. Zabiegi te jednak nie przynoszą pożądanych efektów, wręcz przeciwnie, jawią się jedynie jako marna próba przełożenia na język filmu doskonale skomponowanego opowiadania. Opowiadania, którego niezastąpionym atutem jest już sama forma literacka, umożliwiająca odbiorcy znalezienie siebie w tej samej co protagonista sytuacji (zwierciadlane odbicie, dzięki któremu utwór nabiera charakteru metatekstualnego¹⁴²). Wydaje się, że podstawowe środki wyrazu filmowego stanowią jedynie zbędny, wręcz szkodliwy wtwór do literackiej *Ciągłości parków*: pochłaniają przestrzeń wyobrażeń, niejako zakrywają metaforyczne lustro, w którym czytelnik może wejrzeć sam na siebie w procesie czytania owej miniatury, odbierają siłę wyrazu samej metalesie. Adaptacyjne eksperymenty nieprofesjonalistów (doświadczony reżyser najwyraźniej dostrzega absolutny brak potencjału filmowego tej noweli – dotychczas szczęśliwie nie doczekała się ona profesjonalnej ekranizacji) dobitnie uświadamiają nieprzekładalność *Ciągłości parków* na ekran

¹⁴⁰Zob. *La Continuidad de los Parques* (2011) Tommy’ego Lodge-Yaneza i Jordona Friedmana, <https://www.youtube.com/watch?v=dHeMafUzcKI> [data dostępu: 30.06.14].

¹⁴¹Ibidem.

¹⁴²Patrz wyżej, s. 16-19.



Ostatnie ujęcie z etiudy *Continuidad de los Parques* (2013) w reżyserii Pabla V. Rodrígueza

oraz udowadniają, że siła oddziaływania (tego) utworu literackiego jest niepodrabialna.

5. VOYERYSTA PRZYŁAPANY

Jednym z domysłów, nasuwających się podczas lektury *Ciągłości parków* może być przypuszczenie, że mężczyzna czytający książkę pada ofiarą bohatera – kochanka jego żony. Taką interpretację implikowały niektóre spośród wyżej wymienionych prób ekranizacji opowiadania. Aby oddać tę sugestię za pomocą obrazu, posłużono się np. umieszczeniem w gabinecie czytelnika fotografii w ramce, na której widnieje on i kobieta, widziana przez nas wcześniej w scenie spiskowania z innym mężczyzną. Zbliżenie na owo zdjęcie

stanowi ostatnie ujęcie filmu, stając się zarazem jego konkluzją: czytelnik zostaje zabity przez kochankę swojej żony¹⁴³.

Podobne ujęcie wątków fabularnych noweli nie stanowi jeszcze wyjaśnienia dla samej metalesy, objawiającej się w obecności tychże kochanków w fabule książki, którą czyta „mąż”. Wszak jeśli kobieta z powieści miałaby być żoną bohatera pierwszego poziomu diegezy – przedstawianego i przyjmowanego za świat rzeczywisty – skąd wzięłaby się w książce, na metadiegetycznym poziomie fikcji?

Być może tym, co prowokuje postaci utkane z fikcji, aby przekroczyć „ramę” własnego świata i niewytłumaczalnym sposobem zmaterializować się w świecie rzeczywistym, jest pragnienie wolności – pozbycia się „ohydnie rysującego się kształtu tamtego ciała”. Ciała należącego jednak nie do męża, a do czytelnika. Może to właśnie figura odbiorcy jako jego samego stanowi podmiot, od którego powieściowe postaci postanawiają się uwolnić. Tajemne schadzki, na których zwykli się spotykać, tracą swoją aurę sekretności i intymności, skoro zakłóca je pojawienie się „trzeciego”. Obecność jego zdaje się być nieuchwytna – w końcu sam nie uświadamia jej sobie w takim wymiarze, nie przychodzi mu choćby myśl, że skoro on widzi ich – oni mogą widzieć jego. Jednocześnie obecność owa dla bohaterów świata przedstawionego („tekstu w tekście”) jawić się musi jako na wskroś nachalna. Wszak człowiek ten bezwstydnie, *niemal perwersyjnie* i z rozkoszą oddaje się zwykłemu podglądactwu. Będąc przekonany, że przygląda się wykreowanemu światu powieści anonimowo, że nikt go nie może dostrzec, że jego tam literalnie *n i e m a*, bezpruderyjnie i bez zahamowań podgląda parę kochanków.

¹⁴³Zob. *Continuidad de los Parques* (2012), reż. Javiera Velasco, op. cit. [data dostępu: 1.05.14].

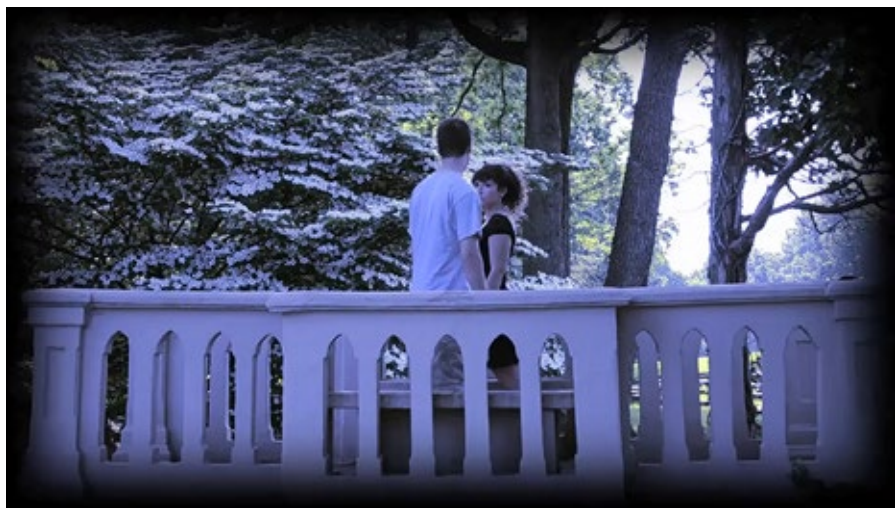


Kadr z krótkometrażówki *Continuidad de los Parques* (2013) w reżyserii Javiera Velasco

Pochłonięty ponurym dylematem bohaterów, śledząc słowo po słowie konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy, był świadkiem ostatniego spotkania w góralskiej chacie.

„Śledzić”, „być świadkiem” – czasowniki te określają relację dwóch stron, z których jedna jest – najczęściej nieświadomie – obserwowana, druga – najczęściej myśląc, że pozostaje niezauważona – obserwująca.

W takim ujęciu kochankowie podczas schadzki opisanej w ostatnich rozdziałach książki skrupulatnie obmyślają plan przejścia na drugą stronę „ramy” – ku rzeczywistości. Sama metalepsa zaś staje się środkiem umożliwiającym owo prawdziwe wyzwolenie. Świadomość odbiorcy, której nabierają bohaterowie metadiegezy w zaproponowanej perspektywie interpretacyjnej, niejako nawiązuje do wzroku niektórych postaci z obrazu *Panny*



Kadr z produkcji *La Continuidad de los Parques* (2011) Tommy'ego Lodge-Yaneza i Jordona Friedmana. W tej amatorskiej adaptacji opowiadania, aby podkreślić, że poszczególne sceny są zobrazowaniem fabuły książkowej, czytanej przez protagonistę, sekwencję skonstruowano w następujący sposób: bohater otwiera powieść i przegląda stronicę, zastanawiając się, gdzie przerwał lekturę. „A tak, w lesie!” – przypomina sobie, zatrzymuje się na odpowiedniej stronie, ujętej przez kamerę z góry (z perspektywy czytającego) w planie półzbliżenia, które stopniowo ulega rozmazaniu (wytrąceniu ostrości). Poprzez nakładanie się na siebie obrazu następuje przejście do kolejnej sceny: wśród drzew spotykają się kochankowie, filmowani w planie ogólnym. Podkreśleniu ich fikcyjności służyć ma winietowanie kadru i nałożenie na niego odpowiednich filtrów (proces krosowy), które nadają ujęciom zimnej, niebieskiej barwy kontrastującej z ciepłą kolorystyką świata protagonisty z pierwszego stopnia.

dworskie, zdającego się dosięgać samego widza. Tak jakby postaci owe doskonale zdawały sobie sprawę z własnego statusu ontologicznego i wiedziały, że jako część kompozycji malarskiej podlegają oglądaniu. I przy tej świadomości spojrzenie widza odwzajemniają.

ANEKS

Julio Cortázar*Ciągłość parków**(Continuidad de los parques, tłum. Zofia Chądzyńska¹⁴⁴)*

Zaczął czytać tę książkę parę dni przedtem. Przerwał z powodu pilnych spraw i otworzył znowu, wracając pociągiem na wieś; powoli wciągał się w wątek, w rysunek postaci. Tegoż popołudnia, po napisaniu listu do pełnomocnika i przedyskutowaniu z rządcą kwestii dzierżaw, wrócił do niej w ciszy swojego gabinetu wychodzącego na dębowy park. Zagłębiony w ulubionym fotelu, plecami do drzwi, żeby mu nie przeszkodziło ewentualne pojawienie się jakiegoś intruza, lewą ręką raz i drugi gładząc zielony aksamit, zabierał się do ostatnich rozdziałów. Jego pamięć bez wysiłku zatrzymywała imiona i obrazy bohaterów, atmosfera powieści ogarniała go prawie od razu. Niemal perwersyjnie rozkoszował się świadomością, iż każda linia odrywa go od tego, co go otacza, że głowa jego wygodnie spoczywa na aksamicie oparcia, że papierosy leżą w zasięgu ręki, że za oknami tańczy powietrze popołudnia pod dębami. Pochłonięty ponurym dylematem bohaterów, śledząc słowo po słowie konkretyzujące się, nabierające kolorów obrazy, był świadkiem ostatniego spotkania w góralskiej chacie. Pierwsza, nieufnie rozglądając się, weszła kobieta, teraz nadchodził kochanek, twarz miał zranioną od uderzenia gałęzi. Czule tamowała mu krew pocałunkami, ale oganiał się od jej pieszczot; nie po to tu przyszli, aby powtarzać ceremoniał namiętności, skrywanych pod osłoną zeschniętych liści i odludnych ścieżek. Sztylet grzał się na jego piersiach, w których pulsując, czaiła się wolność. Zdyszany dialog biegnie

¹⁴⁴J. Cortázar, op.cit., Warszawa 1996, s. 301-302.

przez stronice niby strumień węży i czuło się, że wszystko zdecydowane jest od dawna. Nawet te pieszczoty, które związywały ciało kochanka, jakby chciały odwieść go, powstrzymać, rysowały ohydnie kształt tamtego ciała, które należało zniszczyć. Nic nie zostało zapomniane: przejścia na skróty, przypadki, ewentualne pomyłki. Począwszy od tej chwili, każda sekunda miała swoje zadanie, swój dokładnie wyznaczony plan. Wspólne, bezlitosne powtarzanie go przerywano na sekundę, by ręka mogła pogłaskać policzek. Zapadał zmrok.

Nie oglądając się już na siebie, ściśle związani zadaniem, które ich oczekiwało, rozstali się znowu na progu chaty. Ona miała iść ścieżką wiodącą na północ. Z przeciwległej ścieżki on na chwilę zawrócił, by spojrzeć na nią, biegnącą z włosami w nieładzie. Po czym i on pobiegł, kryjąc się za drzewa, za krzaki, aż do chwili, gdy w fiołkowym świetle zmroku dojrzał topolową aleję wiodącą ku domowi. Psy miały nie szczekać i nie czekały. Rządcy miało nie być i nie było. Wbiegł po trzech stopniach, które prowadziły do sieni i wszedł do domu. Poprzez uderzenia krwi tętniące mu w uszach słyszał słowa kobiety: najpierw pokój błękitny, potem galeria, potem wyłożone dywanem schody. Na górze dwoje drzwi, w pierwszym pokoju nikogo, w drugim nikogo, potem drzwi do salonu – a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę.

IV. METALEPSA NARRACYJNA W OBRAZIE FILMOWYM. O PURPUROWEJ RÓŻY Z KAIRU WOODY’EGO ALLENA

Przykładem pełnowymiarowego dzieła filmowego, którego strategia opiera się wykorzystaniu figury metalepsy, jest *Purpurowa Róża z Kairu* (1985) w reżyserii Woody’ego Allena. Cały koncept produkcji opiera się na prostym w swojej istocie pomysle przekroczenia przez bohatera „filmu w filmie” granicy pomiędzy fikcją a (przedstawioną) rzeczywistością – sprowadza się to

do wyjścia tegoż bohatera z kinowego ekranu, na którym wyświetlany jest hollywoodzki obraz z nim w roli głównej. O ile koncepcja umieszczenia w filmie drugiego filmu znana i chętnie stosowana bywała jeszcze przed premierą *Purpurowej Róży z Kairu*, o tyle motyw wydostania się postaci z ekranu, w takiej formie, w jakiej przedstawił to Allen, okazał się zaskakująco (przy całej swojej prostocie) nowatorski¹⁴⁵. Fenomen „filmu w filmie” polega – analogicznie do innych „tekstów w tekście”¹⁴⁶ – na wprowadzeniu do świata przedstawianego rzeczywistości filmowej, która odzwierciedla alternatywne realia. Staje się to początkiem dla rozgrywania perypetii bohaterów na dwóch odrębnych poziomach, w dwóch układach odniesienia¹⁴⁷.

Akcja *Purpurowej Róży z Kairu* osadzona zostaje – nie bez przyczyny – w czasach wielkiego kryzysu, jaki dotknął Stany Zjednoczone w latach 1929–1935. „Film w filmie” stylizowany jest na typowy produkt Hollywoodu lat 30.: mamy tu czarno-białe zdjęcia ukazujące splendor wielkomięjskiego życia. Sam początek obrazu właściwego poprzedzony zostaje muzyką dobiegająca spoza ekranu (*off-screen*) wraz ze słowami: „Heaven, I’m in heaven / And the cares that hung around me through the week / Seem to vanish like a gambler’s lucky streak / When we’re out together dancing cheek to cheek”¹⁴⁸. Wraz z narastaniem dźwięku pojawia się pierwszy kadr: afisz zwiastujący film. Kamera ukazuje plakat jakby oczami oglądającej go po raz któryś osoby (kierunek ruchu przebiega od dołu do góry i od lewej do prawej), po czym następuje zbliżenie na tę osobę: zapatrzoną, skromną i niewinną Cecilie, w którą wciela się Mia Farrow. Zaraz potem świat niemal dosłownie wali się na głowę oczarowanej zwiastunem bohaterce: tuż obok

¹⁴⁵ Por. J. Płażewski, *Purpurowa Róża z Kairu*, „Film” 1985, nr 35, s. 21.

¹⁴⁶ Patrz wyżej, s. 31-34.

¹⁴⁷ Por. J. Schonborn, *Najlepsze te male kina*, „Film” 1987, nr 10, s. 10.

¹⁴⁸ Słowa piosenki Irvinga Berlina *Dancing cheek to cheek* w wykonaniu Freda Astaire’a. Utwór ten stanowi „ramę” kompozycyjną *Purpurowej Róży z Kairu* – obraz kończy się sceną z filmu *Panowie w cylindrach*, który ogląda w kinie „Klejnot” Cecilia.

niej spada, wydając głośny dźwięk, który zarazem urywa melodię *Dancing cheek to cheek*, metalowe narzędzie. Służy ono pracownikowi kina do ułożenia liter widniejących nad wejściem do budynku w tytuł najnowszego filmu: *The Purple Rose of Cairo*.

Kolejna sekwencja ukazuje szarość życia biednej Cecilii: niewdzięczna praca w podrzędnej jadłodajni, bezrobotny mąż, który „nawet wśród furmanów miałby opinię grubianina”¹⁴⁹, mąż, który pije, a czasem nawet bije. Jedyne, co dodaje otuchy dziewczynie, a twarz jej rozpromienia uśmiechem, to filmy. Pierwsza scena ukazująca Cecilie w kinie stanowi zarazem pierwszy sygnał odwrócenia naturalnej sytuacji – punkt widzenia, z którego obserwujemy wnętrze sali kinowej, a w niej widzów oczekujących na początek seansu, usytuowany jest tam, gdzie najprawdopodobniej znajduje się ekran: takie ustawienie kamery wywołuje wrażenie, jakbyśmy patrzyli na widownię z wnętrza filmu¹⁵⁰. Cecilia zajmuje miejsce, światła gasną, pogrążając salę w ciemności¹⁵¹. Dziewczyna wpatruje się z napięciem w ekran. Przygryzając popcorn, śledzi uważnie wszystko, co obrazuje migoczące światło projektora. Ceremoniał ten powtarza co wieczór – co wieczór Cecilia wymyka się z własnej rzeczywistości, aby na czas seansu przenieść się w świat filmowych wrażeń (do tego momentu jedynie w znaczeniu metaforycznym). Świat *Purpurowej Róży z Kairu*, tej, którą z wielkim zamiłowaniem ogląda bohaterka, jest absolutnym przeciwieństwem świata Cecilii – wystawne życie, wspaniała muzyka na żywo, której co wieczór słuchają w sztywnej restauracji bohaterowie filmu („filmu w filmie”), delektując się przy tym

¹⁴⁹ J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁵⁰ Ł. Demby, *Czar wyobrażonego: Purpurowa Róża z Kairu*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 28.

¹⁵¹ O ciemności sali kinowej Barthes pisał, że stanowi ona substancję marzenia w sensie pre-hipnoidalnym terminu (według Breuera-Freuda), ale staje się również „kolorem rozproszonego erotyzmu”. Widz, pogrążony zostaje w „ciemnym, anonimowym, niezróżnicowanym sześcianie, w którym musi powstać ten festiwal uczuć, nazywany filmem”. Zob. R. Barthes, op. cit., s. 157-158.

kieliszkiem szampana. Jednym z gości lokalu jest przybyły wprost z Egiptu odkrywca i poszukiwacz przygód Tom Baxter, prowadzący „upojne życie pomiędzy piramidami a Manhattanem”¹⁵². Cecilia wzdycha z zachwytem; wszystko to, co widzi, jest tak cudownie odmienne od jej ponurego losu. Któregoś wieczoru, podczas kolejnego seansu w kinie „Klejnot”, dziewczyna ze zdziwieniem i niedowierzaniem zauważa subtelną zmianę w grze Toma Baxtera: postać zdaje się kierować na nią swoje spojrzenie. Po czym przemawia do Cecylii, ba – nawiązuje z nią dialog i postanawia bezzwłocznie dokonać niemożliwego. Kobiety piszczą i mdleją, a on jak gdyby nigdy nic wychodzi sobie z filmu. Wśród ogólnego ferworu, powstałego na skutek tej samowoli po obydwu stronach ekranu, Tom Baxter podchodzi spokojnie do Cecylii, pochyla się nad nią i pyta: „Who are you?”

1. SPOJRZENIE Z WNĘTRZA EKRANU



„Zekranuzstąpienie”¹⁵³ Toma Baxtera – bohater wyświetlanego przez projektor filmu bez żadnych przeszkód wychodzi z ekranu, aby poznać dziewczynę z widowni. Jego czarno-biała postać, odpowiednia dla monochromatycznej taśmy filmowej, nabiera kolorów.

¹⁵² J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁵³ Określenie to przyjmuję od Jerzego Płazewskiego. Zob. J. Płazewski, op. cit., s. 21.



Kadr z filmu (i zarazem „filmu w filmie”). Bohater metadiegezy kieruje swoje spojrzenie prosto na Cecilję, zajmującą miejsce po prawej stronie widowni.

Objęci i znieruchomiali w mroku – podziwialiśmy zmarłego przyjaciela, a jego rzęsy ocierały się niemal o nasze twarze, kiedy Wyoming wyłaniał się z głębi, aby wypełnić sobą prawie cały ekran. A kiedy oddalał się znowu, by ustąpić miejsca scenie zbiorowej, cała sala wydawała się wydłużać w perspektywie. A Eneid i ja – w lekkim zawrocie głowy z powodu tej zabawy – czuliśmy jakby muśnięcie włosów Duncana, który zbliżał się do nas ponownie. Dlaczego właściwie chodziliśmy dalej do „Metropole”? Jakież

odchylenie w naszej świadomości wiodło nas, dzień po dniu, na widowisko, które jakby krwią plamiło naszą nieskalaną miłość? Jakaż wyrocznia przyciągała nas jak lunatyków na halucynacyjną scenę oskarżenia, które przecież nie było skierowane pod naszym adresem, jako że oczy Wyominga zwrócone były w inną stronę?!

A gdzie patrzyły? Nie wiem, być może na jakąś lożę po naszej lewej stronie. Ale pewnego wieczoru poczułem, i włosy zjeżyły mi się na głowie, jak jego spojrzenie wędruje powoli w naszym kierunku! Eneid musiała również to zauważyć, gdyż pod moją ręką odczułem poruszenie jej ramion¹⁵⁴.

Jest to fragment opowiadania urugwajskiego pisarza Horacia Quirogi (1878-1937) pt. *Widmo*. Jako znamienna – i znamionująca zbliżającą się metaleptyczną transgresję – jawi się tu nieznaczną zmianą poruszeń postaci należącej do świata fikcji, (w tym wypadku jest to film w opowiadaniu) finalizująca się w spojrzeniu, które zdaje się przenikać przez ekran i zatrzymywać prosto na parze z widowni. Wzrok ten, porażający bohaterów grozą, staje się zwiastunem rychłej tragedii. Eneid i jej towarzysz, pełniący jednocześnie funkcję narratora, regularnie odwiedzają kino, by oglądać wciąż ten sam film. Film, w którym jedną z głównych ról odgrywa mąż bohaterki i przyjaciel bohatera-narratora – Duncan. Tym, co motywuje postaci do ciągłego uczestniczenia w seansach tego samego filmu, jest tęsknota, która z upływem czasu przeistacza się w poczucie obowiązku – Duncan, jeszcze przed premierą filmu, zmarł. Między bohaterami po pewnym czasie wywiązuje się romans – miłość ich narodziła się jeszcze za życia Duncana, była jednak przez długi czas, nawet już po jego śmierci, tłumiona. Romantyczną relację bohaterów zakłóca dręczące ich poczucie winy – dotyczy to zwłaszcza rysunku postaci

¹⁵⁴ H. Quiroga, *Widmo (El espectro)*, [w:] tegoż, *Biała zapasć*, tłum. M. Baterowicz, Kraków 1981, s. 16-27.

kobiecej. Wydawać by się mogło, że trapiące kochanków wyrzuty sumienia są nieuzasadnione – a jednak osiąga ich gniew zmarłego męża i przyjaciela. Tworzona przez niego filmowa postać wykracza z ram ekranu, by odebrać bohaterom życie. Od tego momentu po wszystkie czasy kochankowie będą stałą, niewidzialną częścią publiczności – ale już jako duchy.

Atmosferę opowiadania buduje nieodparte poczucie ciężkości – tak różne od Allenowskiej lekkiej formy komediowej. Jednakże podobieństwo między tymi dwoma obrazami jest niepodważalne. Spojrzenie przenikające z wnętrza ekranu ku osobom zasiadającym na widowni jest motywem w charakterystyczny sposób wiążącym obydwie fabuły. W *Widmie* staje się zapowiedzią zemsty, urzeczywistnionej przez przekroczenie granicy fikcyjności, w *Purpurowej Róży z Kairu* stanowi pierwszy krok ku serii gagów i humorystycznych perypetii – zbudowanych na tym samym metaleptycznym przenikaniu się fikcji i (przedstawionej) rzeczywistości. Motyw ten nie jest jednak jedynym, który świadczy o analogii pomiędzy literackim utworem Quirogi a filmem Allena. Dzieła zespała przede wszystkim sam zamysł – do tego stopnia, że można byłoby uznać *Widmo* za inspirację dla *Purpurowej Róży z Kairu*, wykorzystaną w sposób zgoła przewrotny, jak przystało na styl Allena.

Innym charakterystycznym elementem występującym w obydwu fabułach jest wątek romantyczny. W *Widmie* jest to klasyczny trójkąt miłosny (podobnie jak w *Ciągłości parków*, jeśli uznać, że bohater-czytelnik jest mężem kobiety, która należy do świata czytanej przez niego powieści). Tworzą go Eneid, Grant, będący jednocześnie narratorem, i – co oryginalne – zmarły Duncan Wyoming, za życia mąż Eneid i przyjaciel Granta, w czasie akcji opowiadania występujący jako postać w filmie, który ogląda nieszczęsna para bohaterów. W *Purpurowej Róży z Kairu* sytuacja przedstawia się podobnie zawile, na domiar wszystkiego angażując do miłosnej relacji więcej osób, spośród których dwie wyglądają identycznie. W tej konfiguracji sercowej znajdują się Cecilia, Tom Baxter, aktor Gil Shepherd (grający Baxtera)

oraz męż Cecylii, Henry. Obydwie relacje – tak filmową, jak literacką – znamionuje obecność jednej kobiety kochanej przez więcej niż jednego mężczyznę oraz – by tak rzec – transpoziomowe ontologiczne sytuowanie się owego uczucia.

2. OD KOMIZMU DO METATEKSTUALNYCH REFLEKSJI

Prawdopodobnie najśłynniejszą filmową figurę metalesy można odnaleźć właśnie w *Purpurowej Róży z Kairu* Allena. Jej „nośnik” – Tom Baxter – początkowo przekracza granicę pomiędzy meta- a intradiegezą samym tylko spojrzeniem wychodzącym z wnętrza ekranu ku światu zewnętrznemu (wciąż oczywiście wewnętrznemu względem całości filmu)¹⁵⁵. Następnie transgresja przybiera charakter werbalny, aby w końcu w pełni ziścić się w dosłownym wyjściu z kinowego ekranu. Wraz z tym aktem rozpoczyna się komedia. Konstytuuje ją ukazanie różnicy pomiędzy dwoma światami: dochodzi do sytuacji tyle zabawnych, co w gruncie rzeczy absurdalnych – jak sama metalesy zresztą. Filmowy porządek przekształca się w anarchię. Obserwujemy to my, jako widzowie filmu, dostrzegają to także bohaterowie intradiegezy, stanowiący publiczność kina „Klejnot”. Fenomen „filmu w filmie” manifestuje się w całej okazałości¹⁵⁶. Po początkowym szoku i wydaniu okrzyku oburzenia, publiczność godzi się z zaistniałą sytuacją, niewiele dbając o zbiegłego bohatera. Część widzów opuszcza kino, domagając się zwrotu pieniędzy (w końcu zapłacili za komedię, a nie nudną gadaninę), pozostali siedzą dalej na swoich miejscach, czerpiąc uciechę ze zdenerwowania ekranowych postaci, a nawet wdając się z nimi w dyskusję.

Wykroczenie Toma z poziomu metadiegezy i jego funkcjonowanie w „rzeczywistym” świecie jest kolejnym źródłem komediowych zwrotów akcji i niezwykłych wydarzeń. Obyczaje, nawyki, a głównie mentalność

¹⁵⁵ Jest to chwyt znany np. z filmów reprezentujących tzw. Nową Falę.

¹⁵⁶ Por. J. Schonborn, op. cit., s. 10.

Toma Baxtera są całkowicie filmowe, odpowiadają wyłącznie światu, który opuścił, nie przystając do rzeczywistości, w jaką wkroczył i w jakiej próbuje żyć. Przemieszczanie się bohaterów pomiędzy poziomami ontologicznymi (Cecilia również igra z „ramą”, kiedy na zaproszenie Toma wkracza w świat *Purpurowej Róży z Kairu*, tej, której fabułę jeszcze niedawno śledziła jako widz) nie wyczerpuje metaleptycznych komplikacji dzieła Allena. Do akcji włącza się aktor grający postać Toma Baxtera. Następuje połączenie trzech różnych rzeczywistości: zwykłej codzienności, w której żyje Cecilia, świata show-biznesu Hollywoodu, z którego przybywa Gil Shepherd oraz świata marzeń i iluzji, który reprezentuje romantyczny Tom Baxter¹⁵⁷. Gila Shepherd i Toma Baxtera gra ten sam aktor – Jeff Daniels. Stajemy więc przed problemem zapętlenia filmu i komplikacji statusu ontologicznego postaci i wcielających się w nich aktorów¹⁵⁸. Bezradny wobec separatystycznych uzurpacji Toma, który przywłaszczając sobie wizerunek i ciało swojego stwórcy, całkowicie się od niego odłączył, Gil Shepherd lamentuje: „My own creation plagues me”.

Figura metalepsy w *Purpurowej Róży z Kairu* służy nie tylko osiągnięciu efektu komizmu, lecz staje się także podstawą dla refleksji na temat istoty samego kina. Od ironicznego ukazania światka Hollywoodu, owej „fabryki snów”, do głębszej płaszczyzny oddziaływania na widza. Allen przedstawia obraz filmowy jako medium, dzięki któremu widz „wchodzi” w inny, lepszy świat marzeń. „Ta zdawałoby się prosta formuła, jest psychologicznie skomplikowana, bowiem dotyczy kreacyjnych właściwości ludzkiej natury, próby, przynajmniej w wyobraźni, zaspokajania potrzeby szczęścia”¹⁵⁹. Dzieło Allena, poprzez postać przekraczającą „ramy” wewnętrznego przedstawienia i przechodzącą do poziomu narracji właściwej, odzwierciedlającej

¹⁵⁷ Por. A. Ledóchowski, *Róże Woody Allena*, „Kino” 1985, nr 8, s. 44.

¹⁵⁸ Patrz wyżej: *Autor – człowiek czy postać fikcyjna?*, s. 12-14. Zob. również: K. Statkiewicz-Zawadzka, op. cit., s. 230-245.

¹⁵⁹ A. Ledóchowski, op. cit., s. 43.

realny świat, osiąga status metafilmowy: staje się filmem o filmie. Zarazem, poprzez postać drugiej protagonistki, Cecili, staje się także obrazem o samych widzach – w *Purpurowej Róży z Kairu*, podobnie jak w *Ciągłości parków*, dochodzi do przeniesienia czynności wykonywanej przez odbiorcę na jedną z postaci fabuły, która jedynie poprzez fakt zaangażowanego percypowania świata fikcyjnego zostaje nagle w niego wciągnięta.

Warto zwrócić uwagę, iż różnice związane z odbiorem dzieła literackiego i obrazu filmowego są tak znaczne, że niemal identyczne zabiegi dają w efekcie odmienne wrażenie¹⁶⁰. Tekst literacki stwarza przede wszystkim indywidualną, jakby intymną relację pomiędzy dziełem a czytelnikiem. Również istnieje inaczej niż film – jego trwanie wyznaczone jest tylko przez ten czas, w którym jest czytane. Jeśli czytelnik przerwie lekturę, „zatrzymuje się” również akcja – odtwarzana jest ona bowiem poprzez zaangażowanie fantazji czytelnika. Bez jego udziału pozostaje nieruchoma.

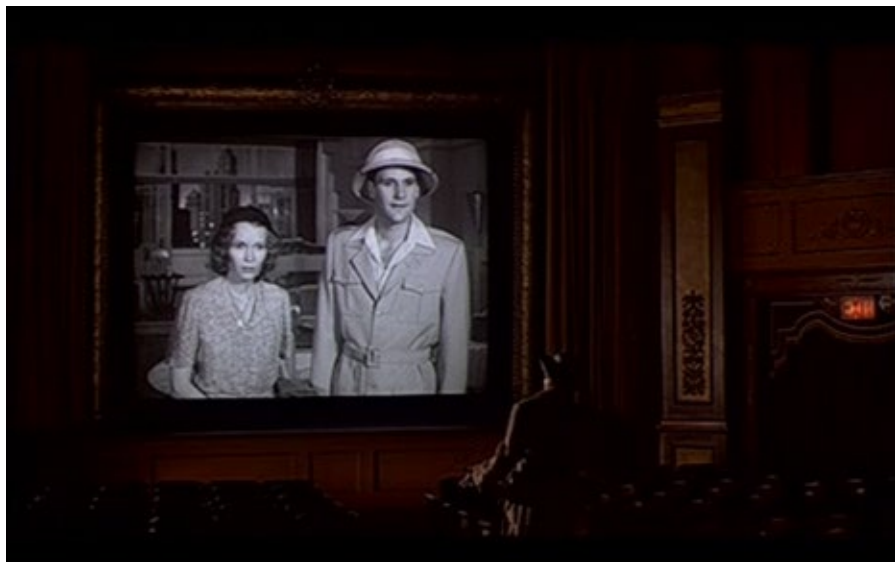
Ma to konsekwencje przede wszystkim dla ich [tekstów literackich] konstrukcji czasowej. Pozycję centralną zajmuje bowiem czas opowiadania, czas – w konwencjach czasu epickiego – terażniejszy. Odznacza się on rzadką w innych przypadkach wymiernością. Jego trwanie da się wymierzyć zegarkiem: punkt inicjujący stanowi początek rozmowy narratora z milczącym interlokutorem, punkt finalny zaś zakończenie tej rozmowy, czas narracji równa się więc czasowi wypowiedzania...¹⁶¹.

Prostym zobrazowaniem tego jest przeciwstawna sytuacja widza opuszczającego salę kinową podczas seansu – film wyświetlany jest dalej niezależnie od udziału publiczności. Kiedy oburzeni widzowie *Purpurowej Róży z Kairu* wychodzili z budynku kina „Klejnot”, postacie dalej widniały i działały na ekranie. Ich trwanie wyznaczone jest bowiem przez coś innego, niż aktywny odbiór: w momencie, w którym skonsternowani pracownicy kina

¹⁶⁰ Por. J. Schonborn, op. cit., s. 10.

¹⁶¹ M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 130.

wpadli na pomysł, aby w obliczu tak zaskakujących komplikacji po prostu wyłączyć projektor, ekranowi bohaterowie zastygli w przerażeniu a jeden z nich wykrzyknął: „Don’t turn projector off, you don’t know how to be like to disappear!” W ten sposób banalne z pozoru dzieło Allena w niezwykle sugestywny sposób odsłania samą istotę własnego medium.



Cecilia wraz z Tomem wyświetlani są przez projektor na kinowym ekranie. Do sali wchodzi Gil Shepherd. Między postaciami po obu stronach ekranu nawiązuje się dialog, po czym Tom i Cecilia ponownie przekraczają „ramę”, aby znaleźć się na tym samym poziomie (w znaczeniu dosłownym, wszak ekran usytuowany jest wyżej niż widownia, oraz ontologicznym) co Gil. Dochodzi do kuriozalnego spotkania bohatera stworzonego przez aktora i samego aktora. Mężczyźni kłócą się o to, którego z nich powinna wybrać Cecilia. Tom, z głosem przepelnionym czułością, wyznaje: „I love you. I’m honest, dependable, courageous, romantic and a great kisser”. Gil ripostuje: „And I’m real”.



Przekroczenie „ramy” w drugą stronę: Cecilia wraz z Tomem Baxterem, postacią fikcyjną, zwiedzają „wewnątrzekranowy” świat.



Tom Baxter zaprasza Cecilie na kolację do filmowej (metadiegetycznej) restauracji „Copacabana”. Jedną z postaci przedstawionych w filmie dolewa Cecilii szampana. Dziewczyna zwraca uwagę Tomowi: „I don’t know what they’re charging you, but those bottles are filled with ginger ale”. Na co kobieta grająca główną rolę w wewnętrznej *Purpurowej Róży z Kairu* (po prawej stronie kadru) odpowiada: „That’s the movies, kid”. Cecilia wzrusza ramionami: „Oh, I don’t care. I love every minute of it”.

3. KOMPLEKS STWORZENIA

Do czego odsyłają nas jako czytelników, widzów, odbiorców podobne gry narracyjne, osadzające wewnątrz światów wykreowanych kolejne światy fikcyjne, które wbrew wszelkim prawom logiki i fizyki zaczynają się przenikać? Możemy potraktować to jako zabawę – wszak w obrębie fikcji wszystko jest możliwe, prawa świata rzeczywistego nie mają tu nic do rzeczy. Jeżeli jednak nadejdzie moment, w którym iluzja staje się tak wyrazista, że niemal siłą zmusza do refleksji, ta z kolei musi przebić się przez utarte konwencje myślenia o sztuce, ażeby dotrzeć do jej istoty. Moment, w którym nagle w dziele dostrzegamy gdzieś pomiędzy poziomem wewnątrztekstowym a rzeczywistością „z krwi i kości” samych siebie jest momentem *final del*

*juego*¹⁶². Stajemy przed zwierciadlanym odbiciem twarzą w twarz z widzem zapatrzonym w migoczący ekran, pragnącym uciec od własnego życia i zamienić go na niesamowite empirie świata filmowego. Widzimy czytelnika zagłębionego w fotelu, perwersyjnego voyerystę, niedopuszczającego myśli, że jeżeli on może czytać książkę – książka może „czytać” jego. Metalepsa prowadzi nas od rozrywki, przez iluzję zatarcia granic pomiędzy światami fikcyjnymi i rzeczywistymi, ku problematyce własnego statusu – jako odbiorców, ale też jako s t w o r z e ń . Skoro obserwujemy postać, która wychodzi z filmu i w świecie przedstawianym jako rzeczywisty dowiaduje się nagle, że została stworzona przez jakiegoś podrzędnego aktora Hollywoodu, skoro Don Kichot czyta książkę o przygodach Don Kichota, skoro Hamlet ogląda *Hamleta* na teatralnych deskach – czy możemy dalej być zupełnie pewni, że my, akurat my, jesteśmy prawdziwi, że nasze życie nie przebiega wedle jakiegoś gotowego scenariusza, że nie ma nad nami jakiejś wyższej instancji stwarzającej?

W filmie *Być jak John Malkovich* scena otwierająca całą fabułę przedstawia moment szaleńczego tańca drewnianej lalki, poruszanej za pomocą pociągnięć sznurków. Tylko muzyka, taniec i obraz. Kukielka upada i podnosi się, biega od jednej do drugiej ściany zaaranżowanego z tektury pokoju, w pewnym momencie zatrzymuje się przed lustrem. I nagle z przerażeniem odkrywa prawdę: widzi siebie jako umocowaną na sznurkach marionetkę. Wpada w szal, rozbija lustro, okręca się w pełnym furii piruecie i spogląda w górę. Cóż tam widzi? Po raz pierwszy dostrzega tego, który zawsze znajduje się u góry, tego, który włada i manipuluje sznurkami, wprowadzając kukły w ruch, nadając im pozor życia.

Scena ta, wraz z wyeksponowanym w niej ikonicznym podobieństwem pomiędzy lalkarzem, manipulującym sznurkami podtrzymującymi marionetkę,

¹⁶² Czyli „koniec zabawy / gry” – *Final del Juego* to pierwszy tytuł *Ciągłości parków* Cortáзара.



Kitty, dająca występy w „Copacabanie”, podchodzi do Cecylii, pytając oschle: „Who are you?” Tom obwiesza, że to jego narzeczona. Zdruzgotanej wokalistce ktoś z tłumu tłumaczy: „He met her in New Jersey. Kitty, she’s real”. Kitty dotyka ramienia Cecylii, wydaje okrzyk i mdleje. Czyżby zareagowała tak na nagły kontakt z „prawdziwą” materią, na uczucie ciepła ciała? W restauracji wybucha zamieszanie, wszystkie postaci filmu już dawno przestały grać swoje role, na co kelner wykrzykuje: „Are we just chucking out the plot, sir?” Tom odrzučuje mu: „Exactly! It’s every man for himself”. Wobec tego kelner rzuca tacę i obwieszcza: „Then I don’t have to seat people any more. I can do what I’ve always wanted to do” i zaczyna stepować na środku parkietu. Pojawienie się postaci intradiegetycznej względem meta-diegetycznej fabuły filmu diametralnie zmieniło przebieg tej ostatniej, właściwie całkowicie ją burząc.

a wizerunkiem Jezusa Chrystusa w geście błogosławieństwa lub stwarzania (patrz ilustracja na stronie 75), wyraża sedno myśli, do jakiej zdaje się prowadzić nas figura metalepsy – jesteśmy w istocie bytami podlegającymi prawom, których dotychczas nie zgłębiliśmy, stworzeniami ukształtowanymi przez nieznaną nam wyższą porządek rzeczy. Przez wiele różnych religii świata człowiek postrzegany jest jako istota powołana do życia przez Boga, podporządkowana jego przykazaniom, obdarzona powołaniem (rolą). W omawianych tekstach kultury, skonstruowanych poprzez wykorzystanie figury metalepsy, objawia się to jako pewnego rodzaju kompleks, który określić można kompleksem stworzenia. Postacie fikcyjne w pewnym momencie orientują się, że są wytworem wyższej instancji narratologicznej, odbijają status człowieka postrzeganego poniekąd jako wytwór (nie)boskiej

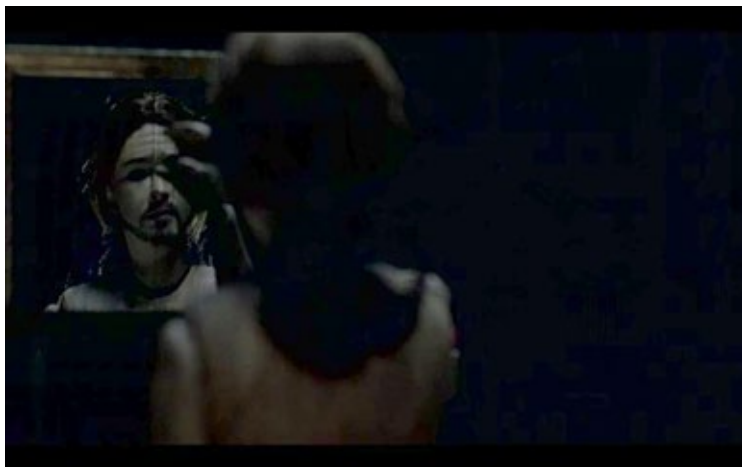
imaginacji. Nawet jeśli nie miałyby to być figura Boga, idea pozostaje ta sama: jesteśmy wytworem czegoś, czego nie obejmujemy swoim umysłem, nie wiemy, jaka siła zapoczątkowała naszą egzystencję, nie odkryliśmy tajemnicy naszych losów, które niekiedy toczą się w przedziwny sposób, jakby wszystko zostało już zaplanowane, z a p i s a n e. „Na początku było słowo, a słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko dzięki Niemu się stało i bez Niego nie stało się nic, co istnieje”¹⁶³ – mówi nam początek Ewangelii wg św. Jana. Niech będzie mi wolno jedynie zestawić ten cytat, wskazujący na fundamentalną dla wszechświata kreacyjną moc słowa, ze znaczeniem słowa jako tworzywa utworu literackiego oraz pierwszego, a przez to być może najistotniejszego, komponentu dzieła filmowego – wszak do realizacji filmu najczęściej wprawdzie potrzebny jest scenariusz – twór czysto słowny.

ZAKOŃCZENIE: METALEPSA ODNALEZIONA?

Można rzec, że metalepsa, której nazwa brzmi podobnie jak protolepsa czy analepsa¹⁶⁴, ma z nimi wspólne jedynie podłoże narratologiczne. W takim ujęciu figura ta, oryginalnie przynależąca do dziedziny retoryki, została zaproponowana przez francuskiego badacza Gérarda Genette’a. W roku 1972 wydał on swoje dzieło *Figures III*, w którym ujął metalepsę jako „wtargnięcie ekstragiedetycznego narratora bądź odbiorcy narracji do świata diegetycznego (lub przez postać z poziomu diegezy w świat metadiegezy) albo na

¹⁶³ *Ewangelia wg św. Jana 1,3*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Warszawa – Poznań 2000, s. 939.

¹⁶⁴ Analepsa i prolepsa to zabiegi narracyjne oznaczające sięganie wstecz lub wybieganie w przód względem głównego toku narracji. Po zaanektowaniu terminu z dziedziny retoryki na narratologię, metalepsa zatraciła swoje pierwotne, temporalne ramy. Por. T. Swoboda, op. cit., s. 184.



Kadry z otwierającej sceny filmu *Być jak John Malkovich* (1999) w reżyserii Spike'a Jonze'a

Na zdjęciu powyżej uchwycony został moment, w którym kukiełkowa postać spogląda w lustro i odkrywa naturę swojego istnienia: jest jedynie marionetką, poruszaną przez sznurki.

Ilustracja poniżej przedstawia chwilę, w której pacynka zadziera głowę, by ujrzeć swojego *master of puppets*. Nie sposób nie zauważyć ikonicznego podobieństwa pomiędzy bohaterem (w roli lalkarza John Cusack) a wizerunkiem Jezusa – zaakcentowanego ruchem ręki, przypominającym gest błogosławieństwa (lub stwarzania).



odwrót”¹⁶⁵. Jest to podstawowa definicja metalesy narracyjnej (la méta-
 leipse narrative), oznaczająca – innymi słowy – przejście postaci lub narra-
 tora na inny poziom narracji – na przykład ze świata fikcyjnego na poziom
 fikcji przedstawianej jako rzeczywistość lub w drugą stronę. Najprościej ob-
 razuje to przykład *Purpurowej Róży z Kairu* Allena: bohater wyświetlanego
 w kinie filmu nagle wychodzi z ekranu i ucieka z dziewczyną z widowni,
 kilka sekwencji później razem przekraczają „ramę” w drugą stronę: wcho-
 dzą w ekran i rozpoczynają wycieczkę po filmowym świecie. Owa sytuacja sta-
 nowi zarazem egzemplifikację jednej spośród wyróżnionych przez Genette’a
 odmian omawianej figury: metalesy ontologicznej. Ona właśnie okazała się
 najistotniejsza dla niniejszej pracy, w której analizie poddane zostało opo-
 wiadanie *Ciągłość parków*, służące przykładem samemu Genette’owi przy
 formułowaniu definicji metalesy ontologicznej, oraz właśnie komedia
Purpurowa Róża z Kairu.

Prawdopodobnie to metalespa ontologiczna posiada największy poten-
 cjał oddziaływania na wyobraźnię oraz emocje odbiorcy, zdaje się bowiem
 naruszać to, co nienaruszalne: stwarza iluzję wykraczania przez sztukę poza
 jej granice – a więc przenikania elementów świata wykreowanego do rze-
 czywistości – do naszej rzeczywistości, w której fizycznie egzystujemy.
 Metalespa (w takich odsłonach jak te, które omówiliśmy, korespondująca
 m.in. z metatekstowością i *mise en abyme*) zmusza nas do refleksji nad wła-
 snym statusem jako odbiorców tekstów kultury oraz do namysłu nad istotą
 sztuki, jej wartością i statusem – jako fenomenu osadzonego w rzeczywisto-
 ścianowionej dla niej podstawową „ramę”. „Ramię”, której sztuka – wedle
 wszelkich obowiązujących praw – przekroczyć nie może, ale nieustannie po-
 zoruje podobne przejście. Objawia się to inaczej w różnych gałęziach sztuki,

¹⁶⁵ G. Genette, *Figures III, Edition du Seuil*, Paryż 1972, s. 244 (cyt. za : T.
 Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5,
 s. 184).



Ujęcie ze sceny w kościele z filmu *Purpurowa Róża z Kairu* Allena. Cecilia i Tom stoją pod zawieszonym na ołtarzu krucyfiksem. Dialog, jaki się między nimi wywiązuje, w komiczny i zarazem prosty sposób oddaje paralelę pomiędzy postaciami twórców (w tym wypadku filmowych) a stwórczą figurą Boga:

– It's beautiful. But I'm not sure exactly what it is – mówi Tom.

– Oh, this is a church. You do believe in God, don't you? – odpowiada Cecilia

– Meaning...?

– The reason for everything, the world, the universe.

– I think I know what you mean – ośniewa Toma – The men who wrote *The Purple Rose of Cairo*. Irving Sachs and RH Levine, who collaborate on films.

reprezentujących odmienne media, stworzonych ze specyficznych dla siebie tworzyw (jak słowo w literaturze, ruchomy obraz i dźwięk w filmie).

Zagadnienia omawiane w pracy prowadzą nas zwłaszcza ku pewnemu rodzajowi nieokreślonego niepokoju, jaki odczuwamy, percypując metalepetyczne utwory, w których postać czyta książkę o swoich własnych przygodach lub, prowadząc spokojne rutynowe życie, nagle orientuje się, że jest wymysłem jakiejś pisarki, która właśnie beznamytnie opisuje każde jej posunięcie (*Przypadek Harolda Cricka*, reż. Marc Foster, 2006 rok). Albo w końcu bohater, o którym czytamy i z którym poprzez tę czynność możemy się identyfikować, ponieważ ukazany jest on właśnie jako czytelnik, staje

się domniemaną ofiarą zamachu kochanków z książki, której z takim zajęciem oddaje się zagłębiając w swoim ulubionym fotelu. Jeśli ci bohaterowie odkrywają w pewnym momencie, że są wobec jakiegoś wyższego porządku sztucznymi marionetkami, wraz z całym otaczającym ich światem, lub też uświadamiają sobie, że świat, który bez wahania biorą za fikcyjny, nagle przenika do ich rzeczywistości, oznacza to, że równie dobrze my – ludzie „z krwi i kości” – możemy okazać się bytami stworzonymi przez jakąś wyższą instancję i stanowić, wraz z całą swoją doczesnością, fikcję wobec niej. „Ważne, że... to bardzo dziwna sprawa. Nadprzyrodzona – z braku lepszego słowa. Przywodzi na myśl wiele filozoficznych pytań. O naturze „ja”, o istnieniu duszy. Czy jestem sobą? Czy Malkovich jest Malkovichem? [...] Widzisz, jaką metafizyczną puszką robaków jest ten portal?” – zapytuje lalkarz z filmu *Być jak John Malkovich*. Czy widzisz teraz, jaką metafizyczną puszką robaków jest ta metalepse?

Niniejsza praca magisterska została napisana pod kierunkiem dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk prof. UKSW. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Bibliografia

Jaime Alazraki, *Critical Essays on Julio Cortázar*, G.K. Hall & Co., Nowy Jork 1999.

Roland Barthes, *Wychodząc z kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 157-160.

Jorge Luis Borges, *Częściowe magie Don Kichota*, [w:] tegoż, *Dalsze dociekania*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Julio Cortázar, *Ciągłość parków*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, tłum. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1996, s. 301-302.

John Anthony Bowden Cuddon, *Dictionary of literary terms and literary theory*, Penguin Books, Harmondsworth 1984.

Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, tłum. J. Whiteley i E. Hughes, University of Chicago Press, Chicago 1989.

Patrick de Rynck, *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.

Łucja Demby, *Czar wyobrażonego: Purpurowa Róża z Kairu*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 28-29.

Denis Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*, tłum. T. Boy-Żeleński, De Agostini Polska, Warszawa 2004.

Michel Foucault, *Panny Dworskie (Las Meninas)*, [w:] tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 16-28.

Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX w.*, PWN, Warszawa 2009.

Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, tłum. J.E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca–Nowy Jork 1980.

Gérard Genette, *Metalepse: De la figure a la fiction*, Editions du Seuil, Paryż 2004.

Michał Głowiński, *Gry powieściowe*, PWN, Warszawa 1973.

A. Guide, *Journal 1889-1939*, tłum. O'Brien, Londyn 1984.

Óscar Hahn, *Julio Cortázar pośród światów połączonych*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska i M. Kurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 161-166.

Internetowy słownik języka polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/metalepsja> [data dostępu: 14.05.14].

Tom Kingdon, *Kilka zasad kręcenia*, [w:] tegoż, *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007, s. 153-177.

Agnieszka Kłosińska-Nachin, *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością*, „Przestrzenie teorii” 2007, nr 7, s. 97-104.

Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.

Karin Kukkonen, Sonja Klimek, *Metalepsis in Popular Culture*, Walter and Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin-Nowy Jork 2011.

Aleksander Ledóchowski, *Róże Woody Allena*, „Kino” 1985, nr 8, s. 44.

Debra Malina, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio 2002.

B.D. Patric, *Metalepsis and Paradoxial Narration in Don Quixote: A Reconsideration*, „Letras Hispanas” 2008, 5.2.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Utwór literacki wobec granic przestrzeni przedstawionej (Wokół „Portretu Owального” Edgara Allana Poeego)*, [w:] tejże, *Uczta pod wiszącą skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2011, s. 19-31.

John Pier, Jean-Marie Schaeffer, *Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit*, [w:] *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paryż 2005.

Przemysław Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Jerzy Płażewski, *Purpurowa Róża z Kairu*, „Film” 1985, nr 35, s. 21.

Gerald Prince, *Disturbing Frames*, „Poetics Today” 2006, nr 27:3, s. 626.

Reality and Fantasy, [w:] *Spark Notes*, <http://www.sparknotes.com/short-stories/continuity-of-parks/section1.rhtml> [data dostępu: 27.06.14].

Horacio Quiroga, *Widmo (El espectro)*, [w:] tegoż, *Biała zapasć*, tłum. M. Baterowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Jerzy Schonborn, *Najlepsze te małe kina*, „Film” 1987, nr 10, s. 10.

Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Katarzyna Statkiewicz-Zawadzka, *Let's make a meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 230-246.

Tomasz Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183-194.

Wiktor Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago, Chicago 1994.

Tzvetan Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

Lew Tołstoj, *Notatka z dziennika z dnia 28 lutego 1897 roku*, „Letopis”, Nikolskoje 1915.

François Truffaut, H. Scott, *Hitchcock Truffaut*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.

Borys Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] tegoż, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997.

Wergilusz, *Bukoliki*, tłum. K. Koźmian, z rękopisu wydał J. Wójcicki, Czytelnik, Warszawa 1998.

Andrzej Witko, *Tajemnica „Las Meninas”*: *antologia tekstów*, Wydawnictwo AA, Kraków 2006.

Metalepsis as a Narrative Strategy in Literature and Film (Analysis of the Phenomenon Based on Selected Examples)

Logically forbidden transition, the impossible transgression, fictional characters moving through the boundaries between levels of (un)reality and the attempt to cross the 'frames' of artistic presentation constitute the essence of the subject of this dissertation: the metalepsis. This term, originally derived from the rhetoric, was annexed to narratology field in 1972 by a French theoretician, Gérard Genette. In his book *Figures III*, he described a narrative metalepsis ('la métalepse narrative') as 'any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse.' The definition became a starting point for further research on metalepsis, which in recent years has gained particular popularity in Western Europe. It was noticed that metalepsis is particularly characterized by the comic potential and Woody Allen's movie 'Purple Rose of Cairo' is a perfect example of it.

However, the influence range of this figure seems to go far beyond the mere evocation of emotions. The analyzed examples of the use of metalepsis as a narrative strategy, for example a short story written by Julio Cortázar *The Continuity of Parks*, have emphasized the specificity of impact of this figure on the recipient. By corresponding with such phenomena as 'mise en abyme' or 'text in the text', metalepsis draws attention to the recipients, the readers or the viewers themselves and puts them in ontological uncertainty concerning their own existence. Since heroes of the fictional worlds can move between levels of diegesis, leave the novel or the cinema screen, read the book about their own fate or suddenly realize that they are the imaginary creatures created by some higher creative's instance and ruled by a higher order, then how can we be sure that we are for r e a l ?

Keywords: narration in literature, narration in film, metalepsis, playing with the 'frame' of artistic presentation, *mise en abyme*, Julio Cortázar, Woody Allen, Horacio Quiroga, 'the worlds connected'.



OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA *KONSERWACJA KOLEKCJI ZABYTKOWYCH - HISTORIA, WYZWANIA, OGRANICZENIA,* WARSZAWA 17 KWIETNIA 2015 R.

ŁUKASZ CYBULSKI

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
l.cybulski@uksw.edu.pl

17 kwietnia 2015 r. odbyła się na UKSW ogólnopolska konferencja naukowa *Konserwacja kolekcji zabytkowych – historia, wyzwania, ograniczenia*. Kameralna sesja współorganizowana przez Wydział Nauk Humanistycznych oraz Bibliotekę Główną UKSW mimo stosunkowo niewielkiej liczby referentów stanowiła ważne wydarzenie w środowisku konserwatorów i pracowników książki.

Spośród ujętych w tytule konferencji trzech zagadnień, między którymi sytuowały się wszystkie wystąpienia, ostatnie wypada podjąć w pierwszej kolejności. Rzeczone ograniczenia dotyczą przede wszystkim wyzwań, jakim staramy się sprostać. Niektóre z nich – np. konieczność ingerencji, która nie zawsze pozostaje niezauważalna – są niezmiennie od początków konserwatorskiej myśli, o czym nie tylko w historycznie zakrojonym referacie, lecz także podczas dyskusji przypominała Małgorzata Pronobis-Gajdzis. Ograniczenia dotyczą w istocie problemu większego i starszego nawet od samej myśli o zachowywaniu dziedzictwa ludzkości – problemu starzenia się i zapominania, pamięci archiwum rozumianego możliwie szeroko jako całość otrzymanej po minionych wiekach spuścizny. Ten istotny trop prowadzi od ostatniego z tytułowych zagadnień do refleksji, która dzięki inauguracyjnemu wykładowi prof. Roberta Piłata *O wartości starości* towarzyszyła

toczącym się obradom. Refleksja podjęta z filozoficznej perspektywy – obecna nie tylko przecież w filozofii, by wspomnieć chociażby uwagi na ten temat D. McKenziego i J. McGanna z lat 70. i 80. ubiegłego stulecia – bliska jest zarówno konserwatorom, pracownikom książki, jak i edytorom oraz przedstawicielom innych specjalności. Dotyczy wszak swoistego pojmowania starości, dziedzictwa czy po prostu historii, która nie tylko pozostawia po sobie ślady w postaci materialnych obiektów, lecz także odciska na nich swoje piętno w trakcie ich trwania. Niewiele jest chyba przedmiotów, które unaoczniają tę myśl w sposób bardziej oczywisty niż spoczywające w archiwach i bibliotekach woluminy i zwoje. Oprawiane przez pierwotnych i wtórnych właścicieli, poddawane zabiegom zachowawczym bądź jedynie, nie zawsze dla nich łaskawym, praktykom czytelniczym, wymykające się, nierzadko nie bez szwanku, zawirowaniom dziejowym zaświadczenia o historii swojego powstawania i trwania, o wartości starości – swojej oraz, co szczególnie interesowało uczestników konferencji, starości praktyk konserwatorskich i osób, które je podejmują (m.in. referaty M. Pronobis-Gajdzis oraz Joanny Popłońskiej o prekursorach konserwacji).

Konserwacja to przede wszystkim dbałość o powierzone nam dziedzictwo. Osobliwym przejawem owej dbałości, niezmiernie zresztą typowej dla szesnastowiecznych elit, bo obejmującej troskę tyleż o posiadane księgozbiory, co o własny wizerunek, było zastępowanie istniejących już superekslibrisów nowymi znakami własnościowymi przy użyciu specjalnie w tym celu sporządzanych podkładek papierowych. Wskazanie na to zdawałoby się odległe od dzisiejszych zabiegów zjawisko, dzięki kwerendom Arkadiusza Wagnera, stawia przed współczesnymi badaczami i konserwatorami nowe wyzwania. Pokazuje ono również, jak silne historyczne uwarunkowanie mają działania podejmowane przez opiekunów i właścicieli książek, co widać było szczególnie wyraźnie w wystąpieniach Mai Bogajczyk (poświęconym starodrucznym oprawom z biblioteki UKSW) i Elżbiety Dudziak

(o akwafortach Rembrandta van Rijn), obrazujących zawsze trudny wybór między jak najlepszym zachowaniem unikatowego charakteru obiektu a zapewnieniem mu możliwie dużej trwałości. W pierwszym przypadku konserwator zgodnie z dominującą tendencją uznał treść księgi za najważniejszą i zwykle decydował np. o wymianie całej oprawy i ewentualnej naprawie bloku książki, w drugim starano się uszanować jednostkowy charakter woluminu zgodnie ze współczesnymi standardami – akwaforty Rembrandta pozostawiono w albumie Stanisława Kostki Potockiego jako integralną jego część, dokładając wszelkich starań, by nie ulegały one dalszej degradacji, na jaką naraża je ściśnięcie między stronami.

Ktoś mógłby powiedzieć, że opowiedziane przez Maję Bogajczyk perypetie starych druków z UKSW to dawne dzieje. W pewnym sensie miałyby rację, ponieważ wytyczne i techniki konserwatorskie z biegiem lat zmieniają się, starzeją i rozwijają. Ten nieustanny dwustronny ruch skłania nas do ciągłego patrzenia przed siebie, ale, paradoksalnie, również wstecz. Pozornie bowiem wydaje się, że to, co opiekunom zbiorów udało się zgromadzić, jest dostatecznie uporządkowane, skatalogowane według precyzyjnych kryteriów, dzięki którym możemy zapewnić odpowiednie, dostosowane do każdej kategorii zbiorów warunki przechowywania i udostępniania – inne dla inkunabułów i starych druków, inne dla druków nowych. Okazuje się jednak, że ze względu na upływ czasu ta klasyfikacja przestaje pokrywać się ze standardami ich ochrony. Mówiąc inaczej, znaczna część nowych druków wbrew nazwie znacznie się postarzała. Dotyczy to już zbiorów dziewiętnastowiecznych, o czym mówił Zbigniew Olczak z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, która nadała im status zbiorów specjalnych, by uchronić je od zagrożeń szczegółowo opisywanych między innymi w referacie Magdaleny Wiercińskiej poświęconym zbiorom w niezabezpieczonych kolekcjach. Na konieczność przewidywania takich okoliczności wskazywały także wystąpienia Macieja Matrasia (o XX-wiecznych księgach inwentarзовych biblioteki UKSW) czy Agaty Lipińskiej (XX-wieczne kolekcje

rękopiśmienne w zbiorach BN) skupiające się wokół cennych i wrażliwych zbiorów z minionego stulecia.

Myśląc o najskuteczniejszym ich zabezpieczeniu przed zniszczeniem i koniecznością ingerencji konserwatorskiej, korzystamy dziś z wielu możliwości, jakie daje nam nowoczesność: granty ministerialne (referat Pawła Skalskiego), nowatorskie techniki konserwacji materiałów wykorzystywanych w piśmiennictwie (referat Pauliny Wach o konserwacji papierów), dygitalizacja, precyzyjna kontrola warunków przechowywania i środowiska mikrobiologicznego... Wszystko to służy wspólnemu dobru, ale też – jak przekonywał Włodzimierz Daszewski – nierzadko odwraca naszą uwagę od niepożądanych konsekwencji, takich jak chociażby niechętnie udostępnianie książek dostępnych w formie cyfrowej. Ta krótkowzroczność niektórych instytucji może w nieodległej przyszłości obrócić się przeciwko nim, a w istocie przeciwko nam wszystkim, jeśli zdoła dostatecznie utrwalić przekonanie, że serwery przechowujące cyfrowe kopie są ważniejsze od magazynów książkowych.

Nie sposób jednak przy tej okazji nie zauważyć, że przyszłość naszych księgozbiorów zależy tyleż o technologii, co od świadomości obecnych i przyszłych ich użytkowników, którzy poprzez swoją postawę i oczekiwania mogą wpływać na utrzymywanie korzystnych tendencji. Szczególna rola przypada w tym względzie kształceniu w zakresie konserwacji, które tym lepsze przynosi rezultaty, im większy jest kontakt studentów z kolekcjami historycznymi (mówiły o tym Izabela Zając wraz z zespołem oraz Grażyna Macander-Majkowska).

Budowanie owego potencjału idzie zazwyczaj w parze z rozpowszechnianiem wiedzy o książce poza wąskim gronem specjalistów oraz współpracą międzyinstytucjonalną, czego świadectwem była nie tylko nasza konferencja, na której gościliśmy przedstawicieli licznych instytucji związanych z książką, lecz także towarzysząca jej podwójna wystawa: starodruków ze zbiorów UKSW, zorganizowana przez Bibliotekę Główną UKSW i Koło

Staropolskie, studentów kulturoznawstwa i filologii polskiej pod kierownictwem Joanny Pietrzak-Thébault i Łukasza Cybulskiego, oraz wystawa opraw historyzujących i artystycznych pt. *Inspiracje*, przygotowana przez pracownię intrologatorskie ASP w Warszawie oraz UMK w Toruniu. Zarówno konferencja, jak i obie ekspozycje składały się na organizowane od trzech lat *Dni książki dawnej* nastawionych właśnie na popularyzację miejscowego księgozbioru i zagadnień natury bibliologicznej.

Tegoroczne *Dni książki dawnej* nie mogłyby dość do skutku bez uprzejmości i nieocenionej pomocy współorganizatorki konferencji, dyrektor biblioteki UKSW Pani Katarzyny Materskiej oraz pracowników tejże biblioteki, szczególnie (choć nie wyłącznie) Pawła Skalskiego i Macieja Matrasia, którzy przygotowywali koncepcję ekspozycji bielańskich zbiorów, dbając o nie przez cały czas trwania wystawy. Wyjątkowe podziękowania kierujemy też pod adresem Pani Małgorzaty Pronobis-Gajdzis. Bez jej inspiracji toruńsko-warszawskie prace studentów (w tym także podopiecznych obecnego na konferencji Wojciecha Chrościckiego, jednego z konserwatorów starych druków z UKSW) – świetnie dokumentujące historyczne aspekty budowy książki oraz ich aktualność we współczesnej sztuce użytkowej – nie znalazłyby się w murach naszej uczelni. Dziękujemy również dyrektorowi Muzeum Wojska Polskiego, Zbigniewowi Wawrowi za udostępnienie – kolejny już raz – sprzętów wystawienniczych; wreszcie także Prorektorom UKSW, Maciejowi Bale i Cezaremu Mikowi, Dziekanowi WNH UKSW Tomaszowi Chachulskiemu oraz Dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UKSW Annie Szczepan-Wojnarskiej za życzliwość i wsparcie, bez których nie zdołalibyśmy zrealizować naszych przedsięwzięć.

Niektóre z wygłoszonych na konferencji referatów zostaną opublikowane w postaci artykułów na łamach „Notesu Konserwatorskiego” oraz „Załącznika Kulturoznawczego”.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

Załącznik

SPRAWOZDANIA

I OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA POGRANICZA WIELOKULTUROWE - LOKALNE, REGIONALNE, NARODOWE, PONADNARODOWE, WARSZAWA 14–15 MAJA 2015 R.

PIOTR DEJNEKA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
p.dejneka@uksw.edu.pl

W dniach 14 i 15 maja br. w kampusie UKSW przy ulicy Dewajtis 5 odbyła się konferencja z udziałem gości zagranicznych pt. *Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe*, której celem była wymiana doświadczeń nie tylko badaczy akademickich, lecz także organizacji pozarządowych, stowarzyszeń i agend rządowych zajmujących się teorią i praktyką wielokulturowości. Wziąwszy pod uwagę rozległość tego dyskursu i możliwości jego interpretacji, organizatorzy uporządkowali wątki tematyczne i podzielili je na cztery główne bloki, w których obrębie można było problematyzować zagadnienie pograniczy wielokulturowości: Lokalność, Regionalność, Poziom państwa narodowego i Dyskurs ponadnarodowy.

Drugim porządkiem, który wyłonił się jako następstwo tej kategoryzacji, był podział na teorię i praktykę wielokulturowości oraz działań wielokulturowych w tak wybranym obszarze zagadnień. Organizatorzy wydzielili panele eksperckie i akademickie, w których czynny udział brali zarówno praktycy, jak i teoretycy międzykulturowości. Celem nadrzędnym takiej strategii było stworzenie efektu synergii działań tak, by praktycy zdołali nauczyć się czegoś od teoretyków i *vice versa*. Obecność na konferencji przedstawicieli mniejszości kulturowych mieszkających na terenie Polski oraz ich udział

w panelu miały ukazać, że problem wielokulturowości, do niedawna zbyt często pomijany, staje się dziś tematem bardzo aktualnym.

W konferencji wzięło udział 68 prelegentów, którzy przybyli z 22 ośrodków akademickich oraz 17 instytucji rządowych i pozarządowych – krajowych i zagranicznych.

a) ośrodki akademickie

PAN Oddział Warszawski, Akademickie Centrum Badań Euroregionalnych PAN, Instytut Języka Polskiego PAN, UKSW, UMCS, SWPS, UW, UAM, UPK, UŁ, UPH Siedlce, UG, UWM, UJ, UKW, UŚ, KUL, UwB, UMK, UW, APS w Warszawie, PWSZ im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim;

b) instytucje rządowe i pozarządowe z kraju oraz zagranicy

Dresden Ecumenical Information Centre for Justice, Peace and Environment (Niemcy), Fondazione dello Storico carnevale di Ivrea (Włochy), Związek Tatarów RP, Muzeum Narodowe w Kielcach, IPN – Oddział Warszawski i Białostocki, Fundacja i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” z Sejn, Brama Grodzka – Teatr NN, Dialog Dwoch Kultur w Krzemieńcu, Radomskie Stowarzyszenie Romów „Romano Waś”, Fundacja „Inna przestrzeń”, Migrant Info Point Poznań, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Fundacja „Forum Dialogu”, HejtStop, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Niemców na Śląsku Opolskim, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej (Haus der Deutsch-Polnischen Zusammenarbeit).

Wśród referatów znalazły się cztery wygłoszone w języku angielskim, dwie osoby reprezentowały zaś zagraniczne ośrodki naukowe.

Konferencję otworzył ks. prof. Maciej Bała, prorektor UKSW, który zachęcił uczestników do owocnej wymiany doświadczeń w rozległym spektrum tematyki wielokulturowości. Następnie wygłoszono trzy prelekcje wprowadzające: prof. Kazimierz Pawłowski (UKSW) przedstawił referat pt. *Dostrzec Chrystusa w religii niechrześcijańskiej. Próba znalezienia wspólnego mianownika. Propozycja antyczna*, prof. Joanna Kurczewska (PAN) próbowała odpowiedzieć na pytanie: *Dlaczego warto badać wielokulturowość?*,

a dr hab. Agata Skowron-Nalborczyk z UW wygłosiła referat pt. *Domeny pamięci a pamięć kulturowa polskich Tatarów*.

Podczas pierwszej sesji plenarnej dr Piotr Dejneka (UKSW), Sike Pohl z Dresden Ecumenical Information Centre oraz prof. Jacek Kurczewski (UW) dyskutowali nad rozwojem radykalnych ruchów populistycznych w Europie. Omawiając zwłaszcza przykład niemieckiej PEGIDY (Patriotic Europeans Against Islamisation of The West), zastanawiali się, jakie strategie wydają się najodpowiedniejsze dla minimalizacji ich wpływu społecznego. Prof. Anna Zejdlar-Janiszewska ukazała zaś, jak dyskurs prasowy dotyczący imigrantów próbujących dostać się do Europy może stać się narzędziem szerzenia nastrojów ksenofobicznych i dlaczego takie działania są społecznie niebezpieczne (dyskursywna dyskryminacja).

Równolegle w drugiej sesji prof. Paweł Boski (SWPS) przedstawił wyniki swoich badań nad tolerancją w świetle zamachów w paryskiej redakcji tygodnika satyrycznego Charlie Hebdo (prezentował badanym karykatury i sprawdzał ich tolerancję na treści). Wykorzystał do tego celu tę samą retorykę, jaka była popularna wśród francuskich satyryków, zmienił przy tym jedynie obiekt sacrum ze świętej symboliki islamu na symbolikę chrześcijańską. Prof. Boski konkludował, zwracając uwagę na niebezpieczeństwo radykalizacji postaw, jakie rodzi obrazoburcze przedstawianie sacrum.

Dr Joanna Pietrzak-Thébault (UKSW), prezentując analizę wielokulturowego społeczeństwa francuskiego, nakłaniała do szukania odpowiedzi na pytanie: „kim jest człowiek?” w afirmatywnym stosunku do inności kulturowej. Niepokojącą zmianę społeczną w Szwecji przedstawiła dr Anna Kobierecka (UŁ). Prelegentka mówiła o wzroście znaczenia politycznego i społecznego radykalnej populistycznej partii „Szwedzcy Demokraci” oraz o strategiach przeciwdziałania jej wpływom w wielokulturowej Szwecji.

Podjęto także problematykę pograniczy kulturowych w kontekście Bliskiego Wschodu. Rozpoczynając od konfliktu bliskowschodniego przez identyfikację izraelskich Arabów i omówienie wielokulturowości w sztuce

Buer, kończąc na problemach transgresyjnej wielokulturowości. Interesująco wyglądała w tym kontekście dyskusja prof. Joanny Kurczewskiej (PAN), która podzieliła się z uczestnikami spostrzeżeniami z prowadzonych przez siebie antropologicznych badań terenowych w Ramallah w strefie Gazy (na temat identyfikacji etnicznej lokalnej ludności arabskiej), z prowadzącą sesję prof. Agatą Skowron-Nalborczyk (UW), która ukazała mozaikę możliwości identyfikacji etnicznej lokalnej ludności żydowskiej, od czarnoskórych Żydów etiopskich do ortodoksyjnych chasydów rosyjskich. Obydwie w podsumowaniu stwierdziły, że największą przeszkodą porozumienia w konflikcie bliskowschodnim jest polityka, a nie kultura.

W kontekście problematyki wielokulturowości na świecie należy zwrócić uwagę na wystąpienie mgra Ashenafiego Yonasa Abebe (Etiopia), ukazujące rolę wartości kulturowych jako gwaranta dialogu międzykulturowego we współczesnej Etiopii, oraz referat mgra Krystiana Kiszki, który zaprezentował – w przeciwieństwie do prelegenta z Kenii – wielokulturowość jako wyzwanie dla współczesnych wspólnot narodowych. Kiszka ukazał, że koncepcja wielokulturowości wprost wynika z wartości, jakie stanowią fundament systemu demokratycznego (wolności, równości, godności, tolerancji i uszanowania różnorodności). Istotę demokratycznego pluralizmu społecznego, zdefiniowanego jako „uprzejma współpraca różnorodności”, stanowi według autora podział w kwestiach ideowych, światopoglądowych i wyznaniowych. Kiszka, porównując doświadczenia państw wielokulturowych (Australii, Kanady, Francji, Wielkiej Brytanii), wskazał, jak dużym wyzwaniem dla wspólnot państwowych jest ograniczanie napięć społecznych oraz zachowanie spójności państwowej. Jak autor zauważył, napięcia te wynikają z faktu, że kultura w swoich aspektach: duchowym (kultura znaczeń obejmująca wartości, znaczenia i symbole) i społecznym (zbiór reguł postępowania i organizacji dotyczących rodziny, ustroju państwa, ustroju gospodarczego, prawa i moralności, obrzędów, zwyczajów, wychowania itd.) wyznacza tożsamość jednostki – świadomość i wewnętrzną akceptację przynależności do

konkretnego kręgu (obszaru) kulturowego oraz emocjonalny związek z jego tradycją, dorobkiem i współczesnością.

W dyskusjach dotyczących problematyki wielokulturowości w Polsce na szczególną uwagę zasługuje referat mgr Katarzyny Kuchowicz z UJ, która na przykładzie śląskiego Bytomia ukazywała mozaikę znaczeń budującą i odtwarzającą identyfikacje narodowe. Pytanie: „kim jestem?” na Śląsku nie jest pytaniem, na które łatwo jednoznacznie odpowiedzieć ze względu na pograniczny charakter regionu i jego trudną historię. Często bywało tak, że pradziad walczył w armii pruskiej, zdobywając Paryż w 1871 roku, dziad brał udział w powstaniach śląskich, a ojciec należał do Wehrmachtu lub AK (ten ostatni skrót mógł mieć dwa znaczenia – Armia Krajowa lub Africa Corps). Trudna historia narzuciła różne strategie identyfikacyjne, które zazwyczaj były mieszanką śląskości, polskości i niemieckości. Ostatnią egzemplifikacją tych trudnych prób budowy tożsamości i samookreślenia może być Ruch Autonomii Śląska.

Podsumowaniem pierwszego dnia obrad była uroczysta kolacja wraz z koncertem muzyki osmańskiej, która odbyła się w podziemiach barokowego kościoła pokamedulskiego w Lasku Bielańskim.

Na drugi dzień obrad złożyły się referaty akademickie oraz wystąpienia ekspertów, w tym przedstawiciele mniejszości kulturowych obecnych na terenie Polski.

Sesję akademicką formowały następujące działy dyskusyjne:

Międzykulturowość w edukacji,

Międzykulturowość w języku,

Międzykulturowość filmie i mediach.

Odniosę się w tym momencie jedynie do problematyki edukacji międzykulturowej.

Bardzo wnikliwie a zarazem krytycznie przedstawiła jej osiągnięcia w Polsce prof. Iwona Anna Ndiaye (UWM), ukazując szereg niekompetencji programów dotyczących międzykulturowości. Zwracała też uwagę

na powszechny wciąż brak odpowiednich kompetencji międzykulturowych zarówno nauczycieli pracujących w środowisku wielokulturowym, jak i ekspertów, którzy często nie mają właściwego przygotowania do wykonywanych zadań (największym niebezpieczeństwem zdaniem referentki jest stereotypiczna unifikacja wyobrażeń odmiennych przestrzeni kulturowych, np. Afryki jako jednorodnego obszaru kulturowego). Badaczka postulowała zwrócenie uwagi na rozwijanie tych kompetencji, bez których wychowanie międzykulturowe będzie mitem.

Drugą część obrad tworzyły tzw. wystąpienia eksperckie.

Referat wprowadzający pt. *Czy wielokulturowość w Polsce to zagrożenie czy szansa?* wygłosił dr Artur Konopacki, prezes Podlaskiego Oddziału Związku Tatarów RP, pracownik naukowy UwB. Ton wystąpienia był raczej pesymistyczny – prelegent ukazywał szereg niebezpieczeństw stojących na drodze do postrzegania wielokulturowości w Polsce jako szansy. Przede wszystkim były to: esencjalizacja podejścia do rozumienia kanonu i przynależności kulturowej, nietolerancja i wzrost nastrojów ksenofobicznych, w tym konkretnym wypadku w stosunku do społeczności muzułmańskiej w Polsce.

Prelegent, konkludując, stwierdził, że ten stan rzeczy może przełamać merytoryczna dyskusja nad wyłaniającymi się problemami, edukacja międzykulturowa i otwartość na inność kulturową, jednak potrzebna jest chęć zmiany nastawienia, a tej niestety często brakuje.

Referaty eksperckie podzielono na sześć działów tematycznych. Były to:

Teoria i obrazy,

Stosunki polsko-ukraińskie i relacje na Wschodzie,

Romowie i Sinti,

Stosunki polsko-niemieckie,

Migracje,

Stosunki polsko-żydowskie.

W dziale *Teoria i obrazy* mgr Monika Rosmanowska (kierownik Muzeum Dialogu Kultur, oddziału Muzeum Narodowego w Kielcach) ukazywała rolę współczesnego muzeum jako przestrzeni dyskursu społecznego i dialogu międzykulturowego, miejsca spotkań i aktywnej nauki. Mgr Joanna Ziętar z Ośrodka Brama Grodzka zabrała nas w podróż sentymentalną do przedwojennego, wielokulturowego Lublina, który uległ zagładzie wraz z wymordowaniem lubelskiej społeczności żydowskiej w trakcie II wojny światowej. Pani Ziętar ukazała, jak ośrodek Bramy Grodzkiej zabiega o zachowanie tego aspektu pamięci społecznej, wykorzystując do tego celu szereg narzędzi, m.in. archiwizację dokumentów online, projekty historii mówionej oraz wiele innych działań zabezpieczających, animacyjnych oraz przywracających pamięć. Sama Brama Grodzka jest symbolem, ponieważ to jedno z niewielu miejsc – artefaktów historii – które nie zostało zniszczone przez nazistów wraz z zagładą lubelskiego Podzamcza. Jest wciąż przejściem (także w sensie realnym – jako obiekt architektoniczny oraz miejsce działalności ośrodka) do nieistniejącej przeszłości oraz kulturowej refleksji dotyczącej miejsca i czasu.

Mgr Magdalena Zbojna (Fondazione dello storico carnevale di Ivrea) pokazała bogactwo pogranicza kulturowego na przykładzie świąt lokalnych obchodzonych przez sąsiadujące społeczności we włoskim Piemontcie. Przedstawiając integracyjne aspekty rytuałów świątecznych, zaprezentowała zarazem ich ogromny potencjał jako narzędzia dialogu społecznego rejonów pograniczy.

W panelu dotyczącym tematyki stosunków polsko-ukraińskich i relacji na Wschodzie dr Tadeusz Karabowicz (UMCS) zaprezentował rocznik *Ukraiński Zaulek Literacki* jako wyznacznik intelektualnego dyskursu literackiego ukraińskiej mniejszości narodowej w Polsce (sam autor jest redaktorem naczelnym tego periodyku). Następnie Rafał Leśkiewicz (IPN) podzielił się doświadczeniami wspólnej, polsko-ukraińskiej serii wydawniczej dotyczącej trudnych zagadnień historycznych z lat 30. i 40. XX wieku, której celem jest wypracowanie wspólnego stanowiska historyków dotyczącego

trudnych relacji historycznych obu narodów. Mariusz Olbromski, dyrektor Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, opowiadał z kolei o festiwalu *Dialog dwóch kultur* w Krzemieńcu, którego był inicjatorem i kierownikiem, a który jest narzędziem dyskursu intelektualnego środowisk twórczych w Polsce i na Ukrainie. Wreszcie, mgr Karol Kamiński (UW) relacjonował swoje badania terenowe nad mniejszością Polską w Obwodzie Kaliningradzkim skupioną wokół miesięcznika polonijnego *Głos z nad Pregoly*.

Stosunki polsko-niemieckie omawiane były w kontekście afirmatywnego przepracowania trudnych relacji z przeszłości. Interesująco wypadły referaty mgr Natalii Jasik z Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Niemców na Śląsku Opolskim oraz Andrei Halenki z Domu Współpracy Polsko-Niemieckiej (Haus der Deutsch-Polnischen Zusammenarbeit), reprezentujących mniejszość niemiecką w Polsce.

Obie prelegentki zwracały uwagę na trudną historię Śląska (Śląsk Opolski/Górny Śląsk), ukazując mozaikę problemów związanych ze współczesnym funkcjonowaniem mniejszości niemieckiej na tych terenach. Pierwsze wyzwanie związane jest z płynnością identyfikacji narodowych. Podyktowane były one wielokrotnie sytuacją polityczną regionu. W obecnej chwili największym problemem wydaje się odchodzenie społeczności niemieckiej od tradycji przodków (język, kultura, czasami też relacje z macierzą), co ukazują dobitnie statystyki przynależności narodowej w powszechnych spisach ludności z ostatnich dwudziestu pięciu lat. Współpraca z samorządami lokalnymi pozostawia według autorek także wiele do życzenia. Ostatnim ważnym aspektem poruszonym w referatach jest niepokój przed powrotem na Śląsk tzw. emigracji sentymentalnej, osób, które zadeklarowały w przeszłości swoją niemieckość, opuściły Polskę, lecz chciałyby powrócić tu na starość. Obawy dotyczą zwłaszcza tego, jak zostaną oni przyjęci do wspólnoty.

Angelika Szkołuda z Fundacji Inna Przestrzeń ukazała relacje polsko-afrykańskie na przykładzie wizerunku kontynentu w polskich mediach

i stosunku do afrykańskich imigrantów w kraju. Na podstawie przedstawionych badań zobrazowała, jak powszechne źródła wpływają na stereotypowe opiniowanie Afryki w Polsce.

Ostatni z paneli eksperckich dotyczył stosunków polsko-żydowskich po drugiej wojnie światowej z cezurą, jaką było Shoah. Prelegentki ukazały, jak ważne w koegzystencji dwóch narodów jest znalezienie wspólnego języka i wspólnej przeszłości. Aleksandra Karkowska (Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, UKSW) przedstawiła wielokulturową edukację muzealną, która jest narzędziem ukazania wielokulturowej mozaiki jako pozytywnego atrybutu współczesności. Mgr Agnieszka Praga (UKSW) pokazywała rolę Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau w dialogu ponadnarodowym po II wojnie światowej. Autorka, kładąc nacisk na współczesność, wskazywała, jak tragiczne fakty historyczne mogą stać się narzędziem edukacji. Kiedy ostatni świadkowie traumatycznych wydarzeń w Auschwitz odchodzą, pozostaje muzeum jako historyczny artefakt, miejsce dialogu i edukacji.

Ostatni referat w tym panelu wygłosiła Magdalena Ogieniewska (Fundacja „Forum Dialogu”), trenerka zajmująca się edukacją nieformalną dotyczącą relacji polsko-żydowskich w polskich szkołach. Zwróciła uwagę na głęboko zakorzenione stereotypiczne, często ksenofobiczne i etnocentryczne postrzeganie figury „Żyda” jako obcego oraz rolę, jaką edukacja nieformalna może odegrać w obalaniu tego sposobu myślenia.

Referat podsumowujący dwudniowe obrady wygłosiła dr Ewa Frączek z Instytutu Kosmopolis – Fundacji Nauki, Kultury i Edukacji. Dr Frączek, w wystąpieniu pt. *Prawa grupy a prawa jednostki: wielokulturowość wobec liberalizmu*, zwracała uwagę na ciągłą grę znaczeń liberalizmu i komunitarianizmu, ukazując nieustanne ścieranie się obu ekstremów i szukając wspólnego wyznacznika praw jednostki w kontekście praw wspólnoty. Autorka pokazała, że często stoją one w sprzeczności ze sobą, a sprzeczność ta jest źródłem niezrozumienia obydwu tych „języków”. Afirmatywność

podyktowana jest często interesem *comunitas*, a ten niestety nie jest zbieżny z interesem jednostki.

Należy zaznaczyć, że I ogólnopolska konferencja pod hasłem *Pogranicza wielokulturowe – lokalne, regionalne, narodowe, ponadnarodowe* nie doszłaby do skutku bez zaangażowania całego komitetu organizacyjnego, czyli dr Joanny Pietrzak-Thébault, dr Anny Wróblewskiej i dra Piotra Dejneki (kierownika projektu), jak również pomocy mgr Agnieszki Pragi oraz mgra Łukasza Kucharczyka, a także pozytywnego przyjęcia naszego pomysłu przez środowisko akademickie oraz wielu przedstawicieli organizacji pozarządowych.



UNIwersytet KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
w WARSZAWIE
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH

SCHU
MAN

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa – tel. (48 22) 561 89 03



Wydział Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

zaprasza na

I Ogólnopolską Konferencję Naukową
Pogranicza wielokulturowe:
lokalne,
regionalne,
narodowe,
ponadnarodowe

14-15 maja 2015 roku



- mgr Joanna Zętar, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” – „*Pamięć – Miejsce – Obecność*” działania Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” na rzecz zbierania, przetwarzania i popularyzacji wielokulturowej historii Lublina
- mgr Magdalena Zboina, Fondazione dello storico carnevale di Irea, *Piemont: włosko-francuskie pogranicze widziane przez pryzmat świąt lokalnych*

Obiad, godz. 14.00-14.30

B. Tematyka stosunków polsko-ukraińskich i relacji na wschodzie, godz. 14.30-15.45 s. 223 poziom – 1

Moderator dr Monika Wiszniowska

- dr Rafał Leśkiewicz, IPN – *Polska i Ukraina w latach 30. i 40. XX wieku w dokumentach archiwalnych – dotychczasowe doświadczenia badawcze i postulaty na przyszłość*
- dr Tadeusz Karabowicz, UMCS – *Rocznik „Ukraiński Zaułek Literacki” jako wyznacznik intelektualnego dyskursu literackiego ukraińskiej mniejszości narodowej*
- mgr Karol Kamiński, UW – *Tak blisko a tak daleko – zachować polskość, na przykładzie analizy miesięcznika polonijnego z Kaliningradu „Głos znad Pregoty”*
- Mariusz Olbromski, pisarz, organizator festiwalu naukowo-artystycznego „Dialogu Dwoch Kultur w Krzemieńcu” – *Dialog polsko-ukraiński w mieście Juliusza Słowackiego*

Przerwa na kawę, godz. 15.45-16.00

D. Tematyka stosunków polsko-niemieckich, godz. 16.00-16.45 s. 223, poziom – 1

Moderator dr Marta Jas-Koziarkiewicz

- mgr Natalia Jasik, Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Niemców na Śląsku Opolskim – *Mniejszość niemiecka na Śląsku Opolskim i jej funkcjonowanie na pograniczu trzech kultur: śląskiej, polskiej i niemieckiej*
- Andrea Halenka, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, Haus der Deutsch-Polnischen Zusammenarbeit – *Wielokulturowy obraz Górnego Śląska w projektach Domu Współpracy Polsko-Niemieckiej*

Przerwa na kawę, godz. 16.45-17.00

F. Tematyka stosunków polsko-żydowskich, godz. 17.00-18.00 s. 223, poziom – 1

Moderator dr Sonia Ruszkowska

- mgr Aleksandra Karkowska, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN – *Wielokulturowość w edukacji muzealnej na przykładzie projektów realizowanych przez Dział Edukacji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN*
- mgr Agnieszka Praga, UKSW – „*Różne są języki naszych modlitw, lecz ży zawsze takie same*” (Abraham Joshua Heschel). *Znaczenie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau w dialogu ponadnarodowym*
- Magdalena Ogieniewska, Fundacja „Forum Dialogu” – *Edukacja nieformalna w budowaniu relacji polsko-żydowskich. Przypadek Fundacji Forum Dialogu*

Podsumowanie konferencji, godz. 18.00-18.15 s. 223 poziom – 1

C. Romowie i Sinti, godz. 14.30-15.50 s. 052 parter

Moderator dr hab. Iwona Anna Ndiaye

- mgr Monika Weychert Waluszko, SWPS – *Pomiędzy: o dwukulturowości polskich Romów*
- dr Beata A. Orłowska, dr Piotr Krzyżanowski, PWSZ im Jakuba z Paradyża, Gorzów Wielkopolski, Akademickie Centrum Badań Euroregionalnych, PAN – *Działalność stowarzyszeń mniejszości etnicznych na ziemi lubuskiej na przykładzie Stowarzyszenia Lemko Tower oraz Stowarzyszenia Twórców i Przyjaciół Kultury Cygańskiej im. Papuszy*
- mgr Agnieszka Caban, UMCS, Radomskie Stowarzyszenie Romów „Romano Waś” – *Pogrzeb w kontekście przemian społeczno-kulturowych Romów z obszaru południowo-wschodniej Polski*

E. Migracje, godz. 16.00-16.45 s. 052 parter

Moderator dr Artur Konopacki

- Angelika Szkotłuda, Fundacja „Inna przestrzeń” – *Jak przekazy medialne kreują postrzeganie Afryki i imigrantów z kontynentu afrykańskiego w Polsce – dlaczego wielokulturowa Afryka jest „marginalizowanym krajem”?*
- mgr Agata Kochaniewicz, Migrant Info Point / UAM – *Wielokulturowe know-how Poznania – na przykładzie działalności Migrant Info Point*

**Program konferencji
CZWARTEK, 14.05.**

Otwarcie konferencji, prowadzący Ks. Prof. Maciej Bała, prorektor UKSW

godz. 8.30-9.50 aula Jana Pawła II

1. Prof. Kazimierz Pawłowski, UKSW – *Dostrzec Chrystusa w religii niechrześcijańskiej. Próba znalezienia wspólnego mianownika. Propozycja antyczna*
2. Prof. Joanna Kurczewska, *O problemach definiowania wielokulturowości*
3. dr hab. Agata Skowron-Nalborczyk, UW – *Domeny pamięci a pamięć kulturowa polskich Tatarów*

Przerwa na kawę, godz. 9.50-10.00

Sesja I plenarna (w Europie), godz. 10.00-11.40 aula Jana Pawła II

Przewodniczy Prof. Jacek Kurczewski

1. Prof. Anna Zeidler-Janiszewska, SWPS – *Lampedusa jako test europejskiej (nie)gościnności*
2. dr Ewa Frączek, Instytut Kosmopolis. Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji – *Prawa grupy a prawa jednostki: wielokulturowość wobec liberalizmu*
3. dr Piotr Dejneka, UKSW – *PEGIDA – Patriotic Europeans Against Islamisation of the West, phenomena of a rapid grow*
4. Silke Pohl, Dresden Ecumenical Information Centre for Justice, Peace and Environment – *„Dresden for all”, as a Civic Society reaction to PEGIDA*

Przerwa na kawę, godz. 11.40-11.50

Sesja II plenarna (w Europie c.d.), godz. 11.50-13.30 aula Jana Pawła II

Przewodniczy Prof. Joanna Kurczewska

1. Prof. Paweł Boski SWPS – *Charlie Hebdo i wielokulturowość w świetle wyników badań nad tolerancją i jej granicami*
2. dr Joanna Pietrzak Thébault, UKSW – *Czy naprawdę „Jestem Charlie”? Nieustające pytania społeczeństw wielokulturowych*
3. dr Anna Kobierecka, UŁ – *Przyszłość polityki wielokulturowości w Szwecji w obliczu zamachu w redakcji tygodnika Charlie Hebdo*
4. mgr Joanna Skrzydelska, UW – *Wieloetniczny Dystrykt Brzcko (Bośnia i Hercegowina) – konsekwencje pokojowego traktatu w Dayton*

Przerwa na obiad, godz. 13.30-14.15

**Sesja III (Bliski Wschód i okolice), godz. 14.15-15.55
aula muzyczna, poziom – 1**

Przewodniczy dr hab. Agata Skowron-Nalborczyk

1. mgr Beata Belica, UG – *Na pograniczu kultur i religii: różne wymiary konfliktu bliskowschodniego*
2. mgr Magdalena Kap, UKSW – *Arabowie w wielokulturowej mozaice państwa Izrael. Obraz relacji społeczno-kulturowych między społecznością Arabów i Żydów*
3. mgr Justyna Langowska, UJ – *Od wielokulturowości do transgresyjnej międzykulturowości. Problem definicyjny a europejskie polityki wobec mniejszości muzułmańskiej*
4. mgr Agata Pospieszynska, UŁ – *Oczami Innego – wielokulturowość i problem kultury imigracyjnej w sztuce „beur”*

Przerwa na kawę, godz. 15.55-16.10

Sesja V (w Polsce), godz. 16.10-17.30 s. aula muzyczna poziom – 1

Przewodniczy Prof. Anna Zeidler-Janiszewska

1. dr Marek Mazurkiewicz, Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu – *Pogranicze wielokulturowe w wymiarze regionalnym – przykład Śląska Opolskiego*
2. dr Paweł W. Maciąg, KUL – *Bogactwo wielokulturowości i sposoby jej wyrażania na przykładzie miasta Lublin*
3. mgr Helena Jadwyszczok-Molenccka, UŚ – *Wielokulturowość, czy zawsze pozytywna? Przykład Bytomia jako miasta przewartościowanego*

Sesja VI (w Polsce), godz. 16.10-17.30 s. 043 parter

Przewodniczy dr Piotr Dejneka

1. mgr Katarzyna Kuchowicz, UJ – *Niezrozumiane pogranicze. Gliwice 1918 – 1945*
2. mgr Zbigniew Walczak, UG – *Lech Bądkowski – idea regionalizmu i jej realizacja*
3. mgr Dorota Rajchel, UŁ – *Wielokulturowość, od idei do praktyki - na przykładzie miasta Łódź*

Przerwa na kawę, godz. 17.30-17.40

Sesja IV (na świecie), godz. 14.15-15.55 s. 043 parter

Przewodniczy Prof. Paweł Boski

1. dr Sławomir Dorocki, mgr Paweł Brzegowy, UPK – *Francuzi zamorscy, czyli kto? W poszukiwaniu źródeł regionalnego zróżnicowania narodowo-etnicznego Gwadelupy, Martyniki i Gujany Francuskiej*
2. O. mgr Ashenafi Yonas Abebe IMC, UKSW – *Socio-cultural and religious values for peace building in multi-ethnic and multi-religious Ethiopia*
3. mgr Mikołaj Bolczyk, UJ – *Paradygmaty wielokulturowości w Azji na przykładzie Afganistanu*
4. mgr Krystian Kiszka, UPH Siedlce – *Wielokulturowość wyzwaniem dla wspólnoty państwowej*

Sesja VII (w filmie i w mediach), godz. 17.40-19.00 aula muzyczna, poziom – 1

Przewodniczy dr Anna Wróblewska

1. dr hab. Katarzyna Taras, UKSW – *Libańsko-kanadyjsko-angielska wersja mitu o Edypie, czyli „Pogorzelsko” Denisa Villeneuve*
2. dr Monika Wiszniewska, UŚ – *Obraz wielokulturowych polskich pograniczy we współczesnym reportażu*
3. mgr Monika Pruszkowska, UMCS – *Telewizyjny reportaż podróżniczy wobec problemu wielokulturowości*

Sesja VIII (historia), godz. 17.40-19.00 s. 043 parter

Przewodniczy dr Joanna Pietrzak-Thébaud

1. mgr Marcin Mleczał, UJ – *Nie różni od Franco? Nacjonalizm baskijski po 1939 roku*
2. mgr Aleksandra Grąbkowska, UW – *Muzułmanie wśród chorwackich katolików. Historia i współczesna sytuacja wyznawców islamu na terenach dzisiejszej Republiki Chorwacji*
3. dr Agnieszka Kaim, UŁ – *Ludzie dwóch kultur – renegaci czy niewolnicy? Polacy w Imperium Osmańskim XVII – XIX wiek*

Kolacja, koncert – godz. 19.15, XVII-wieczne Podziemia Kamedulskie

PIĄTEK, 15.05.

Sesja IX (w edukacji), godz. 9.00-10.40 s. 052 parter

Przewodniczy Prof. Anna Szczepan-Wojnarska

1. Prof. Iwona Anna Ndiaye, UWM – *Edukacja międzykulturowa w Polsce – między mitem a rzeczywistością*
2. dr Mariola Badowska, *Dzieci uchodźców i imigrantów w warszawskich placówkach oświatowych*
3. mgr Marta Bodzioch, UJ – *Wielokulturowość a międzykulturowa kompetencja komunikacyjna uczących się języka polskiego jako obcego – rozwijanie kompetencji międzykulturowej w działaniu*
4. mgr Anna Czerwińska, UW – *Wielokulturowość na lekcji języka polskiego jako obcego – przykład świąt Wielkanocnych*

Sesja X (w edukacji), godz. 9.00-10.40 s. 223, poziom – 1

Przewodniczy Prof. Magdalena Saganiał

1. dr Anna Hau, Roland Hau, UG – *„Kim jestem” – problemy wychowania, tożsamości i języka dzieci z rodzin bilingwalnych*
2. mgr Ana Okuskaite, UMK – *Samoidentyfikacja narodowościowa młodzieży w językowo zróżnicowanym społeczeństwie na terenie litewsko-białoruskiego pogranicza*
3. Joanna Grabarczyk, Koordynatorka kampanii HejtStop – *Mowa nienawiści w Polsce. Skąd się bierze? Jak z nią walczyć? Jak ją skutecznie ograniczać?*
4. mgr Kamila Wojda, UJ – *Językowe środki antagonizmu przed i po Shoah*

Przerwa na kawę, godz. 10.40-10.50**Sesja XI (w języku), godz. 10.50-12.20 s. 052 parter**

Przewodniczy dr Agnieszka Kaim

1. mgr Rafał Uzar, SWPS – *Translation between and across Cultures*
2. mgr Agata Mikołajko, UKSW – *Tłumaczenie jako rezultat uwarunkowań kulturowych (na wybranych przykładach tłumaczeń Owidiusza w modernistycznej literaturze europejskiej)*
3. mgr Bohdan Bielkiewicz – *Dziesięć języków w miasteczku Chorog (Autonomia Bdadchszanu w Republice Tadżykistanu)*

Sesja XII (w filmie i w mediach), godz. 10.50-11.50 s. 223, poziom – 1

Przewodniczy dr hab. Katarzyna Taras

1. dr Anna Wróblewska, UKSW – *Międzykulturowość i regionalizm w filmie jako efekt polityki kulturalnej i systemów wspierania produkcji filmowej*
2. dr Marta Jas-Koziarkiewicz, UW – *Mniejsze niebo w globalnej wiosce – wykorzystanie internetu przez mniejszość niemiecką w państwach Grupy Wyszehradzkiej*

Przerwa na kawę, godz. 12.20-12.30**Panele eksperckie**

godz. 12.30-14.00 s. 223, poziom – 1

Referat wprowadzający dr Artur Konopacki, Związek Tatarów RP, UWB – *Czy wielokulturowość w Polsce to zagrożenie czy szansa?*

A. Teoria i obrazy

Moderator dr hab. Grzegorz Pyszczek

1. Monika Rosmanowska, Muzeum Narodowe w Kielcach, kierownik oddziału Muzeum Dialogu Kultur – *przestrzeń pozytywnych relacji*
2. mgr Weronika Czyżewska-Poncyliusz, UW, Fundacja Pogranicze – *W stronę kultury głębokiej – praktyka kulturowa Fundacji i Osrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” z Sejn*



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

SPRAWOZDANIA

OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA SZYBKOŚĆ W KULTURZE, WARSZAWA 20–21 MAJA 2015 R.

AGNIESZKA SMAGA

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
a.smaga@uksw.edu.pl

W dniach 20–21 maja 2015 roku odbyła się w budynkach Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego przy ul. Dewajtis 5 w Warszawie II ogólnopolska konferencja naukowa z cyklu Interdyscyplinarne Kategorie Kulturoznawstwa. Symposium zorganizowane rok wcześniej dotyczyło kategorii ciężaru i lekkości¹, tegoroczne – szybkości, z kolei na wiosnę nadchodzącego roku zaplanowano obrady zogniskowane wokół tematu *Możliwość i konieczność w kulturze* (27–28 kwietnia 2016 r.).

Konferencja *Szybkość w kulturze* przygotowana została przez Zakład Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów (Instytut Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa UKSW). Jest to młoda jednostka naukowo-dydaktyczna, której działalność badawcza sprofilowana została właśnie na studia interdyscyplinarne, wykorzystujące różne metodologie, głównie semiotyczną, ikonoczną i komparatystyczną. ZPIiKM koordynuje m.in. specjalizację *Media w kulturze* na studiach pierwszego i drugiego stopnia, która kształci studentów kulturoznawstwa w zakresie medialnych uwarunkowań artystycznych oraz użytkowych zjawisk kultury w wersji analogowej i cyfrowej.

¹ Konferencja ta miała dwie odsłony: *Ciężar i lekkość w kulturze współczesnej. Estetyka, poetyka, style myślenia* (2.06 2014) i *Ciężar i lekkość w kulturze – wczoraj i dziś. Estetyka, poetyka, style myślenia* (26.09.2014).

Organizatorki konferencji – prof. UKSW dr hab. Brygida Pawłowska-Jądryk i dr Agnieszka Smaga – poszukują nowych, niekonwencjonalnych kategorii, które mają posłużyć uchwyceniu istoty zjawisk i procesów decydujących o charakterze naszej kultury, w szczególności tej współczesnej, i inicjują zogniskowane wokół nich badania interdyscyplinarne. Jak się okazało, szybkość, traktowana jako kategoria opisowa służąca refleksji kulturoznawczej – podobnie jak wcześniej ciężar i lekkość – staje się jakością definiującą bardzo szeroką przestrzeń badawczą, pozwalającą zestawiać ze sobą na pozór odległe teorie, zjawiska i teksty kultury. Z tego względu podczas konferencji spotkało się w jednym miejscu rzeczywiście bardzo zróżnicowane grono naukowców: kulturoznawców, literaturoznawców, językoznawców, teoretyków literatury, socjologów, dziennikarzy, architektów, filmoznawców, teatrologów, muzykologów, historyków sztuki, filozofów, grafików, wreszcie matematyków i fizyków. Wydaje się, że w przyszłości mogliby do tego grona dołączyć jeszcze biolodzy, psychologowie czy sportowcy, dla których kategoria szybkości ma z pewnością także niebagatelne znaczenie.

Majowe obrady podzielone zostały na dziewięć następujących po sobie sesji. Szczególny charakter w ich obrębie miał „panel wspomnieniowy”, w którym wystąpili członkowie sympozjum poświęconego szybkości, zorganizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN w 1996 roku. Aleksander Nawarecki (US) – jeden z ówczesnych prelegentów – w referacie *Szybko i szybciej (20 lat później)* z wrodzoną sobie swadą i humorem przypomniał zgromadzonym okoliczności, w jakich przed laty „doszła do głosu” owa kategoria: „pojawiła się ona w trakcie szybkiego zjazdu ze stoku [grupy młodych przyjaciół z IBL], ...dopiero potem był Paul Virilio”. Można rzec, iż nieco podobnie – w klimacie iluminacji – na szybkość jako kulturoznawczą kategorię opisową zdecydowały się organizatorki konferencji na UKSW. Obserwując współczesną kulturę, uznały, że bodaj najbardziej wyrazistą jej cechą czy jakością jest wciąż wzrastająca szybkość. Potem pojawiło się zdziwienie, że ta dość oczywista konstatacja nie znajduje odzwierciedlenia w

aktualnych, szerzej zakrojonych, projektach badawczych. Dopiero poszukiwanie materiałów bibliograficznych ujawniło, że podobny tytuł sesji pojawił się przed dwoma dziesięcioleciem, tyle że wtedy „temat jakby nie chwycił” (Dorota Siwicka z IBL w rozmowie z jedną z organizatorek wyraziła przekonanie, że „może było zbyt wcześnie”). Kwestia ta nie jest do końca oczywista, o czym może świadczyć chociażby wystąpienie Danuty Sosnowskiej (UW), która przypomniała zgromadzonym, że współczesne wzrastające tempo kultury – podyktowane w dużym stopniu rozwojem techniki i środków przekazu – było intensywnie wyczuwalne już na początku XX wieku (głównie w działalności awangard artystycznych).

Kolejne sesje przyniosły ujęcia kategorii szybkości w bardzo zróżnicowanych perspektywach: w kontekście poznawczo-ontologicznym przyjrzał się jej Jakub Jernajczyk (ASP we Wrocławiu i UW), w aspekcie paradygmatów kulturowych – Małgorzata Jankowska (UAM), zaś w perspektywie teorii literatury – Edward Kasperski (UW). Zjawiska wiążące się z szybkością w praktyce prozatorskiej prześledzili: Dorota Plucińska (Akademia Humanistyczna w Pułtusku), Piotr Jakubowski (UKSW), Magdalena Szczypiorska-Mutor (UW), Łukasz Kucharczyk (UKSW), Szymon Kukulak (UJ), Cezary Rosiński (UAM), zaś w praktyce poetyckiej – Jan Zieliński (UKSW), Ewelina Suszek (UŚ). Z gruntu nieoczywistą możliwość zastosowania omawianej kategorii do opisu architektury rozpatrzył Piotr Winskowski (PK), do kinematografii została ona odniesiona przez Weronikę Kostyrę (UKSW) i Joannę Parol (UW), do teatru – przez Pawła Stangreta (UKSW). Z kolei Brygida Pawłowska-Jądrzyk (UKSW), skupiwszy się na mitach związanych z postacią Jamesa Deana, rozpatrzyła jej związek z ideami popkultury. Na sali pobrzmiwały również dynamiczne rytmy „zdekonstruowanego” mazurka w opracowaniu Marcina Maseckiego. Sposób, w jaki współczesny polski kompozytor „ściga dźwięki”, poddała analizie badawczej Monika Jazownik (UKSW). Z kolei zagadnienia językoznawcze

związane ze słowami kluczowymi dla tematu konferencji przybliżyły zgromadzonemu Agnieszka Karolczuk oraz Agnieszka Świątek (obie badaczki z UKSW).

Nie ulega wątpliwości, że wzmożona szybkość przekazów analogowych uwarunkowana została nowymi cyfrowymi nośnikami informacji. Stały się one przedmiotem badawczego namysłu podczas dwóch sesji. W pierwszej z nich prelegenci analizowali sposoby generowania tej kategorii w świecie wirtualnym: Ewa Szczęsna (UW), Magdalena Kamińska (UAM), Agnieszka Smaga (UKSW); w drugiej – referenci przyjrzeni się społecznym konsekwencjom wzrastającej szybkości przekazów cyfrowych: Agata Obratańska (URz) i Paweł Wieczorek (SWPS).

Już z syntetycznego zestawienia obszarów problemowych konferencji wynika, że szybkość okazała się kategorią o faktycznie uniwersalnym zasięgu. Tym samym – w ocenie organizatorek sympozjum, jak i jego uczestników – skutecznie wyznaczyła płaszczyzny badań interdyscyplinarnych. Rzeczywiście mówiono o niej „różnymi językami” i w różnorodnych kontekstach, co miało konsekwencje m.in. w niejednorodnej strukturze naukowych wywodów. Zmiana perspektywy badawczej z całą pewnością pociągnęła za sobą zmianę całego paradygmatu metodologicznego.

Tempo konferencji odpowiadało jej tytułowi. Przyjęto 29 referatów, z czego wygłoszonych zostało 26. W opinii uczestników – by przywołać późniejszą korespondencję mailową – kolejne sesje przebiegły „szybko, sprawnie, pomyślnie”. Temat konferencji szczególnie obligował uczestników do czasowej dyscypliny. Można wręcz rzec, iż tempo wystąpień i analiz badawczych dobrze wpisało się definiowany paradygmat kultury: o szybkości mówiono szybko, choć nie powierzchownie. Zgodnie z oczekiwaniami organizatorek zamiast spowolnionych dywagacji naukowych, prezentujących „ostateczne twierdzenia”, pojawiły się instrumentalne procedury, zdolne stymulować poznanie i wnioskowanie. Na sali obrad miały miejsce ożywione dyskusje, polemiki, repliki, komentarze, „burze mózgów”, a nawet spory.

Operacyjna aktywność uczestników konferencji wyparła naukowe dogmaty i „niepodważalne” konkluzje. Prelegenci, coraz mniej przywiązani do ściśle zdefiniowanej „prawdy”, ukierunkowani byli na ogół pragmatycznie. Proponowali w miejsce rozstrzygających wniosków badawcze prawdopodobieństwo i przewidywanie, chętnie odchodząc od wzorca opisywania zjawisk kultury na rzecz ich projektowania, antycypowania czy symulowania (spełniły się tym samym niektóre prognozy Paula Virilio). W rezultacie przyjęta metoda badawcza stała się poniekąd bliska sztuce użytkowej, designerskiej.

Warto przy tej okazji nadmienić, że konferencji towarzyszyła rozbudowana identyfikacja wizualna oraz intensywne kampania reklamowa (cykl trzech plakatów, informacje na uniwersyteckich wyświetlaczach, stronach internetowych itp.). Obie formy promocji pojawiły się w wersji analogowej i cyfrowej. Miejmy nadzieję, że z jednej strony niebanalny, z drugiej sposób anonsowania i dostarczenia informacji dotyczących symposium o szybkości w kulturze znajdzie należyte zwieńczenie w nieodległej publikacji pokonferencyjnej (książkę *Szybkość w kulturze* redaguje Agnieszka Smaga).

ŚRODA

Rozpoczęcie konferencji (godz. 9.15)

Sesja I.

9.30-9.50 – prof. dr hab. Edward Kasperski (UW) *Szybkość (ruch) jako kategoria literaturoznawcza (poetyka i historia literatury)*

9.50-10.10 – dr Jakub Jernajczyk (ASP we Wrocławiu, UW) *Ruch z bezruchu – poznawcze i ontologiczne podstawy powstawania dyskretnej iluzji ruchu*

10.10-10.30 – dr Małgorzata Jankowska (UAM) *Apologeci i sceptycy szybkości. O dwóch paradygmatach kulturowych*

Dyskusja i przerwa na kawę (godz. 10.30-11.20)

Sesja II.

11.20-11.40 – dr hab. Dorota Plucińska (AH w Pułtusku) *Szybciej, dalej, wygodniej. O szybkich rzeczywistych i powieściowych podróżach pociągiem Agathy Christie*

11.40-12.00 – dr Piotr Jakubowski (UKSW) *Wolność powieści wobec szybkości życia. Notatki na marginesie trylogii „Twoja twarz jutro” Javiera Mariasa*

12.00-12.20 – mgr Łukasz Kucharczyk (UKSW) *Przyspieszenie. Pauza. Spowolnienie. Doświadczenie zmienności czasu w prozie Andrzeja Kuśniewicza*

Dyskusja i przerwa obiadowa (godz.12.20-14.00)

20.05.2015



SZYBKOŚĆ W KULTURZE

Sesja III.

14.00-14.20 – dr inż. Piotr Winskowski (PK) *Szybkość (wokół) architektury. Szybkość w przestrzeni odmalowanej i sfotografowanej*

14.20-14.40 – dr Magdalena Szczypińska-Mutor (UW) *„Ktoś nas zatrzymuje dla głupiej fotografii”. Ruch, bezruch, iluzja i fotografia w „Widnokregu” Wiesława Myśliwskiego*

14.40-15.00 – dr Paweł Stangret (UKSW) *Szybkość jest skuteczna, jest piękna. Szybki Teatr Miejski Pawła Demirskiego*

Dyskusja i przerwa na kawę (godz. 15.00 – 15.40)

Sesja IV.

15.40-16.00 – dr Małgorzata Potent-Ambroziewicz (UMCS) *Fenomen SZYBKOŚCI w prozie fantastyczno-naukowej*

16.00-16.20 – mgr Szymon Piotr Kukulak (UJ) *Czarodziej się nigdy nie spóźnia. Szybkość w twórczości J.R.R. Tolkiena jako fetysz nowoczesności*

16.20-16.40 – mgr Cezary Rosiński (UAM) *Między szybkością a spowolnieniem. Zabiegi narracyjne w prozie Szczepana Twardocha*

Dyskusja i przerwa na kawę (godz. 16.40 – 17.00)

Sesja V.

17.00-17.20 – mgr Ewelina Suszek (UŚ) *Krucze istnienia. Troska a pośpiech w poezji Krystyny Miłobędzkiej*

17.20-17.40 – mgr Weronika Kostyra (UKSW) *Kilka uwag o „powolności” w kinie współczesnym*

17.40-18.00 – mgr Joanna Natalia Parol (UW) *Filmowa ulotność i filmowa kontemplacja. Szybkość a zatrzymanie lub cofanie czasu w kinie*

Dyskusja (godz.18.00)



CZWARTEK
Rozpoczęcie konferencji (godz. 9.30)

Sesja VI.

9.30-9.50 – prof. UW dr hab. Ewa Szczęsna (UW) *Narracje cyfrowe wobec kategorii szybkości*

9.50-10.10 – dr Magdalena Kamińska (UAM) *„Jeżeli to pamiętasz, to pewnie już nie żyjesz”*. *Postinternet przeciwko kulturze progerii*

10.10-10.30 – dr Agnieszka Smaga (UKSW) *Analiza kategorii szybkości w kontekście graficznego interfejsu użytkownika stron WWW*

Dyskusja i przerwa na kawę (godz. 10.30 – 11.10)

Sesja VII.

11.10-11.40 – prof. dr hab. Aleksander Nawarecki (UŚ) *„Szybko i szybciej” (20 lat później)*

11.40-12.10 – dr hab. Danuta Sosnowska (UW) *Dlaczego czeska kultura obumiera – uwagi czeskiego skandalisty Ladislava Klímy na temat szybkości w kulturze*

12.10-12.30 – prof. UKSW dr hab. Jan Zieliński (UKSW) *„Zegar łapka”*. *Z dziejów motywu sterowania czasem za pomocą ciała w poezji polskiej od Franciszka Karpińskiego do dziś*

Dyskusja i przerwa obiadowa (godz. 12.30 – 14.00)

21.05.2015



SZYBKOŚĆ W KULTURZE

Sesja VIII.

14.00-14.20 – mgr Agata Obratańska (UW, URz) *Szybkość i dynamika sporu w przestrzeni wirtualnej – socjologiczna i obyczajowa zmiana postrzegania dyskusji przez społeczeństwo sieci*

14.20-14.40 – mgr Marzena Miśków (UO) *Szybko, coraz szybciej – i co z tego dla ludzi wynika?*

14.40-15.00 – mgr Paweł Wieczorek (SWPS w Warszawie) *Efekt skali w pojęciu szybkości newsa*

Dyskusja i przerwa na kawę (godz.15.00 – 15.30)

Sesja IX.

15.30-15.50 – mgr Mariusz Frąckowiak (UO) *Szybkość w polskiej i niemieckiej frazeologii – refleksja językowa nad szybkością*

15.50-16.10 – dr Agnieszka Karolczuk (współpracownik UKSW) *Szybko, krótko, momentalnie. Struktura polszczyzny i współczesne zachowania językowe Polaków a kategoria szybkości*

16.10-16.30 – mgr Agnieszka Świątek (UKSW) *Czy 'szybszy' zawsze jest 'szybki'? Kilka uwag na temat stopniowania przymiotników*

16.30-16.50 – mgr Monika Jazownik (UKSW) *Między szaleństwem a sztuką – Marcin Masecki ściga dźwięki*

16.50-17.10 – prof. UKSW dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk (UKSW) *Szybkość wśród ideałów popkultury*

Dyskusja i zamknięcie obrad (godz.17.10)



Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

SPRAWOZDANIA

FESTIWAL UPS: UKSWORDZKA PLATFORMA SZTUKI TYDZIEŃ Z KULTURĄ MUZYCZNĄ NA UKSW

PIOTR JAKUBOWSKI & CULTURE ON

Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
piakubowski@gmail.com

W dniach 16–20 listopada 2015 roku na terenie kampusu UKSW przy ulicy Dewajtis 5 odbył się festiwal kulturoznawczo-muzyczny UPS: Ukswordzka Platforma Sztuki, zorganizowany przez koło naukowe kulturoznawców Culture ON działające przy Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW, przy współpracy Fundacji MEAkultura, Fundacji Wyszyńskiego i Samorządu Studentów UKSW. Honorowy patronat nad festiwalem objęli JM Rektor UKSW ks. prof. dr hab. Stanisław Dziekoński, prezydent miasta stołecznego Warszawy Hanna Gronkiewicz-Waltz, burmistrz dzielnicy Bielany Tomasz Mencina oraz Narodowe Centrum Kultury. Mecenasem festiwalu był Bank Zachodni WBK, grupa Santander Universidades.

Program festiwalu był niezwykle bogaty i obejmował ogólnopolską konferencję naukową *Badanie muzyki jako badanie kultury*, cykl warsztatów i spotkań, wreszcie część artystyczną – koncerty zespołów muzycznych, występy grup teatralnych oraz wystawę plakatów autorstwa cenionego polskiego grafika, dra Maxa Skorwidera, wykładowcy Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, przygotowaną we współpracy z fundacją MEAkultura.

Celem konferencji była nie tylko wymiana doświadczeń między zajmującymi się kulturą muzyczną badaczami z różnych polskich ośrodków akademickich, lecz także zainspirowanie studentów kulturoznawstwa i innych kierunków humanistycznych do podejmowania w swych pracach licencjackich czy magisterskich tematyki związanej z muzyką. W końcu – jak stwierdził



Wystawa grafik Maxa Skorwidera w hallu głównym UKSW (fot. M. Krzanowska)

jeden z prelegentów – jest wielu ludzi, którzy nie chodzą do galerii czy teatru, ale ze świecą szukać kogoś, kto nie słucha muzyki.

Wykład otwierający konferencję wygłosił prof. Krzysztof Moraczewski z UAM, jeden z najwybitniejszych polskich specjalistów z zakresu kulturowej analizy muzyki, który wprowadził słuchaczy w specyfikę tej dziedziny badań. Definiując, za Johnem Blackingiem, muzykę jako „dźwięk zorganizowany na sposób ludzki” (*humanly organised sound*), prelegent stwierdził, że jest to jedno z nielicznych zjawisk kulturowych o charakterze uniwersalnym, jednakże nie wszystkie kultury wyróżniają muzykę jako osobną, niezależną sferę praktyk. Co więcej, istnieją też i takie kultury, które pomimo wysoko rozwiniętej wiedzy, techniki i obyczajowości w sferze muzycznej nie posiadają w swym języku słowa „muzyka”, albowiem to, co Europejczycy ujmują za pomocą tego pojęcia, oni włączają w inne sfery działań o charakterze

kulturowym (religijne, żałobne czy związane z życiem codziennym). Tym samym porównawcze badanie tradycji muzycznych (czy raczej „muzycznych”) różnych kultur narażone jest nieuchronnie na zarzut etnocentryzmu – narzucania innym naszej, zachodniej wizji tego, czym jest muzyka. Rozwiązaniem może być to, co prof. Moraczewski określił jako „mądrą imputację” – w pełni świadome zastosowanie europejskiego aparatu kategorialnego i naszego pojęcia muzyki po to, by móc w ogóle wyróżnić przedmiot badań, a następnie próbę wycofania się z tak przyjętej perspektywy, by zdać sprawę z istniejącej różnicy międzykulturowej. Na koniec swojego wystąpienia prelegent opowiedział też o pracach Richarda Taruskina nad rewolucyjnym dla ukształtowania się zachodniej kultury muzycznej znaczeniem wprowadzenia notacji. Pismo nie tylko tworzy archiwum, zmieniając radykalnie model przekazu kulturowego, lecz także poprzez nałożenie na muzykę metaforyki przestrzennej (np. dźwięki „wysokie” i „niskie”) kształtuje nasze wyobrażenia na temat tego, czym jest muzyka.

Kolejna sekcja konferencji poświęcona była badaniom pejzaży dźwiękowych czy szerzej – audiosfery, dziedziny zyskującej coraz większą popularność w ramach kulturowych studiów miejskich. Jako pierwszy wystąpił dr Sławomir Wieczorek, kulturoznawca i muzykolog z Uniwersytetu Wrocławskiego, członek działającej tam Pracowni Audiosfery. Prelegent zrekonstruował dwie tradycje badań nad otoczeniem dźwiękowym człowieka – *sound studies* i *soundscape studies* – a następnie opowiedział o realizowanym na UWr projekcie stworzenia mapy dźwiękowej Wrocławia. Zachęcił też studentów do ćwiczeń z „czyszczenia uszu” – wyczulenia na dźwięki miasta, które nas otaczają, a które zwykle ignorujemy, traktując je jako zwykły szum – oraz do podjęcia analogicznego zadania: dźwiękowego mapowania stolicy. Jako kolejną głos zabrała dr Jadwiga Zimpel z UAM, która opowiedziała o przeprowadzonych wraz ze studentami poznańskiego kulturoznawstwa badaniach otoczenia dźwiękowego ulicy św. Marcina. Prelegentka wprowadziła słuchaczy w tajniki niezwykle interesującej

metody badawczej, jaką jest *soundwalking* („spacer dźwiękowy”). Analiza pejzażu dźwiękowego miasta, jak się okazało, przyczynić się może nie tylko do wzbogacenia wiedzy kulturoznawczej czy antropologicznej (rozszerzając rozpoznania bazujące na paradygmacie wzrokocentrycznym), lecz także do zdiagnozowania istotnych problemów mieszkańców.

Po trzech pierwszych wykładach nastąpiło oficjalne otwarcie festiwalu – koncert zespołu Karpaty Magiczne stworzonego przez dr Annę Nacher z Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Marka Stryczyńskiego. Zespołowi gościnnie towarzyszył Rufus Libner grający na didgeridoo. Koncert odbył się w Podziemiach Kamedulskich przy kościele pod wezwaniem Niepokalanego Poczęcia NMP w Lasku Bielańskim. Przed występem słowa powitania do uczestników festiwalu wygłosili JM rektor UKSW ks. prof. dr hab. Stanisław Dziekoński oraz prodziekan WNH dr Katarzyna Jażdżewska. Muzycy Karpat Magicznych wprowadzili słuchaczy w medytacyjny nastrój



Karpaty Magiczne w Podziemiach Kamedulskich (fot. M. Marton)

– gardłowy śpiew Anny Nacher oraz bogate etniczne instrumentarium pochodzące zarówno z rejonu Karpat, jak i Azji czy Australii sprawiły, że magia z nazwy zespołu udzieliła się i widowni.

Popołudniową część konferencji pierwszego dnia festiwalu otworzył wykład prof. Marka Jezińskiego, prodziekana Wydziału Humanistycznego UMK. Badacz przedmiotem swojego wystąpienia uczynił kategorię nostalgii, odniesioną do muzyki popularnej, oraz związaną z nią mitologizację i idealizację przeszłości. Utwory takich artystów jak Noel Gallagher czy wiele piosenek zespołu The Beatles opiera się na nostalgicznym nacechowaniu przekazu artystycznego. Poza elementami pamięci biograficznej tym, co nabywa tu wartości nostalgicznej, okazuje się sama historia muzyki popularnej.

Jako kolejny głos zabrał prof. Waldemar Kuligowski z UAM, jeden z najbardziej cenionych polskich antropologów kulturowych, który skupił się na badaniu publiczności festiwali muzycznych. Prelegent opowiedział o tym, jak w jego ręce trafiły ankiety przeprowadzone podczas festiwalu muzycznego w Jarocinie w latach 80. i jak postanowił powtórzyć to badanie – wprowadzając, oczywiście, odpowiednie korekty i rozszerzając zakres zastosowanych metod i narzędzi – podczas zeszłorocznego festiwalu w Jarocinie oraz Off Festiwalu. By opisać specyfikę festiwalowej publiczności, prof. Kuligowski odniósł się do kategorii karnawału. Zwierzył się także słuchaczom z problemów, na jakie natrafia badacz, który jest jednocześnie wielkim fanem muzyki.

Następnie głos zabrała dr Anna Nacher z UJ, która w swoim wystąpieniu opisała relację łączącą wykonawcę z instrumentem. Przykładem podanym przez prelegentkę było didgeridoo – instrument dęty australijskich Aborygenów, wykonany z jednego pnia eukaliptusa wydrążonego przez termity, z ustnikiem sporządzonym ze specjalnego rodzaju pszczelego wosku. Podczas gry na didgeridoo łączą się ze sobą prawa natury, działanie kultury, przekształcające naturę do własnych celów, i ciało muzyka. Wszystkie te elementy współtworzą unikalny „taniec sprawczości” (*dance of agency*)

– poprzez tę kategorię dr Nacher starała się przedstawić specyficzny rodzaj interakcji zachodzącej podczas procesu wykonywania muzyki.

Ostatni wykład pierwszego dnia konferencji wygłosił prof. Krzysztof Abriszewski z UMK, który odwołując się do Immanuela Wallersteina koncepcji kapitalistycznego systemu świata, przeanalizował nierówność dochodów artystów i asymetrię dystrybucji dóbr kultury w obrębie relacji centrum – półperyferie na podstawie twórczości muzycznej. Przywołując dobitne przykłady – wynagrodzenie dla muzyków polskich (półperyferyjnych) i zagranicznych (centralnych) podczas festiwalu czy ofertę płytową polskich i zagranicznych sklepów muzycznych – badacz ukazał obowiązujący tu schemat przepływu produktów (od centrum ku półperyferiom) i przepływu kapitału (w kierunku odwrotnym).

Zwieńczeniem pierwszego dnia festiwalu był koncert cyberpunkowego zespołu Der Birken założonego przez prof. Marka Jezińskiego. Syntetyczne, mocne brzmienia w połączeniu z antysystemowymi tekstami pozwoliły na odreagowanie po, jakże owocnych, trudach konferencyjnych.

Drugi dzień festiwalu rozpoczęła kolejna sekcja konferencji *Badanie muzyki jako badanie kultury*. Pierwszy wystąpił dr Michał Jan Lutostański, który przedstawił swoje badania nad relacjami między muzyką a subkulturami młodzieżowymi (skinheadami, punkami, hiphopowcami oraz metalami), analizując funkcję muzyki dla projektu tożsamościowego tych wspólnot, znaczenie tekstów dla ich samookreślenia oraz style życia związane z subkulturowym funkcjonowaniem.

Następnie dr Tomasz Kukołowicz z NCK opowiedział o wszystkim tym, co badacze muzyki chcieliby wiedzieć o rapie, ale boją się zapytać. Broniąc hip-hopu przed zarzutami, że nie jest „prawdziwą” muzyką i nie wymaga od wykonawców większych umiejętności, prelegent przedstawił swoją próbę wypracowania instrumentarium badawczego do analizy hiphopu. Opowiedział też o specyfice raperskiego świata. Mgr Daria Rzczkowska z UAM dowiodła, że perspektywa genderowa ma również zastosowanie



Dr Leonardo Masi (fot. M. Kowalska)

w przypadku analiz muzyki. Prelegentka opisała schematy konstruowania obrazu (hiper)męskości na przykładzie muzyki metalowej. Ukazała też, w jaki sposób pozycjonuje się tam kobietę, wykorzystując figury meduzy czy wiedzmy.

Jako ostatni głos zabrał dr Leonardo Masi z UKSW, który przedstawił publiczności krótką historię muzyki popularnej – wraz z kontrowersjami, jakie budzi to pojęcie – oraz przeanalizował obecne tam strategie wykorzystywania elementów klasycznej muzyki gitarowej. Swoje tezy dr Masi ilustrował krótkimi utworami granymi na gitarze klasycznej. Ten jedyny w swoim rodzaju „wykładorecital” zakończył konferencyjną część festiwalu.

Podczas festiwalu UPS zarówno studenci, jak i wszyscy zainteresowani mogli nie tylko pogłębić swoją wiedzę z zakresu muzyki, lecz także

podszkolić umiejętności wokalne, taneczne i aktorskie w trakcie warsztatów prowadzonych przez uznanych specjalistów. O tym, co się tam działo, opowiedzą członkinie koła Culture ON.

W ramach warsztatów wokalnych mieliśmy okazję wyruszyć w muzyczną podróż z polskim wokalistą jazzowym, wykładownicą poznańskiej Akademii Muzycznej i warszawskiej Akademii Teatralnej, Januszem Szromem. Przez ponad pięć godzin w kilkanaście osób zgłębialiśmy tajniki śpiewania i chłoniliśmy rady od doświadczonego muzyka i pedagoga. Oprócz ćwiczeń, które miały za zadanie otworzyć i wydobyć nasz pełny i prawdziwy głos, profesor Szrom przybliżył nam tajemnice bluesa. Rozłożyliśmy piosenkę *Kiedy byłem małym chłopcem* na czynniki pierwsze i takt po takcie, nutka po nutce wspólnie daliśmy się ponieść muzyce, by stworzyć jedyne w swoim rodzaju UKSWordzkie *jam session*. Po warsztatach można było zostać i poprosić prowadzącego o rozmowę i rady na przyszłość. Takie spotkania świadczą o tym, jak wiele talentów jest wokół nas i jak potrzebne są takie inicjatywy jak UPS.

Marta Karpińska

Trzeciego dnia festiwalu mogliśmy nauczyć się podstaw stepu pod czujnym okiem mistrza Europy w tańcu irlandzkim, członka grupy tanecznej Treblers i byłego studenta kulturoznawstwa UKSW, Macieja Skwarka. To, co dotąd zdawać się mogło jedynie rytmicznym uderzeniem stóp o podłogę, okazało się naprawdę ciężkim zadaniem, wymagającym skupienia, niebywałego wysiłku fizycznego, żmudnej pracy, wielu godzin samodyscypliny i prób. Całe szczęście, prowadzący zadbał o pozytywną atmosferę podczas kilkudziesięciu minut nieskładnego tupania, które pod koniec zaczęło nawet być rytmiczne.

Emilia Waszczuk



Warsztaty stepu z Maciejem Skwarkiem (fot. A. Cembrowska)

Warsztaty improwizacji teatralnej poprowadzili członkowie Teatru Improwizowanego HELENA – Karolina Sieńkowska (była studentka kulturoznawstwa UKSW) i Michał Schmidt. Młodzi aktorzy wprowadzili grupę zainteresowanych studentów w tajniki improwizacji. Uczestnicy poznali podstawowe ćwiczenia improwizacyjne, które opierały się na interakcji, a ich głównym zadaniem było ćwiczenie pamięci. Warsztatowcy zrealizowali również zapowiadany w filmiku promocyjnym cel – umożliwili uczestnikom obudzenie uśpionego w nich wewnętrznego dziecka.

Anna Goworek

Warsztaty Sławomira Krawczyńskiego, reżysera i współtwórcy teatru tańca Bretoncaffe, *Święto wiosny – Taniec śniącego ciała*, oparte zostały na tytułowej metodzie „śniącego ciała”, związanej z psychologią Arnolda Mindella zorientowaną na proces i psychologią analityczną Junga. Warsztaty poprzedzono krótkim wprowadzeniem dotyczącym metody wiodącej, nastawionej na głębokie odczuwanie

kreowanej przez aktora roli, oraz wyjaśnieniem metod pracy (z uwagi na profil festiwalu prowadzący skupił się przede wszystkim na dwóch kanałach percepcji: słuchowym i kinestetycznym). Podczas warsztatów uczestnicy na podstawie swoich wspomnień, odczuć i iluzji, wywołanych dźwiękami *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego, układali własną choreografię. Każdy uczestnik projektował układ ruchów na trzech etapach. Pierwszym z nich było zbudowanie swojej wewnętrznej fikcji, konstruowanej na bazie doznań dźwiękowych. Drugim stadium był wybór poszczególnych elementów własnego wyobrażenia i oddanie ich konkretnym gestem, przeobrażonym następnie w ruch całego ciała, który stanowił punkt wyjścia do osobistej choreografii. Ostatni etap to linearnie przedstawienie swojego wyobrażenia za pomocą opracowanych ruchów. Celem warsztatów było zademonstrowanie, w jaki sposób nieświadome odczuwanie wpływa na odbiór rzeczywistości, jak może realizować się w ruchu i jak determinuje nasze działania. Metoda „śniącego ciała” miała pokazać uczestnikom relacje pomiędzy ludzką psychiką a fizycznością oraz ich współdziałanie w procesie twórczym.

Katarzyna Gołoś

W czwartek dzięki współpracy z Bielańskim Ośrodkiem Kultury odbyły się kolejne warsztaty taneczne – waacking z elementami vogue. Udział wzięło w nich osiem odważnych dziewcząt, każda gotowa rozbudzić w tańcu swą kobiecość, dać ponieść się muzyce. Zajęcia poprowadziła Agnieszka „Lily” Darkowska, studentka UKSW znana z grupy Warszawski Funk, uczestniczka ostatniej edycji programu telewizyjnego Mam Talent. Uczestniczki poznały historię uprawianych przez nią stylów tanecznych, wywodzących się z amerykańskiego środowiska homoseksualnego lat 70., gejowskich klubów i bohemy. Podczas półtoragodzinnych zajęć nauczyły się podstaw tańca oraz stworzyły krótką choreografię. Inspiracją miały być tu zdjęcia kobiet pewnych siebie, pięknych i odważnych, potrafiących emanować wdziękiem. Zajęcia miały na celu podniesienie pewności siebie i umożliwienie ekspresji emocji.

Emilia Waszczuk



Warsztaty taneczne z Lily Warszawski Funk (fot. M. Krzanowska)

Ostatni dzień festiwalu rozpoczął się warsztatami z performansu prowadzonymi przez doktora Łukasza Lewandowskiego, wykładowcę Akademii Teatralnej w Warszawie, aktora związanego z Teatrem Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Uczestnicy zaproszeni zostali do eksperymentowania z własną kreatywnością i dążenia do odważniejszej artystycznej (i nie tylko) ekspresji. Wykonując zadania, które opierały się na porozumieniu pozawerbalnym, eksplorowali siłę przekazu mowy ciała, działań niemal instynktownych i odruchowych, które wymagały czujności i otwarcia na relacje z partnerem w działaniu. Ćwiczenia opierały się też na poszukiwaniu swoich sposobów opowieści, by narracja zyskiwała na mocy zarówno pod względem obrazowości, jak i zawartej w nich prawdy.

Barbara Jaworska

Festiwal UPS stanowił również okazję do spotkań i wymiany doświadczeń z zaproszonymi gośćmi – kompozytorem muzyki filmowej i teatralnej Bartoszem Woźniakiem oraz dziennikarzem radiowym Piotrem Metzem. Spotkania poprowadziły Katarzyna Gołoś oraz Emilia Waszczuk z koła Culture ON i to one opowiedzą o ich przebiegu.

Trzeciego dnia festiwalu w uniwersyteckiej sali kinowej miało miejsce spotkanie z Bartoszem Woźniakiem – kompozytorem muzyki filmowej i teatralnej, sound designerem i reżyserem dźwięku. Twórca opowiadał o specyfice komponowania muzyki filmowej oraz teatralnej, zaczynając od zaznaczenia różnicy między obiema dziedzinami swojej twórczości. Artysta zaznaczył, że muzyka filmowa jest tworzywem, które rodzi się w odosobnieniu od materiału wizualnego, powstaje do gotowego obrazu, natomiast muzyka teatralna współdziała nie tylko z akcją dramatyczną, lecz także współtworzy rolę wraz z aktorem, pozostaje z nim w dialogu, dlatego kreowanie jej to proces trwający niemal do końca prób. Artysta opowiedział o swoim ostatnim, wyjątkowo „umuzycznionym” spektaklu, wymagającym osobliwego trybu pracy z aktorami – *Tato* Małgorzaty Bogajewskiej – podczas którego dialogujące ze sobą postaci grały m.in. na wiolonczeli, skrzypcach i kontrabasie.

Kompozytor przybliżył również sposób pracy z materiałem filmowym. Opowiedział o współdziałaniu muzyki z obrazem oraz pozostałymi warstwami dźwiękowymi filmu (efektami dźwiękowymi i dialogami). Zaznaczył, jak istotna jest „przezroczystość” dźwięku w filmie i wyważona ilustracyjność muzyki. Artysta opowiedział o nowych technikach kompozycyjnych, podkreślając nietypowość muzyki tworzonej do horrorów i pracy z dźwiękiem przy tego typu filmach. Rozmowę z Bartłojem Woźniakiem zwińczyła prezentacja utworów *Urok* oraz *Sprężyna*, które skomponował w ramach projektu *Maryna C*, interpretującego w folkowo-elektronicznej poetyce twórczość Mariny Cwietajewej i Anny Świrszyńskiej.

Katarzyna Gołoś

Podczas ostatniego dnia festiwalu UPS odbyło się spotkanie z dziennikarzem muzycznym Piotrem Metzem, zorganizowane dzięki współpracy z fundacją MEAkultura. Zainteresowanie tym wydarzeniem przerosło oczekiwania organizatorów, którzy w ostatniej chwili zmuszeni byli przenieść je do największej sali w kampusie Dewajtis – Auli im. Jana Pawła II. Radiowiec, znany głównie ze swej pracy dla Programu Trzeciego Polskiego Radia i rozmów z takimi gwiazdami, jak Paul McCartney, Mick Jagger czy Madonna, wygłosił krótki wykład o podstawach wywiadu, opowiedział o trickach dziennikarskich i najlepszym sposobie na życie, jakim okazuje się połączenie pasji z pracą zawodową. Wspominał najciekawsze, ale i najtrudniejsze rozmowy w swoim życiu, radził, czym kierować się w pracy dziennikarza i na co zwracać szczególną uwagę w wywiadach. W drugiej części spotkania odpowiadał na liczne pytania zebranych na sali studentów. Miłym akcentem okazała



Piotr Metz i Culture ON (fot. M. Marton)

się jego otwartość na indywidualne rozmowy, a także przyjęcie demo z nagraniami od jednej ze studentek kulturoznawstwa.

Emilia Waszczuk

Artystyczną część festiwalu tworzyły, poza wspomnianymi już występami zespołów Karpaty Magiczne i Der Birken, koncerty takich grup, jak Żywiołak, Wieszcze niespokojne i Avtomat, a także spektakl improwizowany projektu Sufin/Młynarski, aktorów znanych z kultowej warszawskiej grupy teatralnej Klancyk, entuzjastycznie przyjęty przez widownię, wypełniającą aż po ostatnie miejsce Aulę Muzyczną.



Michał Sufin i Bartek Młynarski, czyli wielka improwizacja na UKSW (fot. M. Kowalska)

Zespół Żywiołak, założony przez Roberta Jaworskiego, znanego polskiego multiinstrumentalistę, wystąpił we wtorek 17 listopada w Podziemiach Kamedulskich. Twórczość Żywiołaka wpisuje się w nurt zwany heavy-folkiem, hard-folkiem czy folkmetalem i, jak same te nazwy wskazują, stanowi

połączenie muzyki ludowej z estetyką heavymetalową. Na potrzeby specyficznej przestrzeni, w jakiej odbył się koncert, zespół przygotował odrobinę łagodniejsze aranżacje swoich utworów, a każdy z nich poprzedzony był krótką opowieścią Roberta Jaworskiego, dotyczącą wierzeń ludowych, które stanowiły inspirację dla powstania poszczególnych piosenek.



Żywiołak w Podziemiach Kamedulskich (fot. A. Cembrowska)

Czwartkowy koncert zespołu Wieszcze niespokojne – formacji hiphopowej grającej, jak jej członkowie sami to określają, romantic-psycho-rap z wykorzystaniem twórczości Adama Mickiewicza – poprzedzony był panelem dyskusyjnym *Romantycy lekkich obyczajów*, w którym udział wzięli Jan Czaplński i Jan Burzyński (członkowie zespołu Wieszcze niespokojne), dr Ewangelina Skalińska z IFP UKSW oraz dr Piotr Jakubowski z IFKiK UKSW. Spotkanie, podczas którego uczestnicy poszukiwali miejsc wspólnych między, zdawałoby się, odległymi światami tradycji romantyzmu

i kultury hiphopowej, poprowadził dr Tomasz Kukołowicz, autor książki *Raperzy kontra filomaci*.

Tradycyjnym już zwieńczeniem wydarzeń organizowanych przez koło Culture ON było afterparty w klubie Znośna lekkość bytu. Pofestiwalowa regeneracja odbyła się przy dźwiękach zespołu Avtomat, projektu autorstwa toruńskiego muzyka i didżeja Kajetana Łukomskiego, któremu towarzyszyły wokalistki Weronika Regosz i Sonia Łukomska. Zespół przedstawił materiał ze swojego nowego albumu *Pleśni*. Muzycy wykonali ukraińskie, białoruskie, gruzińskie i syberyjskie pieśni wielogłosowe przy akompaniamencie opartym na basowych podkładach elektronicznych – była to kolejna próba zestawienia muzyki ludowej ze współczesnymi estetykami muzycznymi. Wyjątkowe przeżycie stanowiła chwila, w której artyści zeszli ze sceny i wykonali jeden z utworów otoczeni przez widownię. Dało się wówczas – jak sami zapowiedzieli – poczuć tę muzykę na własnym ciele.



Koncert zespołu Avtomat (fot. A. Cembrowska)

Festiwal UPS to z pewnością jedna z największych studenckich inicjatyw kulturalno-naukowych na UKSW. Zainteresowanie i pozytywny odzew, z jakimi spotkało się to wydarzenie, nie pozostawiają wątpliwości, że tego typu przedsięwzięcia są potrzebne na naszym uniwersytecie, a aktywność kulturalna i artystyczna, krzewienie pasji oraz zainteresowań są równie istotnym elementem życia akademickiego jak proces dydaktyczny. Zachęcamy zatem do śledzenia naszej działalności i uczestniczenia w innych wydarzeniach organizowanych przez koło naukowe Culture ON, którego celem jest ożywianie życia studenckiego oraz kulturalnego na UKSW i warszawskich Bielaniach. Już na wiosnę odbędzie się druga odsłona festiwalu #NETmisja, poświęconego kulturze internetowej, natomiast w przyszłym roku planowana jest kolejna edycja Ukswordzkiej Platformy Sztuki.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl



MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA SEMIOTYCZNA ZNAK – MYŚL – SŁOWO – DZIEŁO, ŁÓDŹ 24–27 MAJA 2015 R.

MAŁGORZATA JANKOWSKA helga1982@wp.pl

W dniach 24–27 maja 2015 roku odbyła się w Łodzi międzynarodowa konferencja semiotyczna *Znak – Myśl – Słowo – Dzieło*, zorganizowana przez Zakład Italianistyki Katedry Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego, Zakład Pragmatyki Językowej Instytutu Anglistyki UŁ, Interdyscyplinarne Centrum Badań Humanistycznych UŁ oraz Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, a wszystko to we współpracy z wydawnictwem Noir Sur Blanc oraz Fundacją Wisławy Szymborskiej.

Konferencja wpisana była w harmonogram hucznych obchodów siedemdziesięciolecia istnienia Uniwersytetu Łódzkiego i powiązana z licznymi wydarzeniami, spośród których szczególną uwagę przykuwała kilkudniowa wizyta prof. Umberta Eco, wyróżnionego wówczas doktoratem *honoris causa* tej uczelni. Uroczyste wręczenie doktoratu odbyło się w niedzielę 24 maja w auli Uniwersytetu, w obecności władz uczelni, licznych przedstawicieli szkół wyższych z Polski i świata, a także wybitnych absolwentów oraz przedstawicieli magistratu. Wygłoszony z tej okazji wykład profesora Eco, poświęcony *Przyszłości semiotyki*, zainaugurował jednocześnie zaczynającą się tego samego dnia konferencję.

Z innych imprez towarzyszących wymienić warto zwłaszcza wcześniejszą o ponad miesiąc studencko-doktorancką konferencję naukową „Ecomondo” (20–21 kwietnia 2015), poświęconą w całości analizom dorobku Umberta Eco, festiwal semiotyczny *Labirynt znaków* oraz promocję najnowszej powieści

Eco *Temat na pierwszą stronę* (tłum. K. Żaboklicki, Wydawnictwo Noir Sur Blanc, Warszawa 2015), połączoną z autorskim spotkaniem z pisarzem. Nie mniej interesujące były takie inicjatywy, jak gra miejska *Podróż do Ecolandii*, *Kryminalna noc literatury z Umberto Eco* w Pałacu Poznańskiego, panel dyskusyjny *Szaleństwo katalogowania i kolekcjonowania* czy w końcu oryginalny, międzydyscyplinarny i międzyuczelniany projekt *Piękno i Brzydota*, powstały w kooperacji Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Uniwersytetu Łódzkiego oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, na który składały się m.in. pokaz mody wraz z kameralnym koncertem oraz Konferencja Naukowo-Warsztatowa *Piękno i brzydota w ujęciu humanistycznym i artystycznym*. Przeprowadzono również konkurs na najlepsze tłumaczenie artystyczne wierszy Wisławy Szymborskiej na język włoski, a książka z nagrodzonymi przekładami została wręczona profesorowi Eco.

Konferencja *Znak – Myśl – Słowo – Dzieło* poświęcona była rozważaniom nad aktualnością semiotyki oraz możliwościami jej aplikacji do rozmaitych badań, prowadzonych z różnych perspektyw i dotyczących rozmaitych przedmiotów, a także nad sposobami uczynienia z niej interdyscyplinarnego narzędzia analiz, skalającego na metapoziomie poszczególne punkty widzenia, metodologie i paradygmaty. Kluczowe pojęcia, powiązane w semiotyczne łańcuchy skojarzeń i relacji, analizowane były zatem nie tylko przez „semiotyków *sensu stricto*”, lecz także przez odwołujących się do rozmaitych tradycji – semiotycznych i semiologicznych – literaturoznawców, kulturoznawców, filozofów, antropologów, archeologów, psychologów, kognitywistów, historyków sztuki i badaczy zainteresowanych wieloma jeszcze innymi dziedzinami. Głównymi obszarami problemowymi, wskazanymi przez organizatorów, były: semiotyka komunikacji, semiotyka dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego i filmu, semiotyka mediów i reklamy, a dalej także szeroko rozumiana semiotyka kultury i semiotyka kognitywna, pojęcie znaku i dyskursu, retoryka. Przez wzgląd na wspomniane już szczególnie okoliczności,

czyli obecność profesora Eco, wiele uwagi poświęcano jego dokonaniom, konceptom i ideom. Wystąpienia uczestników odnosiły się nie tylko do bardziej ogólnych jego rozstrzygnięć z zakresu semiotyki, przedstawionych choćby w takich książkach, jak *Teoria semiotyki* czy *Kant a dziobak*, lecz także do kwestii bardziej szczegółowych, czyli do teorii dzieła literackiego, problemu interpretacji, czytelnika modelowego, a także systemu porządkowania i schematyzowania wiedzy czy problemu racjonalności.

Bezpośrednie odniesienia do myśli Eco czy rozwinięcia jego teorii pojawiały się głównie na sesjach plenarnych, gdzie głos zabierali liczni przedstawiciele semiotyki włoskiej, w tym osobiści współpracownicy i przyjaciele profesora, z uwagą przysłuchującego się poszczególnym wystąpieniom i komentującego co ciekawsze idee. W sesjach tematycznych referenci odnosili się już chętniej także do innych szkół i tradycji semiotycznych, począwszy od źródeł de Saussure'owskich i Peirce'owskich, przez dokonania szkoły tartusko-moskiewskiej i Praskiego Koła Lingwistycznego, po koncepcje Louisa Hjelmsleva, Rolanda Barthesa, Julii Kristevej, Michela Foucaulta czy Bruno Latoura, by wymienić tylko niektórych.

O ile w ramach sesji plenarnych usłyszeć można było wiele interesujących postulatów teoretycznych (poczynając od wygłoszonego przez profesora Eco postulatu traktowania semiotyki jako klucza do poruszania się w Sieci, a także metody wyjścia z wirtualności w stronę realności), o tyle sesje tematyczne przyniosły wiele ciekawych wystąpień na temat aplikowania różnych narzędzi, metod i pojęć semiotycznych do badań i analiz wpisanych w rozmaite obszary wiedzy i nauki, a także na temat stosowania teorii semiotycznych jako swego rodzaju „parasola”, ogólnego paradygmatu, pod który „podpiąć” można bardziej szczegółowe już dociekania, powiązane z wieloma dziedzinami humanistyki (i nie tylko z nimi). I tak przykładowo semiotyka miałaby być pomocnym narzędziem dla badań nad sztuką, literaturą (w tym nad problemem narracji, fabułą, interpretacją, teorią przekładu), cielesnością i seksualnością, religijnością i jej reprezentacjami (liturgia,

ikoną, architekturą sakralną, ikonografią, symbolem religijnym), Siecią jako specyficznym rodzajem semiosfery i znakiem cyfrowym jako nowym typem znaku, w końcu, na poziomie bardziej ogólnym, nad podstawowymi mechanizmami kultury (takimi jak m.in. autokomunikacja, transkulturowość, tożsamość, Inność, wstyd, podmiotowość, relacja centrum – peryferia etc). Metody i teorie semiotyczne stosowane w rozważaniach nad powyższymi zagadnieniami oferują, zdaniem wielu uczestników konferencji, nowe spojrzenie na te zróżnicowane problemy, spojrzenie odmienne nieco od „standardowej” optyki poszczególnych dyscyplin. To z kolei pozwala sądzić, że semiotyka ma wciąż jeszcze wiele do zaoferowania współczesnej humanistyce, zarówno jako nadrzędna teoria czy paradygmat (jak ma to miejsce na przykład w semiotyce kultury), jak i jako bogate instrumentarium, z którego rozmaite narzędzia czerpać mogą poszczególne dyscypliny naukowe, dopasowując je do własnej specyfiki i łącząc z właściwymi sobie metodologiami. Z pewnością łódzkie spotkanie zaliczyć można zatem do ważnych głosów w sprawie aktualności semiotyki jako dziedziny wiedzy, teorii i „pudełka z narzędziami” dla wspomnianych licznych dyscyplin naukowych.



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

SPRAWOZDANIA

SEMINARIUM W RAMACH FESTIWALU FILMOWEGO WAMA FILM: *MUZUŁMANIE I POLACY*

ANNA WRÓBLEWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)
annadorotawroblewska@gmail.com

WAMA Film Festival to jeden z najmłodszych polskich festiwali filmowych. Organizowany jest w Olsztynie przez grupę rządową działającą w Warszawie, powstał jednak głównie dzięki lokalnej inicjatywie pracowników Urzędu Marszałkowskiego oraz miasta Olsztyn. Pomysłodawcą festiwalu jest Marcin Kot Bastkowski, jeden z najbardziej znanych montażystów średniego pokolenia. Kot Bastkowski, dyrektor WAMA, do organizacji imprezy wykorzystał zarówno kontakty lokalne, jak i swoją silną pozycję w polskim środowisku filmowym. Dzięki temu, a także dzięki mocnemu wkładowi lokalnemu, impreza od pierwszej edycji w 2014 roku organizowana jest w formule międzynarodowej, z dużym rozmachem i poparciem mediów lokalnych.

Podczas 2. edycji festiwalu, 9 października 2015 roku na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim, odbyła się debata *Muzułmanie i Polacy* z udziałem kadry naukowej UWM, filmowców oraz przedstawicieli organizacji pozarządowych zaangażowanych w WAMA FF. Gospodarzom – w tym oddanej współpracy z festiwalem dziekan Wydziału Nauk Społecznych Małgorzacie Suświłło – udało się zgromadzić znakomite grono ekspertów, naukowców i gości. Wśród nich należy wymienić m.in. profesora Selima Chazbijewicza, profesora Degefe Gemechu i księdza profesora Jacka Pawlika, a także ambasadora festiwalu reżysera Jerzego Hoffmana.

Skąd tematyka seminarium i skąd w ogóle pomysł takiej imprezy? Organizatorzy współczesnych festiwali filmowych zwracają uwagę na coraz bardziej istotny czynnik – na zainteresowanie wydarzeniem większej liczby odbiorców, a także przyciągnięcie partnerów, zwłaszcza instytucjonalnych. Szczególnie ważna jest współpraca na gruncie lokalnym. Zapewnienie takich warunków zwiększa szansę na uzyskanie dotacji ze źródeł publicznych, samorządowych i centralnych. WAMA Film Festival spełnia te warunki, choć jest jednym z najmłodszych festiwali filmowych w Polsce. Kiedy powstał pomysł stworzenia tej imprezy, w latach 2013–2014, eksperci i władze samorządowe w Olsztynie zwrócili organizatorom uwagę na konieczność dopasowania jej programu do specyfiki miejsca, w którym ma się ona odbywać, wskazując dwa podstawowe zagadnienia: wielokulturowość i ekologię.

Przede wszystkim zwrócono uwagę na problem międzykulturowości. Konkurs Główny składał się więc z filmów multikulturowych – międzynarodowych koprodukcji filmowych, również odpowiednio sprofilowanych pod kątem treści i przesłania. Eksperskiemu jury głównemu towarzyszyło jury mniejszości narodowych, wywodzące się z licznych lokalnych i centralnych organizacji pozarządowych, jak Borussia, Amnesty International, Związek Ukraińców w Polsce czy mniejszość niemiecka. Większość wydarzeń towarzyszących rozgrywała się wokół tej tematyki, która stała się fundamentem misji festiwalu. „Warmia i Mazury są jednym z bardziej zróżnicowanych kulturowo i etnicznie regionów w Polsce. Na warmińsko-mazurski tygiel kulturowy składają się grupy mniejszości narodowych i etnicznych, m.in. takich jak: Ukraińcy, Niemcy, Mazurzy, Warmiacy, Białorusini, Romowie, Litwini, Tatarzy, Rosjanie. (...) Jednym z motywów przewodnich Wama Film Festival jest promowanie wartości tolerancji i akceptacji współżycia wielu grup etnicznych, społecznych czy religijnych” – czytamy na stronie

WAMA¹. Dyskusja o Muzułmanach i Polakach wpisuje się więc doskonale zarówno w specyfikę regionu, jak i w formułę nowego festiwalu.

Dyskusja *Muzułmanie i Polacy*, zorganizowana podczas drugiej edycji festiwalu, była jednocześnie pierwszym wydarzeniem o charakterze naukowym, osadzonym w przestrzeni Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Pomysłodawcą seminarium był Marcin Kot Bastkowski, dyrektor WAMA FF, a jednocześnie doktorant w Szkole Filmowej w Łodzi. Temat debaty, ściśle powiązany z formułą imprezy, został ustalony, zanim media zaczęły masowo informować nas o kryzysie emigracyjnym w Europie, dlatego organizatorom zależało na pominięciu bieżącej publicystyki, co udało się jednak tylko w pewnym stopniu. Z drugiej strony ignorowanie tematu w szczytowym momencie powszechnej debaty raziłoby sztucznością. Spotkanie kadry naukowej, artystów i zaangażowanych przedstawicieli organizacji pozarządowych musiało doprowadzić do ożywionej dyskusji. Ale – co należy podkreślić – dyskusji wyłącznie merytorycznej.

Profesor Selim Chazbijewicz, współzałożyciel Związku Tatarów RP, w referacie wprowadzającym nakreślił podstawowe fakty wspólnej historii Muzułmanów i Polaków, wyznaczanej nie tylko przez wojny (m.in. z Turcją), lecz także przez stosunki gospodarcze i kulturalne oraz migracje. Prof. Chazbijewicz zwrócił szczególną uwagę na rolę Jana Pawła II w dialogu ekumenicznym i w szerzeniu idei otwartości na inne religie i kultury.

Wielokulturowość była w XIX wieku niejako naturalna, zarówno wśród emigracji politycznej, jak i w ówczesnej Turcji Osmańskiej, która była państwem wielokulturowym

– mówił profesor, zwracając jednocześnie uwagę na to, że Polacy, walcząc o wolność Turcji, przechodzili na islam.

¹ <http://www.wamafestival.pl/>

Mgr Elżbieta Deja, również z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, przedstawiła wyniki badań dotyczące diaspory palestyńskiej w Europie, a w szczególności w Polsce. Mgr Deja zwróciła uwagę, że w społecznym obiegu Palestyńczyk utożsamiany jest przede wszystkim z terroryzmem. Tymczasem członkowie diaspory palestyńskiej w Polsce są aktywni zawodowo, uprawiają wolne zawody, wspierają władze palestyńskie, są dobrze wykształceni i zaangażowani w życie swojej społeczności. Wielkość europejskiej diaspory szacuje się na ok. 7–8 mln osób.

Ambasador WAMA Film Festival, reżyser Jerzy Hoffman, zwrócił uwagę na odpowiedzialność, jaka stoi obecnie przed Starym Kontynentem. Oto jego słowa:

– Jesteśmy w przededniu bezpośredniej konfrontacji czy też czekających nas decyzji, spotkań, konieczności współżycia z masami uciekających z pól bitewnych, dziesiątkami i setkami tysięcy ludzi. Może wystąpię tu jako adwokat diabła, bo przecież mamy polskich Tatarów. W zasadzie niewiele się różnią od ludzi innych wyznań mieszkających na tym terenie. Wielokulturowość jest możliwa tam, gdzie ludzie potrafią żyć ze sobą, szanują swoje zwyczaje i zwyczaje swoich sąsiadów, nie narzucając swojego światopoglądu innym. Dzisiejszy islam to nie ten, z którym mieliśmy do czynienia w wiekach średnich, i który w porównaniu z ówczesnym chrześcijaństwem był niezwykle postępowy w wielu dziedzinach nauk i który pozostawił wspaniałe zabytki. Ten obecny islam nie potrafi sobie poradzić z własnym fanatyzmem. Nasze spotkanie powinniśmy poświęcić temu, co mamy robić dalej. Czy wraz z masą autentycznych uciekinierów nie przyjadą do nas terroryści? Czy nie powinniśmy założyć, że każdy, któremu otworzymy drzwi, dla kogo postaramy się o pracę i godne warunki, nie powinien złożyć zobowiązania, że będzie szanował nasze zwyczaje, prawa, kulturę. Nie wiem. Jestem w głębokiej rozterce.

– Ten polityczny islam, skrajna fanatyczna opcja zyskuje w sensie politycznym i medialnym coraz większe pole. Ja też jestem pełen obaw

– stwierdził profesor Chazbijewicz.

– Badania niemieckiego ministerstwa spraw wewnętrznych potwierdzają, że 20–30 proc. emigrantów podaje fałszywe dane, a więc wśród nich mogą się znajdować agenci. Nasze służby nie miałyby sił, aby wszystkich inwigilować i kontrolować. Przyjmowanie ludzi, co do których nie mamy pojęcia, kim są i jakie mają zamiary, jest niebezpieczne.

Profesor dodał, że wręcz nie wyklucza konfliktu zbrojnego. Wg niego należy się poważnie zastanowić, jaką przyjąć politykę wobec uchodźców. „Zapraszając ich do Europy, tak naprawdę skazujemy tych ludzi na wegetację. Prawdziwą szansę dostaną dopiero w drugim czy trzecim pokoleniu. Czy nie lepiej budować jakieś strefy bezpieczeństwa tam, gdzie jest miejsce ich życia?” – zastanawiał się prof. Chazbijewicz.

Ksiądz profesor Jacek Pawlik (UWM) przywołał swoje doświadczenia z misji w Afryce.

Zastanawiamy się, czy to emigranci zarobkowi czy uchodźcy, czy to ludzie uczeni, czy może tacy, co chcą się po prostu dorobić. Ale też nie wszyscy są Muzułmanami. Do Europy płynie pół Afryki. Z doświadczenia misjonarza wynika, że prawie każdy młody człowiek marzy o Europie. Cała rodzina się składa na ten wyjazd, który wiąże się z ogromnym ryzykiem, także utraty życia. Ludzie podejmują taką inicjatywę, ponieważ różnica między życiem tam i życiem tu jest ogromna. Najważniejsze wyzwania, z jakimi musimy sobie poradzić, to przede wszystkim różnice kulturowe – w zwyczajach, w stylu życia codziennego (przepaść w interpretacji świata widoczna jest choćby w takim szczególe, jak stosunek do odkrytego ciała kobiety). Wytwarza się spirala emocyjna. Nasze zwykłe zachowania mogą być postrzegane przez „obcego” jako odstępstwo od normy. I tworzy się konflikt. Z tymi różnicami musimy sobie poradzić. Islam jest niezwykle zróżnicowany. Problem zaczyna się, gdy do głosu dochodzi fundamentalizm religijny, który w kontekście każdej religii jest niezwykle niebezpiecznym zjawiskiem.

Pochodzący z Etiopii dr hab. Degefe Gemechu z Instytutu Nauk Politycznych Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, jak sam podkreślił, wywodzi się ze społeczeństwa wielokulturowego – w jego kraju żyje 81 różnych grup

etnicznych. Mieszkają tam katolicy i muzułmanie, ale także wyznawcy wielu innych religii.

Obawy, czy da się wspólnie funkcjonować, są bardzo uzasadnione. Musimy jednak pamiętać, że ludzie dzielą się przede wszystkim na dobrych i złych. Wszystkie inne podziały są wtórne. Dobrzy i źli ludzie są zarówno wśród chrześcijan, katolików, jak i muzułmanów. Czy da się żyć? Obawa jest uzasadniona, jeśli nie ma styczności z tymi, których się boimy

– mówił prof. Gemechu. A w Polsce, jak zauważył, tej styczności nie ma.

Profesor przytoczył ustawy dotyczące statusu uchodźców politycznych. Spostrzegł, że prawo nie ma względu na to, czy ktoś jest muzułmaninem czy nie, ale zwraca uwagę, czy człowiek pada ofiarą prześladowania. Mimo naszych uzasadnionych często obaw i wątpliwości, należy jednak założyć, że dobry Muzułmanin może być dobrym Polakiem.

W tak zaplanowanej debacie nie mógł nie pojawić się problem islamofobii. Od wielu lat zjawiskiem tym zajmuje się dr Michał Łyszczarz z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Islamofobia bazuje na postawach ksenofobicznych. Według dra Łyszczarza:

Oprócz długiej tradycji tolerancji i wielokulturowości, w naszym społeczeństwie, jak w każdym, są obecne postawy nietolerancyjne. One przybrały właśnie formę islamofobii. Polega ona na uproszczonym, ujednoliconym wizerunku muzułmanów, z powodu postawienia znaku równości pomiędzy trzema słowami: Muzułmanin to Arab, a Arab to terrorysta. Islamofobia jest skierowana przeciwko Arabom, którzy stanowią jedynie 30 proc. Muzułmanów. Jaki procent z nich to terroryści?

Polacy odwykli od współistnienia z innymi kulturami. Jako naród wielokulturowości uczymy się dopiero od kilkunastu lat. To brak kontaktu z różnorodnością kulturową powoduje, że islamofobia pada u nas na podatny grunt. Nasza islamofobia jest kalką tego, co dzieje się w światopoglądzie Europy Zachodniej. Do niedawna twierdziłem, że islamofobia dotyczy tylko Arabów. Teraz jej ofiarami w Polsce stali się także Tatarzy. Wandale

zdemolowali meczet i cmentarz w Kruszynianach. Na meczecie narysowali symbole Polski Walczącej. To absurdatne. Tatarzy słyńg przecieź z zaangażowania w polskim wojsku.

Dr Łyszczarz zwrócił uwagę, że islamofobia dotychczas była marginalna, ograniczona do mowy nienawiści. Kryzys związany z falą uchodźctwa spowodował przepływ nastrojów islamofobicznych nawet do mediów mainstreamowych.

Draginja Nadaźdin, szefowa polskiego oddziału Amnesty International, powiedziała, że zgadza się z tezą o etykietowaniu wyznawców islamu. Przywołała problem narastającej fali przestępstw z nienawiści. Obecnie w mediach społecznościowych trwa zażarta dyskusja, którą czasem trudno w ogóle nazywać dyskusją, bo jest to nic innego jak mowa nienawiści. Brakuje świadomości, że nawoływanie do nienawiści jest przestępstwem. Pani Nadaźdin zwróciła również uwagę na praktyczne rozwiązania w kryzysie emigracyjnym. Amnesty International wielokrotnie zalecała Unii Europejskiej np. utworzenie bezpiecznych dróg dla uchodźców. Pomogłoby to zapobiec takim tragediom, jak na przykład śmierć 2,5 tysiąca ludzi w ciągu niespełna 4 miesięcy, nie mówiąc już o przeciwdziałaniach atakom na tle ksenofobicznym.

Draginia Nadaźdin, podobnie jak przedmówcy, spostrzegła, że nie wszyscy uchodźcy są muzułmanami, a także to, że co prawda prawo rozróźnia uchodźców politycznych (którym powinno się okazać pomoc w trudnej sytuacji) od emigrantów zarobkowych, ale to nie znaczy, że ci ostatni, szukający lepszego życia, mają być traktowani jak przestępcy.

Uruchamiamy w sobie różne strachy, a warto, byśmy uświadomili sobie wyzwania wynikające z konieczności zetknięcia się z inną kulturą. Słowa nietolerancji są bardzo groźne. Czasem też ranią ludzi, którzy mieszkają obok nas i w żaden sposób nie zasługują na miano terrorystów czy przestępców. Marzę o tym, żeby Polska była krajem, do którego chcą przyjeźdźać uchodźcy i w którym chcą szukać schronienia. W ciągu 25 lat 85 tysięcy osób w Polsce dostało status uchodźców. I co złego się wydarzyło? Było wśród nich wielu wyznawców islamu, np. z Czeczeni.

Pomyślmy o tym, że jeśli kogoś obrażamy, nawet teoretycznie, to słowa te mogą ranić ludzi, którzy żyją obok i nie zasługują na to, by ich traktować jak terrorystów czy przestępców

– mówiła szefowa Amnesty International Polska.

To nie był jedyny mocny głos ze strony organizacji pozarządowych. Wiktor Marek Leyk, pełnomocnik ds. Mniejszości Narodowych i Etnicznych Województwa Warmińsko-Mazurskiego, sam nazwał się „człowiekiem mniejszości”. Oto jego słowa:

Mogę więc mówić, jak jest naprawdę. Zaskakuje mnie, że wystarczyło 50 lat istnienia dość jednorodnego polskiego społeczeństwa, żebyśmy stali się totalnymi nacjonalistami. W relacjach z innym potrzebna jest wiedza o tym innym. Tymczasem my nie wytworzyliśmy w sobie potrzeby dowiedzenia się czegoś o innych. Nie mamy chęci dowiedzenia się tego, co jest za miedzą. Wszyscy posługujemy się przecież językiem arabskim (cyframi), wielka część medycyny to dorobek kultury arabskiej. Inwestujemy w siebie intelektualnie, a okaże się, że nie mamy się czego lękać. Jeśli boimy się uchodźców, jesteśmy ludźmi słabej wiary, nie wierzymy w swoje ideały. Pracujmy nad sobą, wierzy w swoje możliwości. Pytanie o terrorystów wśród uchodźców jest pytaniem zastępczym. Tak naprawdę nie chcemy, żeby ktokolwiek zajmował puste miejsce, które zostawiamy przy wigilijnym stole. Przecież dla Polski to żaden problem ekonomiczny, żeby 100 000 uchodźców pojawiło się do końca roku. My tak naprawdę nie chcemy obcych. Każdy z nas ma do wykonania pracę nad sobą. Zachęcam do tego, żeby nie bać się innych, a nie będziemy się bać, gdy poznamy się lepiej.

Powiedzmy sobie szczerze, to nie 50 lat zrobiło z nas nacjonalistów. Prezydent Narutowicz został zamordowany tylko dlatego, że był wybrany przez mniejszości narodowe! [odniósł się do słów Marka Leyka Jerzy Hoffman] Uczmy się naszej historii – nie tak, jak chcemy, ale tak, jak wyglądała naprawdę. Też mieliśmy kapusiów i Żegotę, mieliśmy getta na uniwersytetach, a jednocześnie mamy wspaniałych ludzi. Mnie nie interesuje, kto z kim śpi i w jaki sposób, nie obchodzą mnie niczyje poglądy polityczne ani jak kto się ubiera, ale nie chcę, żeby ktokolwiek mnie do czegoś zmuszał.

Jerzy Hoffman mówił o potrzebie zdecydowanej reakcji Europy na kryzysy współczesnego świata.

Jednakże leczyć trzeba nie skutki, a przyczyny. Wojny, terroryzm, dżihad, fanatyzm są przyczynami fali uchodźstwa. W Unii prawa człowieka mają tylko ludzie przestrzegający ich. Fanatyzm powinien zostać wyjęty konwencją narodową spod prawa, dlatego że każdy fanatyzm prowadzi do zbrodni

– dodał reżyser.

Mam dwa wnioski: czasem pięknie się różnimy i pięknie potrafimy o tym mówić

– zakończył dyskusję dyrektor WAMA FF – Marcin Kot Bastkowski.

Cieszę się ogromnie, że taka platforma wymiany poglądów powstała w ramach naszego festiwalu. Mam poczucie, że we wszystkich naszych głosach chodzi w gruncie rzeczy o to samo: o wolność.

Ograniczenia czasowe i programowe spowodowały, że dyskusję trzeba było przedwcześnie zakończyć. Szkoda, gdyż zarówno temat, jak i wielość postaw, i różnorodność kompetencji uczestników nadały wydarzeniu wyjątkowy ton. W dyskusji, której przysłuchiwała się uważnie ponad setka studentów, powinni brać udział także młodszy słuchacze, bo, jak powiedział Hoffman, ta sprawa dotyczy przede wszystkim ludzi młodych, którzy wkraczają w dorosłe życie.

Być może dla organizatorów jest to znak, by szczupłą, nieco ograniczoną formę seminaryjną rozbudować do formatu małej konferencji. Z drugiej zaś strony obecna formuła pozwala na pewną spontaniczność, na wyrażenie emocji i głosy *ad vocem* – co wydaje się szczególnie cenne przy tak sformułowanym programie debaty.

Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl