

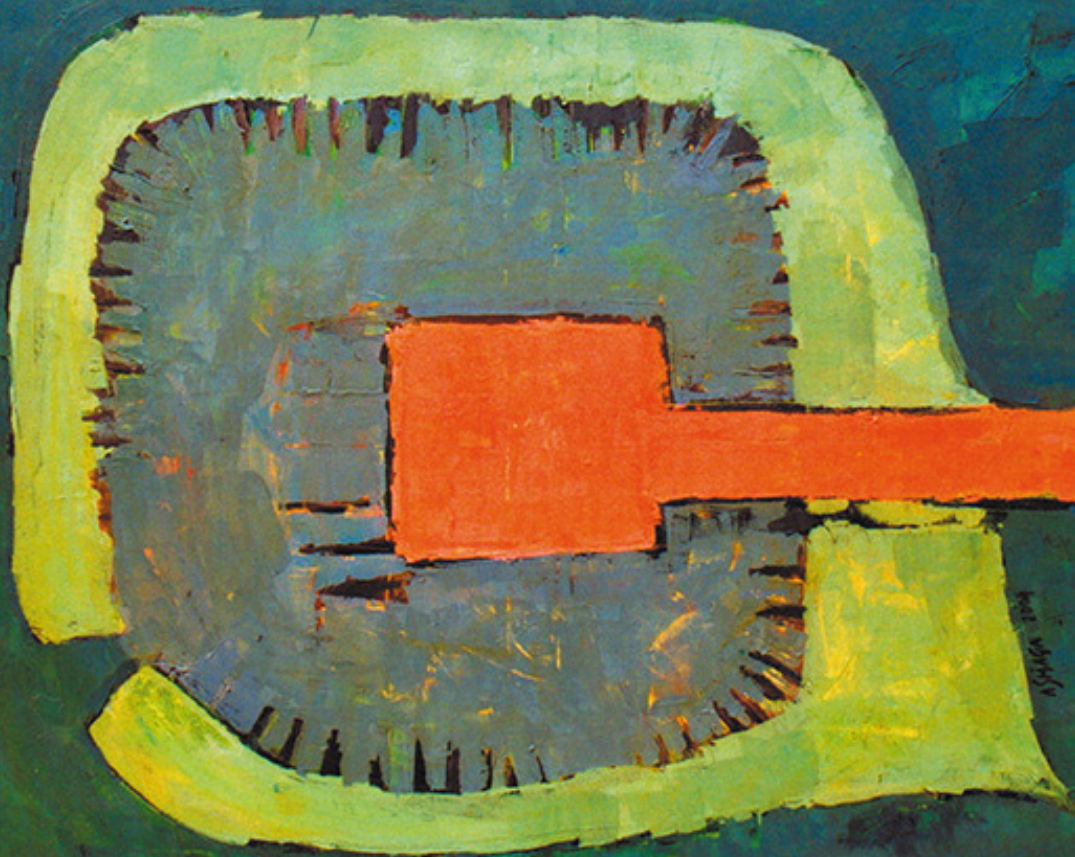
CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

Załącznik
KULTUROZNAWCZY

2018

Nr 5



TEMAT NUMERU: PERSWAZJA (NIE)WERBALNA

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF):

dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, prof. UKSW
ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ
(DEPUTY EDITOR IN-CHIEF):

dr Piotr Jakubowski
CZŁONKOWIE REDAKCJI
(STAFF MEMBERS):

dr hab. Ewa Szczęsna, prof. UW

dr Agnieszka Smaga
SEKRETARZ REDAKCJI
(MANAGING EDITOR):

mgr Dorota Dąbrowska
ASYSTENT SEKRETARZ REDAKCJI (ASSISTANT):

mgr Katarzyna Gołos-Dąbrowska

REDAKTOR JĘZYKOWY
(LINGUISTIC EDITOR):

dr Piotr Jakubowski
KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁU TEMATYCZNEGO NUMERU
(THE IDEA AND SUBSTANTIVE EDITING OF THE THEMATIC
SECTION):

dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, prof. UKSW

mgr Dorota Dąbrowska

RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD):

dr hab. Anna Czajka-Cunico, prof. UKSW

dr hab. Dorota Kielak, prof. UKSW

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN

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

prof. dr hab. Mieczysław Mejor, IBL PAN

dr Alberto Pirni, Scuola Superiore Sant Anna, Pisa (Italy)

prof. dr Bernd-Juergen Warneken, Empirische Kulturwissenschaften,
Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen (Germany)

dr hab. Jan Zieliński, prof. UKSW

**KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU ANGIELSKIM I STRESZCZEŃ
(PROOF-READER OF ENGLISH TEXTS AND SUMMARIES):**

dr Małgorzata Ciunović

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM

(PROOF-READER OF POLISH TEXTS):

dr Małgorzata Ślarzyńska

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN):

dr Agnieszka Smaga

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN):

Marek Ostrowski

SKŁAD (TYPESETTING):

Maciej Faliński

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

Email: zalacznikculturoznawczy@gmail.com

ISSN 2392-2338

Redakcja informuje, że wersją pierwotną „Załącznika Kulturoznawczego” jest wersja elektroniczna (online).

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

Uznanie autorstwa-Bez utworów zależnych 3.0 Polska <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

LISTA RECENZENTÓW (REVIEWERS):

dr hab. Marek Adamiec, prof. UG

dr hab. Sławomir Bobowski, prof. UW

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK

dr hab. Federico Della Corte, prof. UKSW

prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ

dr hab. Tomasz Ferenc, UŁ

dr hab. Mirosław Filiciak, prof. USWPS

dr hab. Beata Gaj, prof. UKSW

prof. dr hab. Krzysztof Gawlikowski, USWPS

prof. dr hab. Grażyna Habrajska, UŁ

dr Rafał Ilnicki, UAM

dr Patryk Kencki, IS PAN

dr hab. Andrzej Kisielewski, prof. UWB

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

dr Monika Kostaszuk-Romanowska, UWB

dr hab. Anna Kozłowska, UKSW

dr hab. Joanna Krakowska, prof. IS PAN

dr hab. Iwona Kurz, UW

prof. dr hab. Jakub Lichański, UW

prof. dr Lev Manovich, City University

of New York (CUNY)

prof. dr hab. Mieczysław Mejor, IBL PAN

prof. dr hab. Piotr Mitzner, UKSW

dr hab. Dorota Muszytowska, prof. UKSW

prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ

prof. dr hab. Ryszard Nycz, UJ

prof. dr hab. Krzysztof Olszewski, ASP

w Warszawie

dr hab. Joanna Ostrowska, UAM

dr Mateusz Poradecki, UŁ

dr hab. Sławomir Sikora, UW

dr Paweł Stangret, UKSW

dr Małgorzata Ślarzyńska, UKSW

dr hab. Katarzyna Taras, prof. PWSFTviT

dr hab. Beata Wałęciuk-Dejneka, prof. UPH

prof. dr hab. Jadwiga Waniakowa, UJ

dr Agnieszka Wnuk, UW



SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji	7
-------------------	---

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Robert Boroch

Wokół ewolucji języka – hipotezy o źródłach mowy ludzkiej i ich wartość naukowa	11
--	-----------

TEMAT NUMERU: PERSWAZJA (NIE)WERBALNA

Ewa Szczęsna

Oblicza sterowania. O perswazji niewerbalnej w sztuce i reklamie	23
---	-----------

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Ciężkość – lekkość – perswazyjność, czyli co wynika z organizacji estetycznej filmu <i>Dwunastu gniewnych ludzi</i> Sidneya Lumeta	37
---	-----------

Elżbieta Szyngiel

„Upaństwowienie romantyzmu” w kinie II RP. O <i>Panu Tadeuszu</i> w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego	55
---	-----------

Małgorzata Ciunovič

O propagandzie w Polskiej Kronice Filmowej (na podstawie komentarza narracyjnego z lat 1971-1975)	77
--	-----------

Katarzyna Gołos-Dąbrowska

„W waszych rękach teraz los wasz” – elementy perswazji w spektaklu <i>W imię Jakuba S. Moniki Strzępki</i> i Pawła Demirskiego	93
---	-----------

Anna Pięcińska

Niewerbalne elementy perswazji w ikonografii biblijnej sceny spotkania Chrystusa z faryzeuszami i jawnogrzesznicą – na wybranych przykładach ze sztuki włoskiej XVI i XVII wieku 109

Katarzyna Kaczor-Scheitler

Realizacja funkcji perswazyjnej w *Palmie panińskiej* benedyktyna Basilia Gradięgo w przekładzie jezuitę Szymona Wysockiego 125

Ilona Chruściak

Perswazyjna funkcja gestu ujmowania pod kolana w *Iliadzie* Homera 143

VARIA

Joanna Komorowska

Masters of Truth in the Middle-Earth or the Worlds of Fantasy as Seen through the Lens of Detienne's Theory 157

Agnieszka Smaga

Transparency as a Functional and Visual Tool. The GUI of the Windows 10 Operating System as an Example 171

INTERPRETACJE

Robert Birkholc

Między biedermeierem a grozą Holocaustu. Filmowa reprezentacja perspektywy nekrofila w *Palaczu zwłok* Juraja Herza 185

Jacek Kopciński

Upupianie Henryka, czyli Nekrošius inscenizuje Gombrowicza 223

RUBRYKA AUTORSKA: CHRONOMETR (CZ. 4)

Jan Zieliński

Mickiewicza zegarek i pieczęć 241

FOTOESEJ I OKOLICE

Robert Pawlik

Ikonologia cierpienia. Aby Warburg o symbolizacji obrazowej i obrazach wojny 259

Marianna Michałowska

Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu 287

Arkadiusz Karapuda

Na powierzchni i pod powierzchnią malatury – kryteria przezroczystości obrazu 305

WYWIAD

Laboratorium analizy filmu 321

Z prof. Sewerynem Kuśmierczykiem rozmawia Robert Birkholz

KOMENTARZE, OPINIE, GLOSY

Dorota Dąbrowska

Teatr jako narzędzie interwencji politycznej – o *Sprawiedliwości* Michała Zadary 335

Agnieszka Wnuk

Ta fascynująca przestrzeń pomiędzy. Notatki na marginesie książki *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska* 347

ANEKS

Joanna Biernacik

„Współcześni gladiatorzy”. Próba określenia istoty i kulturowego znaczenia profesjonalnego wrestlingu 353

Słowo od Redakcji

Z przyjemnością oddajemy w Państwa ręce piąty numer „Załącznika Kulturoznawczego”. Tym razem dział tematyczny poświęcony jest perswazji – zjawisku mającemu, ze względu na swój interdyscyplinarny charakter i wszechobecne występowanie, niemały potencjał badawczy. Wywodząca się ze starożytnej retoryki kategoria perswazji jest współcześnie powszechnie stosowana w badaniach nad reklamą, językiem mediów, polityką, homiletyką etc. Ścisłe związana z manipulacją, a równocześnie mająca ogólniejszy charakter, da się postrzegać jako pojęcie opisujące podstawowe strategie organizujące życie społeczne i komunikację medialną. Mnogość zagadnień podjętych w ramach zamieszczonych tu tekstów, po części wykraczających poza obszar analizy komunikatów *stricte* artystycznych, skłania do otwarcia nowych perspektyw badawczych – zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i w obszarze analizy oraz interpretacji artefaktów kulturowych.

Ogólne rozumienie kategorii perswazji czyni ją adekwatną do opisu w zasadzie każdego komunikatu i przekazu, trudno bowiem wyobrazić sobie, żeby jakakolwiek wypowiedź przemawiała przeciwko sobie, była pozbawiona intencji nakłonienia do przyjęcia jakiegoś określonego obrazu świata, punktu widzenia lub uznania danego twierdzenia za słuszne. Ten uniwersalny pierwiastek może jednak przyjmować w rozmaitych komunikatach bardzo różnorodne postaci, uobecniać się w różnych strategiach, prowokować do sięgania po odmienne sposoby argumentacji. Ich ogląd jest fascynujący, ponieważ w toku analizy dostrzec można, że niejednokrotnie praktyka komunikacyjna wymyka się ustalonym regułom.

Formuła tytułu działu – *Perswazja (nie)werbalna* – ma na celu podkreślenie perspektywy akcentującej zróżnicowane sposoby perswazyjnego oddziaływania – odróżnianie strategii operujących słowem od tych, które angażują innego rodzaju systemy semiotyczne. Zebrane w dziale teksty są różnorodne ze względu na konteksty historyczne, których dotyczą, stosowane metody badawcze oraz sposoby rozumienia kluczowego pojęcia. W części z nich pojawia się ono jako narzędzie badania ukrytych mechanizmów wywierania wpływu, pozwala zatem obnażyć niejawne dążenia dominacyjne, w innych traktowane jest jako synonim pewnych praktyk retorycznych i służy do opisu sposobów artykulacji określonych treści nakłaniających.

Obraz uzyskany na drodze zestawienia tych tekstów potraktować można jako wyraz uniwersalnego charakteru perswazji i jej dużego potencjału badawczego.

Dział otwiera artykuł Ewy Szczęsnej, w którym autorka przeprowadza komparatystyczną analizę funkcjonowania perswazji w twórczości artystycznej i reklamie, odwołując się do rządzących nimi zasad i przyświecających im celów. Z kolei Brygida Pawłowska-Jądrzyk ujawnia obecność strategii manipulacyjnych na poziomie struktury i organizacji estetycznej filmu *Dwunastu gniewnych ludzi* Sidneya Lumeta. Elżbieta Szyngiel wskazuje – na przykładzie filmowej adaptacji *Pana Tadeusza* – jak w Drugiej Rzeczypospolitej wykorzystywano tradycję romantyczną do krzewienia idei narodowej. Tekst Małgorzaty Ciunovič natomiast przenosi nas do kolejnej epoki – autorka poddaje analizie produkcje Polskiej Kroniki Filmowej z lat 1971-1975, a szczególnie obecne w nich komentarze narracyjne, wyznaczające podstawową – a więc: zgodną z „linią” władzy – płaszczyznę odczytania prezentowanych treści. Katarzyna Gołos-Dąbrowska, omawiając spektakl *W imię Jakuba* S. Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, podejmuje z kolei współczesne wątki wykluczenia z neoliberalnego świata wszechobecnej konsumpcji i nieograniczonych możliwości. Trzy ostatnie teksty działu tematycznego ujawniają pierwiastek perswazyjny w dziełach reprezentujących źródłowe tradycje Zachodu – chrześcijaństwa i antyku. Anna Pięcińska analizuje malarskie interpretacje nowotestamentowego motywu spotkania Chrystusa z jawnogrzesznicą, natomiast Katarzyna Kaczor-Scheitler analizuje perswazyjne zabiegi obecne w traktacie *Palma panińska* (1584) benedyktyna Basilia Gradiego (w przekładzie polskiego jezuitę Szymona Wysockiego). Ilona Chruściak z kolei tematykę perswazji ujmuje na poziomie „mowy ciała”, skupiając się na znaczeniach i kontekstach występowania gestu ujmowania pod kolana w *Iliadzie* Homera.

W ramach działu *Dociekania kulturologiczne* przedstawiamy tekst Roberta Borocho, który – w nawiązaniu do zamieszczonego w poprzednim numerze „Załącznika Kulturoznawczego” artykułu Magdaleny Danielewiczowej¹ – rekonstruuje i krytycznie omawia wybrane hipotezy dotyczące początków mowy ludzkiej. W dziale *Varia* publikujemy dwa

¹ M. Danielewiczowa, *Do czego konieczny jest język? Co jest konieczne w języku*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2017, nr 4, s. 11-31.

anglojęzyczne teksty: Joanna Komorowska omawia wybrane utwory literatury *fantasy* przez pryzmat teorii Marcela Detienne’a, natomiast Agnieszka Smaga przedstawia funkcjonalne aspekty przezroczystości na przykładzie interfejsu graficznego systemu Windows 10. W dziale *Interpretacje* Robert Birkholc wnikliwie analizuje eksperymentalne zabiegi formalne obecne w filmie *Palacz zwłok* Juraja Herza, Jacek Kopciński z kolei poświęca swój artykuł kontrowersjom wokół inscenizacji *Ślubu* Witolda Gombrowicza autorstwa zmarłego niedawno litewskiego reżysera Eimuntasa Nekrošiusa. W kolejnym „odcinku” *Chronometru* Jan Zieliński rekonstruuje tajemniczą historię zegarka i pieczęci z archiwalnej ilustrowanej noty wykonanej w 1858 roku przez Bolesława Rusieckiego.

Tradycyjnie już osobny dział poświęcamy fotoesejom. Robert Pawlik przywołuje postać niemieckiego filozofa kultury, Aby Warburga, wraz z jego koncepcją ogólnej nauki o obrazie oraz tezą o źródłowym związku obrazu z cierpieniem. Marianna Michałowska natomiast, omawiając twórczość współczesnych polskich fotografów – Pawła Starca i Łukasza Gniadka – prezentuje strategię „nie-widoku” jako szansę na odzyskanie możliwości wglądu w ból Innego za pośrednictwem fotograficznego medium². Następnie Arkadiusz Karapuda wtajemnicza czytelników w arkana swojej twórczości malarskiej, akcentując zwłaszcza istotność – wieloaspektowo rozumianej (i po raz kolejny w tym numerze omawianej) – kategorii przezroczystości.

W dziale *Wywiady* proponujemy rozmowę z Sewerynem Kuśmierczykiem na temat jego autorskiej morfologiczno-antropologicznej metody analizy filmu oraz fascynacji twórczością Andrieja Tarkowskiego. W sekcji *Komentarze. Opinie. Glosy* publikujemy rozważania Doroty Dąbrowskiej o teatrze zaangażowanym politycznie (na bazie spektaklu *Sprawiedliwość* w reżyserii Michała Zadary), a także refleksję Agnieszki Wnuk nad tekstami kultury dekonstruującymi opozycję prawda/fikcja, fakt/zmyślenie (punktem wyjścia jest dla autorki książka Tomasza Baldzińskiego i Doroty Dłużniewskiej-Urban *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*). Numer zamykamy *Aneksem*, w którym Joanna Biernacik dokonuje prawie

² Oba te teksty stanowią zapowiedź tomu: *Fotoesej II. (Nie)widoki cudzego cierpienia*, red. P. Jakubowski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2019.

że monograficznego opracowania profesjonalnego wrestlingu – dyscypliny łączącej w sobie elementy sportu, teatru i rozrywkowego *show*.

* * *

Na koniec pragniemy podziękować wszystkim, dzięki którym udało się sfinalizować prace nad piątym numerem „Załącznika Kulturoznawczego” – szczególnie Autorom i Recenzentom – za ich pomoc i słowa wsparcia.

Redakcja

WOKÓŁ EWOLUCJI JĘZYKA – HIPOTEZY O ŹRÓDŁACH MOWY LUDZKIEJ I ICH WARTOŚĆ NAUKOWA

ROBERT BOROCH

Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej,
Uniwersytet Warszawski
Department of Central and East European Intercultural Studies,
University of Warsaw
roboroch@outlook.com

Niniejszy artykuł jest nawiązaniem do hipotez odnośnie do ewolucji języka i językoznawstwa ogólnego przedstawionych w artykule Magdaleny Danielewiczowej *Do czego konieczny jest język? Co jest konieczne w języku?*¹. Proponowane przez M. Danielewiczową hipotezy mają daleko idące konsekwencje metodologiczne przede wszystkim dla badań kulturoznawczych, które oscylują między językoznawstwem ogólnym, semantyką językoznawczą, lingwistyką antropologiczną oraz filozofią języka.

Ogólnikiem będzie stwierdzenie, że organizacja jakichkolwiek badań zjawisk wymaga metodologicznego, analitycznego i logicznego zaplanowania w płaszczyźnie teoriopoznawczej, jak i opisu samego zjawiska. Niemniej jednak, w każdym wypadku, konieczne jest spełnienie warunków koniecznych w odniesieniu do metod poznawczych, na przykład: (1) wskazanie celów epistemicznych; (2) opracowanie metod identyfikacji zmiennych; (3) sformułowanie hipotez w postaci zdań twierdzących (nie pytających czy przeczących); (4) zachowanie relacji wynikania logicznego lub analitycznego między zmiennymi a hipotezami; (5) falsyfikacja/weryfikacja hipotez poprzez dostarczenie kontrargumentacji; czy wreszcie (6) potwierdzenie albo uprawdopodobnienie hipotez² itd. M. Danielewiczowa kwestię pryncypium

¹ M. Danielewiczowa, *Do czego konieczny jest język? Co jest konieczne w języku*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2017, nr 4, s. 11-31.

² Zob. E. Hajduk, *Hipoteza w badaniach pedagogicznych. Poradnik dla studentów*, Zielona Góra 1994; A. Grobler, *Ajdkiewicz, Lakatos i racjonalizacja*

weryfikowania hipotez skrupulatnie odnotowuje, zwracając uwagę, że hipotezy odnośnie do powstania mowy ludzkiej pozostaną niezweryfikowane z powodu braku mierzalnych danych. Ponadto, badaczka zwraca uwagę na kolejne pryncypium racjonalnej wiedzy, jakim jest przyjęcie podstawy rozumowania. Nie można lekceważyć przytoczonych przez M. Danielewiczową postulatów odnośnie do powstawania mowy ludzkiej, zwłaszcza, jak już wspomniałem, w kontekście badań zjawisk społeczno-kulturowych – a do zjawisk takich zaliczają się między innymi sposoby użycia języka przez człowieka. W tym kontekście istnieją dwa synkretyczne uniwersa: uniwersum samego języka oraz uniwersum przestrzeni relacyjnej: człowieka – świata.

Zagadnienie ewolucji języka elektryzuje środowiska językoznawców i kulturoznawców, o czym świadczy duża liczba publikacji oraz dyskusje w prasie specjalistycznej. Zwróćmy jednak uwagę, że większość owych dyskusji zasadza się na niezrozumieniu samego terminu ewolucji, który jest stosowany wszędzie tam, gdzie badacze mogą dopatrzeć się tego, co potocznie nazywa się *zmianą*³. Powstaje w ten sposób wadliwy schemat rozumowania, że jakakolwiek zmiana przedmiotu, na przykład w jego wymiarze jakościowym, wynika z działania siły ewolucji – doboru naturalnego.

Allen D. MacNeill w pracy *Evolutionary Biology. The Darwinian Revolutions* zauważa, że określenie „ewolucja” funkcjonuje jako:

1. *Termin* – dla biologów ewolucyjnych ewolucja znaczy tyle, co proces, w wyniku którego organizmy żywe zmieniają się w jakimś okresie; w celu odróżnienia badacze posługują się określeniem ewolucja biologiczna.

2. *Teoria* – podjęcie prób wyjaśnienia, jak organizmy żywe współdziałają ze środowiskiem, w którym występują, produkując zmiany możliwe do postrzegania w cechach organizmów indywidualnych, populacjach, genach, skamielinach itd. Tu należy wyróżnić dwa aspekty ewolucji jako teorii: a) wyjaśnienie mechanizmów powodujących zmiany; oraz b) wyjaśnienie wzoru czy kierunku zmian ujawnianych przez komparatywną anatomię, genetykę czy zapis kopalny.

konwencjonalizmu, „Kwartalnik Filozoficzny” 1999, z. 1, s. 5-16; idem, *Metodologia nauk*, Kraków 2006.

³ Zob. A. Nobis, *Zmiana kulturowa: między historią i ewolucją*, Wrocław 2006.

3. Światopogląd – ludzie o odmiennym zapleczu kulturowym mają różne, niejednokrotnie wykluczające się, zdania/opinie na temat ewolucji, które to funkcjonują w ramach jednego paradygmatu pojęciowego.

4. Ideologem – przekonania o pewnych stanach rzeczy i przedmiotach, które wokół człowieka się zdarzają (stany rzeczy) i są/istnieją (przedmioty); MacNeill zwraca uwagę, że przekonania mają swoje źródła; przez źródła badacz ten rozumie: a) pochodzenie (ang. *origins*), na przykład starożytne przekonania o przyczynie ruchu; b) kontekst (ang. *context*), tu MacNeill zwraca uwagę, że przekonania nie pojawiają się znikąd, wyrastają zawsze z jakichś innych pomysłów/idei; MacNeill odnotowuje również, że pomysły/idee mają określone konsekwencje. Stwierdza, że pojęcia „rodzą się, żyją, a także się reprodukują” w umyśle i mogą być także transmitowane do innego umysłu; pojęcia, zdaniem MacNeilla, kształtują sposób rozumienia przez człowieka rzeczywistości⁴.

Powyższy podział pokazuje potoczny sposób myślenia o ewolucji, który przejawia się w określonych typach dyskursu, na przykład redukcyjnym, taksonomicznym, heurystycznym czy konstruktywistycznym⁵. W przypadku kulturoznawczych rozważań o zmianie przedmiotu – pod kątem, powiedzmy, jego złożoności strukturalnej – łączone są wszystkie wymienione wyżej paradygmaty, tworząc synkretyczny dyskurs⁶; dlatego konieczne jest wprowadzenie uszczegółowienia w postaci stwierdzenia, czy mowa o ewolucji biologicznej czy ewolucji kulturowej. Uszczegółowienie to nie dotyczy przedmiotu, lecz sposobu, w jaki przedmiot zmianom ulega. Ewolucja biologiczna odnosi się do zmian w organizmie żywym powstałych pod wpływem presji środowiska naturalnego; zmiany te są nieodwracalne. W tym też sensie należy zgodzić się z hipotezą sformułowaną przez M. Danielewiczową odnośnie do protojęzyka. Wszelkie teorie odnoszące się do narodzin mowy ludzkiej będą tylko spekulacjami z tego powodu, że nie istnieją żadne dowody potwierdzające prawdziwość założeń.

⁴ A.D. MacNeill, *The Modern Scholar: Evolutionary Biology, Part 1: Darwinian Revolutions*, 2011 (audiobook). Więcej zob. R. Borocho, *Siedem bram memetyki (SBM2). Recepcja „Samolubnego genu” Richarda Dawkinsa w angielskiej literaturze przedmiotu w latach 1976-1989*, Warszawa 2016, s. 92-93.

⁵ Ibidem, s. 93.

⁶ Ibidem.

M. Danielewiczowa reprezentuje tu twarde stanowisko popperowskie, które nie akceptuje uprawdopodobnienia hipotez na przykład z wykorzystaniem modeli albo analogii; w tym wypadku modeli odnośnie do naturalnych systemów komunikacyjnych⁷. Czy takie twarde stanowisko jest wystarczająco uargumentowane? Odpowiedz na to pytanie jest uzależniona od przyjętych oczekiwań względem nauki. Możliwe są tu dwa podejścia: (1) ratowanie zjawisk (ang. *saving the phenomena*) – rzeczowa i adekwatna analiza dostępnych danych oraz obserwacji; albo (2) ratowanie pozorów (ang. *saving the appearances*)⁸ – zachowanie spójności z przyjmowaną podstawą rozumowania wbrew dostępnym danym i obserwacjom. Ujęcie (1) cechuje się rzeczowym i adekwatnym opisem zjawisk oraz prawdziwością opisu; ujęcie (2) ignoruje prawdziwość na rzecz spójności teorii. Przykładem ujęcia (1) jest astronomia Galileusza, zaś ujęcia (2) – astronomia Ptolemeusza. Przyjęte przez M. Danielewiczową twarde stanowisko to naukowy realizm. Czy z perspektywy naukowego realizmu można wyjaśnić rozwój języka ludzkiego? Nie można. Czy taka odpowiedź jest satysfakcjonująca? Także nie. Niepokój budzi empiryczna adekwatność danych. Twarde stanowisko realizmu naukowego siłą rzeczy musi być ograniczone do języków pisanych, czyli tych, które posiadają grafię; tu wyklucza się np. piktogramy czy hieroglify, czyli pierwotne próby utrwalenia komunikacji. Tym samym wykluczone zostały wszystkie języki mówione, na przykład język

⁷ D. Kimbrough Oller, U. Gabriel, *The Need for Framework Development in the Study of Evolution of Communication Systems*, [w:] *Evolution of Communication Systems. A Comparative Approach*, ed. D. Kimbrough Oller, U. Gabriel, Cambridge 2004, s. 3-11.

⁸ Ujęcie to wyjaśnia Pierre Duhem: „W istocie można patrzeć na założenia astronomii jak na zwykłe wyobrażenia matematyczne, które zestawia matematyk, aby sprawić, że ruchy ciał niebieskich poddają się jego wyliczeniom; można również w nich widzieć opis konkretnych ciał, rzeczywiście wykonanych ruchów. W pierwszym przypadku te założenia mają tylko jeden warunek – zachowania pozorów, w drugim przypadku wolność tego, który je sobie wyobraża, jest znacznie bardziej ograniczona; jeśli jest on rzeczywiście zwolennikiem filozofii, która pretenduje do jakiegokolwiek znajomości niebiańskiej istoty, będzie musiał uzgodnić swoje założenia z zasadami tej filozofii”. Cyt. za: G.E.R. Lloyd, *Saving the Appearances*, „The Classical Quarterly” 1978, vol. 28, no 1, s. 202-222 (tłum. własne).

Zuni⁹. Innymi słowy, zostaje tu poważnie ograniczone spektrum obserwacji w rozumieniu Wilmota V. Metcalfa¹⁰.

Przypomnę w tym miejscu podział zjawisk na: obserwowalne (ang. *observable*), nieobserwowalne - obserwowalne (ang. *unobserved observables*) i nieobserwowalne (ang. *unobservable*). W ujęciu tym ścierają się dwie perspektywy: naukowy realizm i naukowy anty-realizmu. Łagodną formą anty-realizmu naukowego jest konstruktywny empiryzm Basa van Fraassena¹¹. Badacz ten argumentuje na rzecz empirycznej adekwatności teorii, która niekoniecznie jest czy musi być prawdziwa, może być przecież prawdopodobna – chodzi tu, mówiąc językiem filozofii, o idealizację teorii odnośnie do ewolucji języka ludzkiego.

Czy powyższe stanowiska, w przypadku dyskutowanej w niniejszym artykule problematyki, mogą być pogodzone? Niestety, nie mogą. Głównym postulatem naukowego empiryzmu jest opieranie się na danych empirycznych, które w przypadku protojęzyka nie są i nigdy nie będą dostępne. Wskazanie momentu powstania takiego języka jest po prostu niemożliwe. Jednakże jeżeli spojrzymy na ów problem inaczej, na przykład jako na proces psychologiczny, to można w tym procesie wyróżnić określone etapy oraz analitycznie i logicznie uzupełnić te, których może brakować. Mówimy wtedy o idealizacji teorii. Nie można twierdzić, że kwestie, których z punktu widzenia realizmu naukowego nie da się wyjaśnić, nie istnieją lub nie są dla określonych teorii istotne. W przypadku teorii powstania języka ludzkiego ważny wydaje się problem genezy dźwięku i semiotyzacji. Sądzę więc, że warto w tym wypadku wykonać epistemiczny krok w tył i ponownie zastanowić się nad problemem genezy języka ludzkiego, ale w kontekście rozwoju innych naturalnych systemów komunikacyjnych.

⁹ Grafia dla tego języka została opracowana za pomocą Międzynarodowego Alfabetu Fonetycznego (ang. *International Phonetic Alphabet*); alfabet fonetyczny został opracowany przez zespół Paula Passy w latach 1886-1897.

¹⁰ W.V. Metcalf, *The Reality of the Unobservable*, „Philosophy of Science” 1940, vol. 7, no 3, s. 337-341.

¹¹ Możliwe ujęcia: (1) pozytywistyczne (np. Rudolf Carnap, Carl G. Hempel); (2) realistyczne (np. Karl Popper, Imre Lakatos); (3) pragmatyczne (np. Charles S. Peirce, Hilary Putnam); (4) relatywistyczne (np. Thomas Kuhn, Paul Feyerabend).

Podstawowymi pracami rozpatrującymi ewolucję języka ludzkiego będą prace Karola Darwina. Pierwszą jest, oczywiście, rozprawa *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*. W pracy tej Darwin wyjaśnia teorię doboru naturalnego. Rozprawa druga nosi tytuł *O pochodzeniu człowieka*, w której Darwin przedstawia między innymi kwestię powstania ludzkiej mowy artykułowanej¹².

Warto przypomnieć, że Darwin w tej drugiej pracy rozważa następujące hipotezy (podaję nazwiska badaczy – autorów hipotez, do których K. Darwin odnosił się bezpośrednio w książce jak i korespondencji prywatnej z nimi): (1) Chauncey Wright – nieudolne posługiwanie się mową artykułowaną wymaga znacznie większego natężenia i wysiłku umysłowego niż w przypadku wykonywania skomplikowanych czynności manualnych; (2) John Wood – różne modyfikacje mięśni u człowieka znajdują swoje odpowiedniki u zwierząt niższych; pozostają też w ścisłym stosunku wzajemnym; (3) Herbert Spencer – człowiek podejmuje konkretne działania wskutek naśladowania – mimetyzmu; (4) Félix Archimède Pouchet – instynkt i inteligencja pozostają w bliskiej zależności.

Darwin w swoich rozważaniach koncentruje się głównie na czynnikach fizjologicznych, mniej na czynnikach psychologicznych czy społecznych.

Więcej uwagi zagadnieniom psychologii języka poświęca Roman Stopa w pracy *Narodziny myśli i mowy ludzkiej*¹³. Autor przytacza za Otto Jaspersenem cztery dominujące teorie odnośnie do genezy mowy ludzkiej¹⁴.

1. Teoria I: Pierwsze wyrazy naśladowały głosy przyrody.
2. Teoria II: Język powstał z instynktowych głosów wywołanych bodźcami fizycznymi lub wrażeniami psychicznymi.
3. Teoria III: Każda rzecz uderzona wydaje dźwięk; każdy przedmiot posiada właściwe sobie brzmienie.

¹² K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, tłum. M. Ilecki, Warszawa 2009; idem, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein, J. Nusbaum, Warszawa 2006.

¹³ R. Stopa, *Narodziny mowy i myśli ludzkiej*, Kraków 1948.

¹⁴ Zob. O. Jaspersen, *Language. Its Nature, Development and Origin*, London 1922.

4. Teoria IV: Czynnościom wykonywanym grupowo towarzyszyły odgłosy, które następnie desygnowały ową czynność.

Kluczowym zagadnieniem w teorii R. Stopy jest uprawdopodobnienie genezy dźwięku oraz przejścia od dźwięku nieartykułowanego do dźwięków mających konkretne znaczenie. Badacz, opierając się na anatomii porównawczej, dochodzi do ważnych wniosków odnośnie do genezy i roli dźwięku nieartykułowanego w procesie powstawania mowy ludzkiej, roli semiotyzacji. Stopa wyróżnia:

1. Dźwięki naśladowcze, „które przez swoje cechy akustyczne stały się wskaźnikiem przedmiotów, [...] przy których percepcji dominowały zazwyczaj wrażenia słuchowe”;

2. „Dźwięki, które przez odpowiednie ruchy artykulacyjne organów mowy miały odtwarzać najważniejsze cechy zjawisk lub przedmiotów, przy czym dominującą rolę przy percepcji odgrywały wrażenia wzrokowe i dotykowe”;

3. „Dźwięki, których źródłem są specjalne warunki fizjologiczne i psychiczne, w jakich występuje organizm ludzki (prawdopodobnie one stanowią najpierwotniejsze tworzywo mowy ludzkiej):

- dźwięki uczuciowe (płynące ze świadomych i nieświadomych podniet);
- dźwięki z dziedziny woli (rozkazy, nakazy)¹⁵.

Ponadto R. Stopa zwraca uwagę, że w pierwszych etapach rozwoju mowy ruchy organu artykulacyjnego będą skorelowane z ruchami kończyn i ciała. Stosunek tej współzależności będzie w drodze ewolucji zmieniał się na korzyść organów mowy. Zmiana tej współzależności była istotnym ulepszeniem, potwierdzającym słuszność zasady zachowania energii w komunikacji, która sprowadza się do maksyminy: minimum wysiłku, maksimum treści (przenosząc to na grunt współczesny: minimum jednostek leksykalnych, maksimum treści). Zasada zachowania energii w komunikacji wiąże się z hipotezą Ch. Wrighta, o której była mowa wyżej, a którą K. Darwin rozważał we wspomnianej już pracy *O pochodzeniu człowieka*. Ostatecznie Darwin doszedł do przekonania, że mowa ludzka powstała w wyniku naśladowstwa i modyfikacji różnych dźwięków przyrody, głosów innych zwierząt oraz instynktownych wykrzyknień wydawanych

¹⁵ R. Stopa, op. cit., s. 40.

spontanicznie przez ludzi. Narządy mowy – jak twierdził – wzmacniały się, zaś wzmocnienia te były przekazywane dziedzicznie prawem dziedziczenia następstw używania. Problem ten Darwin dyskutował między innymi w korespondencji z Friedrichem Maxem Müllerem.

Zasadniczą hipotezą Müllera było z kolei przypisanie człowiekowi naturalnej zdolności tworzenia pojęć ogólnych. Późniejsze badania, między innymi prowadzone przez Claude'a Lévi-Straussa, potwierdziły także naturalną zdolność człowieka do tworzenia podziałów dychotomicznych – ostrzegania rzeczywistości w postaci skrajności – oraz naturalną skłonność do binarności – o tym, czy coś istnieje lub nie istnieje (albo jest prawdziwe lub niejest prawdziwe), decyduje agent.

Stopa uważa, że w toku rozwoju ewolucyjnego dźwięki nieartykułowane zostały poddane semiotyzacji i włączone do stałego systemu już istniejących znaczeń, stając się jednostkami samodzielnymi, czyli takimi, które zostały oderwane przedmiotu, to jest – od konieczności występowania razem z przedmiotem; zastępowały ów przedmiot, zmieniając jego status ontologiczno-epistemologiczny (desygnat). Pojawia się jednak kolejny problem, który dotyczy istoty znaku. Charles Hockett¹⁶ zadaje pytanie, czy rzeczywiście tak jest, że zwierzęce systemy komunikacyjne nie mogą odwzorowywać wczesnych stadiów rozwoju języka ludzkiego? Jeżeli nie, to dlaczego? Problemem właśnie jest brak adekwatnej teorii znaku. Aby ten problem rozwiązać, Ruth Garrett Millikan wysuwa śmiałą hipotezę, wskazując na substytut znaku w zwierzęcych systemach komunikacyjnych, który nazywa znakiem intencjonalnym (*intentional sign*¹⁷).

Znak intencjonalny musi być wydobyty, zdaniem badaczki, przez agenta ze znaków naturalnych. Znaki naturalne Millikan traktuje jako znaki, które nie są projektowane, aby desygnować przedmiot; nie są też używane celowo (przez świadomego użytkownika), nie są więc konwencjonalne, dlatego nie mają wartości propozycjonalnej prawdy lub fałszu. Znak intencjonalny natomiast jest zaprojektowany do desygnowania przedmiotu i posiada wartość propozycjonalną prawdy bez względu na warunki zewnętrzne systemu (kontekst). Słabością hipotezy Millikan jest kwestia mentalnej

¹⁶ D. Kimbrough Oller, U. Gabriel, op. cit., s. 3.

¹⁷ R.G. Millikan, *On Reading Signs: Some Differences Between Us and the Others*, [w:] *Evolution of Communication Systems...*, op. cit., s. 15-29.

reprezentacji, której istnienie analitycznie implikuje konieczność istnienia świadomości. Problem ten interesująco rozważa Paweł Gładziejewski w artykule *Świadomość fenomenalna a problem intencjonalności. O intencjonalności fenomenalnej*¹⁸.

Czy warunkiem koniecznym istnienia bytu propozycjonalnego jest świadomość? Czy można mówić o propozycjonalnych bytach w świecie biologicznym? Okazuje się, że wszystko, co dotyczy ewolucji języka ludzkiego, nie jest proste. Ponadto, ewolucja języka nie jest procesem zakończonym, lecz nadal trwającym, związanym z „transformacjami «psychogenetycznymi» materii, którym nadajemy miano życia”¹⁹. Dlatego debata odnośnie do genezy języka ludzkiego nie jest zakończona; wręcz przeciwnie – wydaje się, że dopiero teraz wkracza w fazę dojrzałą, wspierana wynikami badań neuronauki i kognitywistyki.

Można zgodzić się z hipotezą Jeana Baudrillarda odnośnie do zmierzchu historii człowieka, ale trzeba dodać, że chodzi tu o historię człowieka analogowego. To, co jest końcem dla jednego, staje się dla drugiego początkiem. Jesteśmy świadkami powstawania historii człowieka cyfrowego, który inaczej patrzy na świat – przez pryzmat i języka, i wirtualnej rzeczywistości. W tym też sensie być może w postrzeganiu świata nastąpiło cofnięcie się do platońskiej jaskini, dając nowy początek wszystkiemu²⁰. Jedno jest pewne – rozwój wirtualnej rzeczywistości, której człowiek nie jest już w stanie kontrolować, dał początek sztucznej ewolucji.

¹⁸ P. Gładziejewski, *Świadomość fenomenalna a problem intencjonalności. O intencjonalności fenomenalnej*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 16, s. 5-25.

¹⁹ J. Gould, *Niewczesny pogrzeb Darwina*, tłum. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 1991, s. 248.

²⁰ Zob. R. Borocho, *Etap wstępnego poznawania i wizualizacje w badaniach kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2016, t. 7, nr 3, s. 25-40.

Bibliografia

- Robert Boroch, *Etap wstępnego poznawania i wizualizacje w badaniach kulturoznawczych*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2016, t. 7, nr 3.
- Robert Boroch, *Siedem bram memetyki (SBM2). Recepcja „Samolubnego genu” Richarda Dawkinsa w angielskiej literaturze przedmiotu w latach 1976-1989*, Bel Studio, Warszawa 2016.
- Maria Danielewiczowa, *Do czego konieczny jest język? Co jest konieczne w języku*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2017, nr 4.
- Karol Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, tłum. M. Ilecki, Jirafa Roja, Warszawa 2009.
- Karol Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, tłum. Sz. Dickstein, J. Nusbaum, Jirafa Roja, Warszawa 2006.
- Adrian F. Furnham, *Lay Theories: Everyday Understanding of Problems in the Social Sciences*, Pergamon Press, New York 1988.
- Malcolm Gladwell, *The Tipping Point. How Little Things can make big Difference*, Back Bay Books, Boston 2002.
- Paweł Gładziejewski, *Świadomość fenomenalna a problem intencjonalności. O intencjonalności fenomenalnej*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 16.
- Stephen Jay Gould, *Niewczesny pogrzeb Darwina*, tłum. N. Kancewicz-Hoffman, PIW, Warszawa 1991.
- Adam Grobler, *Ajdukiewicz, Lakatos i racjonalizacja konwencjonalizmu*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1999, z. 1.
- Adam Grobler, *Metodologia nauk*, Areus, Znak, Kraków 2006.
- Edward Hajduk, *Hipoteza w badaniach pedagogicznych. Poradnik dla studentów*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1994.
- D. Kimbrough Oller, Ulrike Gabriel, *The Need for Framework Development in the Study of Evolution of Communication Systems*, [w:] *Evolution of Communication systems. A Comparative Approach*, ed. D. Kimbrough Oller, U. Gabriel, MIT Press, Cambridge 2004.
- Geoffrey E.R. Lloyd, *Saving the Appearances*, „The Classical Quarterly” 1978, vol. 28, nr 1.
- W.V. Metcalf, *The Reality of the Unobservable*, „Philosophy of Science” 1940, vol. 7, no 3.

- Allen D. MacNeill, *The Modern Scholar: Evolutionary Biology, Part I: Darwinian Revolutions*, Recorded Books, 2011 (audiobook).
- Ruth G. Millikan, *On Reading Signs: Some Differences Between Us and the Others*, [w:] *Evolution of Communication Systems. A Comparative Approach*, ed. D. Kimbrough Oller, U. Gabriel, MIT Press, Cambridge 2004.
- Adam Nobis, *Zmiana kulturowa: między historią i ewolucją*, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2006.
- Tadeusz Pawłowski, *Tworzenie pojęć i definiowanie w naukach humanistycznych*, PWN, Warszawa 1978.
- Adam Przepiórkowski, Anna Kupść, Małgorzata Marciniak, Agnieszka Mykowiecka, *Formalny opis języka polskiego. Teoria i implementacja*, Akademicka Oficyna Wydawnicza EXIT, Warszawa 2002.
- Roman Stopa, *Narodziny mowy i myśli ludzkiej*, Nauczycielska Spółka Wydawnicza Książnica Powszechna, Kraków 1948.

Around the Evolution of Language – Hypotheses on the Sources of the Human Speech and their Scientific Value

The article refers to the hypotheses concerning the evolution of language presented in an article by Magdalena Danielewiczowa and entitled *What is language needed for? What is necessary in language?* The hypotheses proposed by Danielewiczowa have far-reaching methodological consequences for cultural studies, especially those that strike a balance between general linguistics, linguistic semantics, anthropological linguistics, and philosophy of language. The organisation of research on cultural phenomena requires methodological planning enabling the minimum conditions of modern research methods to be met. These conditions are: (1) the definition of cognitive goals; (2) the determination of methods for the identification of variables (methodology); (3) research hypotheses formulated in affirmative (not interrogative or negative) sentences; (4) the existence of a relationship between the logical or analytical implications of variables and hypotheses; (5) the negation of hypotheses (counter-argumentation); (6) the substantiation of hypotheses. In this article I develop Danielewiczowa's remarks on ways of using the term *evolution*, while also indicating the consequences of disregarding the conditions of correct reasoning within the framework of the research programme called *anthropology of the word*.

Keywords: evolution of language, linguistic anthropology, anthropology of the word, research programmes

OBLICZA STEROWANIA. O PERSWAZJI NIEWERBALNEJ W SZTUCE I REKLAMIE

EWA SZCZĘSNA

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Institute of Polish Literature, University of Warsaw
e.szczesna@uw.edu.pl

Zagadnienie perswazji w sztuce, ale też perswadowania sztuką, jest niewątpliwie kłopotliwe. Inspiruje bowiem do postawienia pytania o to, czy perswazja w utworach artystycznych jest ontycznie możliwa, czy może być zasadą organizującą sztukę? Sztuka definiowana jest jako dziedzina ludzkiej aktywności ukierunkowana na realizację celu estetycznego. Oznaczałoby to, że utwory, w których dominantą nie jest estetyka, które realizują przede wszystkim inne cele niż estetyczny (może to być cel perswazyjny, ale też informacyjny, edukacyjny), nie są dziełami sztuki. Tak ogólnie sformułowane twierdzenie eliminowałoby z kręgu sztuki wiele dzieł uznawanych dziś za arcydzieła. W dziejach sztuki często bowiem bywało tak, że pełniła ona funkcję służebną, perswazyjną, a nawet powoływana była do życia w tym celu, zwłaszcza tam, gdzie miała swoich mecenasów (sponsorów). W tej sytuacji ważne jest oddzielenie tego, co inspirowało powstanie utworu, od jego cech immanentnych – formy artystycznej otwartej na różne interpretacje, zdolnej do inicjowania w odbiorcy przeżycia estetycznego. Rozbieżność celów wynikających z intencji mecenasa i formy utworu w ocenie przekazu artystycznego rozstrzygana jest z czasem na korzyść sztuki. Bywało zatem tak, że u podstaw powstania utworu leżały: potrzeba rozślawiania imienia i zasług mecenasa, realizowanie określonych celów społecznych, politycznych, kulturowych, wyrażanych niekiedy w różnego typu manifestach, zaś wraz z biegiem czasu cel ten zanikał, a dzieło broniło się oryginalnością, estetyczną niepowtarzalnością. Bywało jednak i tak, że w sytuacji, gdy tej oryginalności nie było, wraz ze zniknięciem celu, któremu utwór miał służyć, również on sam zniknął z pamięci kultury.

Osobnym zagadnieniem jest późniejsze użycie utworu – mianowicie utwór estetyczny może być używany do innych celów, niż wynikało to z intencji leżących u podstaw jego powstania czy z celów wynikających z jego formy. Takie użycie, wykraczające poza dyskurs estetyczny, oznacza osadzenie utworu artystycznego w innym dyskursie. Może to być na przykład dyskurs polityczny, reklamowy, edukacyjny czy ludyczny. Przykłady dostarczają tu użycia (i nadużycia) dzieł artystycznych czy stylów sztuki do celów propagandowych (np. do budowania wizerunków partii politycznych), perswazyjnych (np. wykorzystywanie w reklamie cytatów i parafraz dzieł sztuki w celu nobilitacji produktów konsumpcyjnych), poznawczych lub w celu kształtowania kompetencji analityczno-interpretacyjnych (cytaty dzieł sztuki w podręcznikach szkolnych). Skala oceny takich użyc jest rozległa – od zdecydowanie negatywnej (w przypadku potraktowania sztuki jako narzędzia manipulacji) do bardzo pozytywnej (zwłaszcza w przypadku pogłębiania wiedzy czy kształcenia umiejętności interpretacyjnych). Jednak każde takie osadzenie utworu artystycznego poza dyskursem sztuki, służące realizacji innego celu niż estetyczny, jest działaniem lokowanym poza istotą sztuki, przekierowuje bowiem cel estetyczny na inny lub podporządkowuje go jemu. W takim ujęciu perswazyjne jest też użycie sztuki w dyskursie naukowym.

Pozaestetyczne użycie sztuki ilustruje przypadek przedstawiającego malarstwa olejnego. Według Johna Bergera malarstwo olejne dostarczało widoku tego, co można było osiąść, a więc widoku przedmiotów, kobiet, pozycji społecznej. „Malarstwo olejne dokonało z wyglądami rzeczy tego samego, czego kapitał dokonał ze stosunkami społecznymi. Wszystko zostało zredukowane do jednego: statusu przedmiotu. [...] Rola tych obrazów nie polegała na przeniesieniu widzów-właścicieli w jakiś nowy dla nich obszar doświadczenia, a jedynie na upiększeniu tego doświadczenia [...]”¹. Dlatego obrazy te były, według Bergera, puste i powierzchowne, dlatego też w przedstawieniach kobiecej nagości dominowała uległość, która eliminowała ekspresję uczuć. Obraz olejny ubiegłych wieków odpowiadał na potrzebę posiadania, nie zaś na potrzebę doświadczenia estetycznego.

¹ J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 87, 101.

Tymczasem mianem sztuki określane są utwory, których niepowtarzalna forma (styl, kompozycja, niepowtarzalne rozwiązania formalne) staje się w sytuacji odbioru impulsem uruchamiającym doświadczenie estetyczne, rozumiane jako rodzaj przeżycia intelektualno-emocjonalnego. „Doświadczenie estetyczne – pisze Umberto Eco – opiera się na przyjemności, jaka mu towarzyszy, i nie może dyskwalifikować lub wykluczać innych doświadczeń estetycznych”². Oznacza to, że dyspozycja (zdolność) ta może być zmienna w czasie i przestrzeni. Nie bez znaczenia dla niej będą też kompetencje i gust estetyczny odbiorcy. W przypadku arcydzieła owa zdolność ma charakter uniwersalny – jest ponadczasowa i ponadkulturowa, w mniejszym stopniu też zależy od jednostkowego gustu odbiorcy.

Nie znaczy to, że utwory sztuki wolne są od perswazji. Wręcz przeciwnie. Zdolność do wytwarzania w odbiorcy przeżycia intelektualno-emocjonalnego jest w swej istocie zdolnością perswazyjną. Akt uruchomienia doświadczenia estetycznego przez odbiorcę w kontakcie ze sztuką jest spełnieniem aktu powodowania. Ważną cechą powodowania jest jednak to, że służy ono realizacji funkcji estetycznej. Bez jego udziału nie byłaby wręcz możliwa realizacja tego doświadczenia. Krótko mówiąc, w akcie przeżycia estetycznego zawarte jest działanie perswazyjne jako konieczny element i jednocześnie narzędzie umożliwiające uruchomienie doświadczenia estetycznego. W jakiś sposób literatura (i szerzej – sztuka) sprawia, że – jak pisze Paul Hamon³ – wierzymy, że naśladuje rzeczywistość. Ta władza powodowania przyczynia się do tego, że odbiorca zawiesza niewiarę, angażując się w dyskurs fikcyjny jak w rozmowę o rzeczywistym świecie, mimo świadomości uczestniczenia w grze, która rządzi się własnymi prawami (w której reguły semantyczne są zmienione)⁴. Zawieszenie niewiary, które sprawia, że angażujemy się w świat fikcyjny jak w rzeczywisty, jest elementem działania perswazyjnego sztuki. Co więcej, odnosi się ono nie tylko do świata przedstawionego i jego elementów, lecz także do skłonności odbiorcy, czy wręcz

² U. Eco, *Uwagi o ograniczeniach estetyki*, tłum. P. Salwa, [w:] idem, *Sztuka*, Kraków 2008, s. 58.

³ P. Hamon, *Ograniczenie dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 234.

⁴ Zob. omówienie tego problemu w: R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, tłum. Cz. Karkowski, Warszawa 1998, s. 154-183.

uporu, z jakim opatruje on utwór sztuki sensem. Ustanawianie, przypisywanie i określanie znaczeń, o których odbiorca sztuki ma skłonność myśleć jako o odnalezionych, rozkodowanych, istniejących, to kolejny przejaw władzy powodowania doświadczenia estetycznego. Kompetencja perswa z y j n a sztuki jest władzą, jaką roztacza forma artystyczna, dyspozycją zawartą w języku sztuki i ukierunkowaną na przekonywanie do niej samej.

Doskonałym przykładem tego działania są grafiki Mauritsa Cornelisa Eschera. Forma, jaką dla swych grafik wybiera Escher, pozwala przekonać widza do istnienia przestrzeni niemożliwych. Realistyczną, wyrazistą kreską, konkretnością każdego elementu przedstawienia, namacalnością i jawnością przejść od jednej realności do drugiej Escher uprawdopodobnia to, co dziwne, absurdalne, niewytłumaczalne. W zaproponowanej przez siebie formie artystycznej łączy ze sobą, a nawet uzgadnia światy całkowicie odmienne lub – co ważne – uznawane za takie w efekcie nawyków percepcyjnych, jakie dochodzą do głosu w sytuacji odbioru. *Sky and Water I, Puddle, Metamorphosis II, Drawing Hands, Reptiles* to przykłady utworów, których tematem jest nie tylko godzenie różnych wymiarów przedstawiania, różnych światów, ale też które uzasadniają tezę o zązębianiu się i współistnieniu tych odmienności, o ich interferencji i wyrastaniu jednej z drugiej. To sztuka, która przekonuje nie tyle o równouprawnieniu różnych perspektyw poznawczych, interpretacji i światów w nich wytwarzanych, ale wręcz o ich tożsamości.

A oto inny przykład. Rzeźby z marmuru Michała Anioła – odlewy z brązu perswaduują lekkość formy artystycznej, przekonują do żywotności, często oddają ruch, dynamikę. Podejrzewam, że mało kiedy odbiorca starożytnej *Grupy Laokoona*, renesansowych rzeźb Michała Anioła czy barokowych rzeźb Gianlorenza Berniniego myśli o ciężarze materii, który forma nie tylko zakrywa, ale wręcz przeciwstawia się mu. *Św. Weronika* Mochiego, *Apollo i Dafne* Berniniego konotują ruch, dynamikę, angażują widza w dopowiadanie działań. Realizm, wręcz namacalność przedstawienia ciała ludzkiego w przypadku rzeźb Michała Anioła, by przywołać tu choćby uwidocznienie na powierzchni dłoni Dawida napięcia ścięgien, biegnących pod skórą żył, ewokują życie, ciepło ludzkiego ciała, sprawiają, że odbiorca opatruje je witalnością. Podobnie witalność, lekkość i ruch ewokują rzeźby Antonio Canovy. Nie mniej zwodnicze są kamienne przedstawienia materii okrywających ciało modela – ich pofałdowania, przezroczystości, a nade

wszystko miękkości. Dopiero dotyk rzeźby demaskuje iluzję, odsłania perswazyjność formy, która przekonuje widza o lekkości, dynamice, ciepłe, miękkości wielotonowych, zimnych, twardych i nieruchomych kamiennych posągów. Dotyk, który nas zaskakuje, pozwala w pełni przekonać się o sile formy artystycznej, która przeczy materii, odsłaniając perswazyjną moc sztuki rzeźbiarskiej. Dlatego też pewnej rewizji wymaga teza Johna Bergera odnosząca się do dzieł malarstwa olejnego: „Jakkolwiek obrazy te są dwuwymiarowe, iluzjonistyczny potencjał malarstwa olejnego jest o wiele większy niż analogiczny potencjał rzeźby, ponieważ może ono sugerować obiekty posiadające barwę, teksturę i temperaturę, wypełniające przestrzeń, a zatem – przez implikację – cały świat”⁵.

W zasadniczo odmiennej niż sztuka relacji do perswazji pozostaje reklama. Podczas gdy dyskurs sztuki ukierunkowany jest na realizację funkcji estetycznej, której podporządkowane zostają inne funkcje (jak choćby poznawcza czy perswazyjna), w dyskursie reklamy kluczową rolę pełni funkcja perswazyjna, która modeluje inne funkcje, np. estetyczną czy informacyjną. To sprawia, że perswazja we współczesnej reklamie, postrzeganej w gospodarkach wolnorynkowych jako składnik procesu marketingowego, może być definiowana w kategoriach władzy w rozumieniu Michela Foucault, a więc jako przyjęte, wpisane w model społeczeństwa konsumpcyjnego „[...] strategie, za pomocą których jednostki próbują wpływać na zachowanie innych”⁶. W tym ujęciu stosunki władzy nie są złem, próbą zawładnięcia drugim, ale grą czy przyjętymi strategiami działań, bez których nie może się obyć żadne społeczeństwo. To gry, które zakładają wolność obu stron. Jak pisze Foucault: „[...] należy odróżniać stosunki władzy jako strategiczne gry między wolnościami – strategiczne gry, w których jedni próbują wpływać na zachowanie innych, na co ci drudzy odpowiadają próbą uniknięcia tego wpływu lub próbą wywarcia własnego wpływu na innych – od stanów dominacji, które są tym, co zwykle nazywamy władzą”⁷.

⁵ J. Berger, op. cit., s. 88-89.

⁶ M. Foucault, *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, red. B. Błesznowski, K.M. Jaksender, K. Matuszewski, tłum. K.M. Jaksender, Kraków 2013, s. 235.

⁷ Ibidem, s. 236-237.

Elementem takiej gry jest posługiwanie się w reklamie perswazją niewerbalną (ikoniczną i dźwiękową), przy czym jej wykorzystanie staje się nie tylko możliwe, ale i coraz bardziej skuteczne wraz z rozwojem mediów – nowoczesnych technik rejestracji, a następnie przetwarzania dźwięku i ruchomego, barwnego obrazu⁸. Coraz bardziej też doceniana jest siła tej perswazji, jej skuteczność – często większa niż perswazji słownej.

Za skutecznością perswazji niewerbalnej przemawiają: szybka, niemal automatyczna percepcja obrazu, bezpośredniość oddziaływania dźwięku na emocje oraz wzmocnienie oddziaływania estetycznego. Medialne reprezentacje dźwięku i obrazu, mimetyczne w stosunku do rzeczywistości otaczającej odbiorcę, mają zdolność łatwego wnikania (a nawet wkradania się) w świat odbiorcy. Rejestrujemy je i interioryzujemy na ogół bardziej automatycznie niż cudze słowo, które jako nie-własne, pochodzące od innego, konkurencyjnego podmiotu, poddajemy często znacznie surowszej kontroli. Przedstawienia ikoniczne i dźwięk odbierane są zwykle najpierw percepcyjno-emocjonalnie, a dopiero później bywają interpretowane intelektualnie. Inaczej jest w przypadku słowa, które na ogół najpierw przetwarzamy percepcyjnie i rozumowo (dekodujemy i interpretujemy), a dopiero później na nie odpowiadamy (przyjmujemy, odrzucamy, zajmujemy stanowisko wobec niego). To prowadzi do wytworzenia dystansu, który dodatkowo rośnie w sytuacji odbioru słowa pisanego (i drukowanego). Tymczasem podczas odbioru przekazów niewerbalnych dystans ten zwykle zanika. Okazuje się, że mamy skłonność do zapominania o tym, że zapośredniczony medialnie obraz i dźwięk w nie mniejszym stopniu niż słowo mogą informować, wartościować, oddziaływać na nas, przekonywać do czegoś, a nawet nami sterować (manipulować).

Perswazję niewerbalną zdefiniować można jako takie użycie znaków ikonicznych, w tym również ruchomego obrazu oraz dźwięku (także muzyki), którego celem jest wywarcie wpływu na podejmowane przez kogoś decyzje, działania czy poglądy. W takim ujęciu przedstawienia obrazowe i dźwiękowe stają się nie tyle argumentami⁹, gdyż jako konstrukcje niewerbalne

⁸ Zob. E. Szczęsna, *Znaki niewerbalne*, [w:] eadem, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.

⁹ O argumentach wizualnych zob. J.A. Blair, *The Rhetoric of Visual Arguments*, [w:] *Defining Visual Rhetorics*, ed. Ch.A. Hill, M. Helmers, New Jersey 2004.

nie mogą być sądami *sensu stricto*, ale reprezentacjami argumentów. Bycie niewerbalną reprezentacją argumentu rozumiane jest tu jako taki sposób organizowania obrazu lub dźwięku, który staje się impulsem dla odbiorcy do mniej lub bardziej eksplicytnego sformułowania argumentu w akcie odbioru – w procesie referencyjno-interpretacyjnym. I tu pojawia się pierwsza korzyść płynąca z zastosowania perswazji niewerbalnej. Otóż w ujęciu Foucault przypisana obu podmiotom wolność w sposób konieczny musi implikować możliwość dokonania wyboru. O świadomym wyborze, jako tym, co powiązane jest z perswazją, pisze też J. Anthony Blair, według którego możliwość dokonania takiego wyboru jest cechą rozpoznawczą perswazji. Odbiorca staje wobec argumentu, który może przyjąć – i w efekcie podjąć jakieś działanie lub zmienić zdanie o czymś, dotychczasową postawę czy przekonania. Tymczasem niewerbalne reprezentacje argumentów nie formułują sądów, ale wymagają tej aktywności od odbiorcy. Odbiorca najpierw musi sformułować argument, by następnie móc go przyjąć lub odrzucić. Zaangażowanie odbiorcy w samodzielne formułowanie argumentu sprawia, że ten postrzega ów argument jako bardziej własny. Ponieważ zaś mamy większą skłonność do przypisywania waloru prawdy własnym sądom niż cudzym, istnieje też większe prawdopodobieństwo, że zaakceptujemy sformułowany przez siebie sąd, niż że go odrzucimy.

Oto przykład. W audiowizualnej reklamie opon odbiorca widzi czarnoskórą biegaczkę uciekającą przed goniącymi ją żywiołami: wodą (tu również lodem) oraz ogniem. Żywioły poddane zostają animizacji – przybierają nieskonkretyzowaną do końca postać potworów; w przesuwających się ze znaczną prędkością ogniu i wodzie widać zarys ich twarzy. Ubranej w sportowy kostium młodej, pięknie zbudowanej kobiecie (granej przez zawodową biegaczkę) udaje się umknąć przez żywiołami. Odbiorca widzi jej dynamiczny bieg wśród ognia, wody, po niemal pionowych skałach oraz wybicia do skoków, które pozwalają jej zyskać dystans, po czym podejmuje ona dalszy bieg. Na koniec, gdy kobieta staje na szczycie najwyższego wzniesienia i przesuwa palcami dłoni po spodniej części stopy, widz może dostrzec na niej bieżnik opony. Całość wieńczą umieszczone na tle kręcącej się opony nazwa marki oraz napis mówiący o tym, że siła, moc są niewiele warte bez kontroli.

Przywołany spot oparty jest na kilku podstawowych dla reklamy zabiegach, które użyte są w sposób perswazyjny, a których materią są w tym

przypadku znaki niewerbalne. Są nimi: narratywizacja, metaforyzacja (epitety zaangażowane w myślenie metaforyczne) oraz odwołanie się do odbiorczej znajomości konwencji gatunku. Ruchomy, udźwiękowiony obraz poddany zostaje narratywizacji, której dokonuje odbiorca. Dynamiczny ruch zmieniających się przedstawień, wzmocniony dynamiczną muzyką uzgodnioną rytmicznie z ruchem obiektów i ruchem kamery, sprawia, że odbiorca przekształca je w zdarzenia, które wiąże w relacje przyczynowo-skutkowe, tworząc opowieść.

Perswazyjna wartość narracji zasadza się przede wszystkim na tym, że jest ona strukturą, która angażuje odbiorcę, zaciekawia¹⁰, sprzyja nawiązaniu z nim kontaktu. Ponadto to, co w niej umieszczone, łatwiej zapisuje się w pamięci i na dłużej w niej pozostaje. Poszczególne powiązane ze sobą elementy opowieści uzasadniają wzajemnie swoje istnienie. W tym przypadku jest to o tyle istotne, że elementami tymi są wyglądy i zdarzenia, które zaświadczać o cechach reklamowanych opon (są ich reprezentacją). Narracja audiowizualna pełni tu funkcję dokumentowania, dostarcza też argumentacji przez przykład. Dodatkowo przemycą ocenę, co Paul Ricoeur uważał za własność każdej narracji¹¹. I tak w analizowanym spocie piękno i szybkość biegaczki są reprezentacją atrakcyjności opon i szybkości zaopatrzonego w nie samochodu; bieg kobiety po pionowych powierzchniach oraz skoki zakończone lądowaniem bez przesunięcia stóp choćby o centymetr inicjują myśl o przyczepności reklamowanych opon; ucieczka z przestrzeni ognia, lodu i wody zaświadcza o odporności opon na różne temperatury oraz o tym, że sprawdzają się one w każdych warunkach; warto dodać, że wzmocnienie (emfazę, hiperbolizację) odporności na ekstremalne temperatury uzyskuje się na drodze utrzymania całych ujęć bądź w niebieskim, bądź w czerwono-żółtym kolorze.

Przedstawienia stają się substytutami własności, wręcz samymi cechami, dzięki temu, że przekaz odwołuje się do odbiorczej znajomości gatunku

¹⁰ Tomasz Mann w swoich esejach stawia tezę, że „tajemnica narracji [...] polega na tym, żeby to, co właściwie powinno być nudne, uczynić ciekawym”. Zob. T. Mann, *Sztuka powieści. Wykład na uniwersytecie w Princeton*, tłum. M. Żurowski, [w:] idem, *Eseje*, wyb. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1998, s. 62.

¹¹ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 271.

reklamy. Gdyby klip filmowy odbierany był przez kogoś, kto nigdy nie miał do czynienia z reklamą, bieg kobiety wśród lodu i ognia raczej nie byłby przez niego interpretowany jako informacja o odporności opony na różne temperatury. To powszechna znajomość gatunku, wszechobecnego we współczesnej kulturze społeczeństwa konsumpcyjnego, jego rozpoznawalność, nabyta w toku obcowania z przekazami obecnymi w przestrzeni wszystkich mediów, sprawiają, że widz uruchamia myślenie metaforyczne – przenosi cechy biegaczki na przedmiot reklamy, dokonując jednocześnie modyfikacji w sferze interpretacyjnej tych cech, bo przecież atrakcyjność kobiety wynika z piękna jej wysportowanej sylwetki, zaś atrakcyjność opony z solidności, funkcjonalności przedmiotu reklamy. Tym, co dodatkowo ułatwia uruchomienie myślenia metaforycznego, jest kolor skóry biegaczki, a także bieżnik widoczny w niektórych ujęciach na jej stopach i plecach.

W prezentowanej reklamie ruchomy obraz i dźwięk tworzą reprezentacje kilku argumentów na rzecz przedmiotu reklamy. Zwykle jednak reklama poprzestaje na jednej cesze czy informacji, której werbalizacji (umieszczenia w świadomości językowej) dokonuje odbiorca pod wpływem przedstawienia ikonicznego lub audiowizualnego. Tak jest na przykład w audiowizualnej reklamie piwa, gdzie całe zdarzenie, w swej wymowie humorystycznej, jest reprezentacją tylko jednego argumentu za reklamowaną marką. Tym argumentem jest męskość.

Krótki, bo zaledwie trzydziestosekundowy, film ukazuje w półzbliżeniu młodą, atrakcyjną kobietę, która z wypisanym na twarzy uczuciem błogości zdejmuje szlafrok i wchodzi do dużej, okrągłej wanny, by rozkoszować się kąpielą. Zamglone zdjęcia, utrzymane w zwolnionym rytmie, oraz nastrojowa, transcendentna muzyka oddają stan emocjonalny i subtelność osobowości bohaterki. Ze sceną tą skontrastowane zostaje kolejne ujęcie, w którym do tej samej wanny nagle z radością i impetem wskakuje młody mężczyzna, rozchlapując na boki wodę. Mężczyzna chwyta za umieszczoną w wiaderku z lodem butelkę piwa i z wypisanym na twarzy wyraźnym zadowoleniem wypija jej zawartość. Następnie radośnie spogląda w stronę kobiety, a widząc jej konsternację i nie rozumiejąc jej, ze zdziwieniem pyta, co się stało (o co jej chodzi).

W audiowizualnej reklamie piwa to, co kobiece (wysublimowanie, estetyka, kontemplacja przyjemnej chwili, subtelność, tajemnica, doświadczenie przyjemności – zbliżenie do szczegółu – dotyk), i to, co męskie

(prostolinijność, bezpośrednie działanie, przygoda, brak finezji, dziecięca radość, wieczna chłopięcość oraz piwo) zostają pokazane jako kontrastowo różne, ale i uzupełniające się – kobieta i mężczyzna są ze sobą związani emocjonalnie, wiodą wspólne życie, czego znakiem jest wspólna kąpiel w luksusowej wannie – okrągłej, co też przemawia na rzecz symboliki wspólnoty, pojednania, porozumienia.

Odbiorca ma zatem do czynienia z reprezentacją jednego argumentu, za to umieszczonego w scenie silnie oddziałującej na emocje. Zastosowanie humoru opartego na Kantowskiej zasadzie kontrastu tego, co spodziewane, z faktycznym rozwiązaniem – tym, co następuje, a co jest biegunowo odległe od oczekiwań projektowanych przez widza – wzmacnia oddziaływanie perswazyjne. Umiejętne umieszczenie przedmiotu reklamy w scenie finałowej sprawia, że silnie oddziałujące na emocje zdarzenie wspomaga zapamiętanie przedmiotu reklamy i sprzyja powiązaniu z nim pozytywnych emocji. Dodatkowo brak warstwy językowej przenosi obowiązek interpretacyjny przekazu na odbiorcę, wywołując jego zaangażowanie.

W przypadku obu prezentowanych reklam cechy, własności przedmiotu zostają unaocznione – są przykładem, który potwierdza prawdziwość sformułowanych przez widza argumentów. Koło zostaje zamknięte. Najpierw przedstawienie audiowizualne, interpretowane przez odbiorcę jako metaforyczna, niewerbalna reprezentacja argumentów, inspiruje go do sformułowania tezy na temat przedmiotu, by następnie tezy te – cechy przedmiotu przemawiające za jego doskonałością: szybkość, przyczepność, bezpieczeństwo, odporność na wszelkie temperatury, atrakcyjność – znalazły u n a o c z n i e n i e, potwierdzenie na prawach argumentu w zaprezentowanym konkretnym przypadku. To, co pokazane – istnieje. Jesteśmy o tym przekonani zwłaszcza w sytuacji obcowania z przedstawieniami realistycznymi o transparentnym dla odbiorcy nacechowaniu stylistycznym¹², mającymi cechy fotograficznego odwzorowania. Siła naszej skłonności do utożsamiania takich przedstawień z rzeczywistością¹³ i do zawieszania niewiary jest tak wielka, że nie znosi jej nawet powszechna wiedza o komputerowym

¹² O stylu transparentnym (stylu zerowym) w filmie zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

¹³ B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, tłum. H. Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 15-17.

przetwarzaniu, a nawet wytwarzaniu obrazów reklamowych – o tym, że możliwe jest zaprogramowanie i pokazanie rzeczy, które w rzeczywistości nie istnieją (przykład fotorealizmu).

Retoryczną, czy wręcz perswazyjną siłę oczywistości obrazu – oczywistości niemal apodyktycznej, gdyż zdolnej do przekonania odbiorcy do czegoś, czego nie da się pomyśleć – dostrzega Michał Rusinek we wspomnianych już grafikach Eschera. Według badacza, Escher w swoich przedstawieniach dowodzi możliwości przedstawienia tego, czego nie da się pomyśleć, dowodzi „wyższości widzenia nad rozumieniem, a więc i obrazu nad słowem”¹⁴. W przypadku grafiki *Wodospad* „To, do czego nas [artysta – przyp. E.Sz.] przekonuje, jest nierealne, nonsensowne, absurdalne i nielogiczne – a jednak próbuje [on to zrobić – przyp. E.Sz.], wierząc w retoryczną siłę swojego obrazu”¹⁵.

Siły, jakiej źródłem jest uczynienie czegoś widocznym, dowodzi zresztą już Arystotelesowskie ujęcie retoryki jako sztuki unaoczniania. Wobec werbalnego prezentowania rzeczy tak, że staje się ona widoczna (co charakteryzowało na przykład hypotypozę¹⁶), przedstawienie ikoniczne – w szczególności fotograficzne – zyskuje na realności, konkretności, zwłaszcza że jego przedmiotem jest to, co znajduje się w otoczeniu odbiorcy. „Efektywność reklamy polega właśnie na tym, że żywi się tym, co realne – pisze John Berger. – Odzież, żywność, samochody, kosmetyki, kąpiele, światło słoneczne – są realnymi rzeczami, które jako takie dostarczyć mogą prawdziwej przyjemności”¹⁷.

Obraz w reklamie unaocznia nie tylko konkretne byty, ale i wartości, które odbiorca może mieć, nabywając reklamowane przedmioty. Miłość, piękno, dostatek, zadowolenie, bezpieczeństwo, dobro, a w efekcie szeroko pojmowane szczęście zostają ujęte w konkretnych przedstawieniach obrazowo-dźwiękowych. Ich reprezentacją jest nie tylko zawartość tematyczna

¹⁴ M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 71-72.

¹⁵ Ibidem, s. 65.

¹⁶ A. Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Katowice 2002, s. 144-145.

¹⁷ J. Berger, op. cit., s. 132.

przekazu – piękni, uśmiechnięci, młodzi bohaterowie, świat sukcesu, którym są otoczeni – ale i jego warstwa semiotyczna.

Ukazywanie świata z przedmiotem reklamy jako doskonałego, charakteryzowanie przedmiotu jako zdolnego do przekształcania zwyczajnej codzienności odbiorcy w przestrzeń szczęścia uzyskuje się często na drodze posłużenia się barwami nasyconymi, jasnymi, skontrastowanymi. Zabiegiem niewerbalnym wspierającym pozytywne wartościowanie przedmiotu i świata, w którym ten przedmiot jest obecny, jest zastosowanie ruchu zwolnionego. Hieratyzuje i estetyzuje on przedmiot i świat z przedmiotem, nadaje im niezwykły charakter, umieszcza je w innym wymiarze – niedostępnym dla niewtajemniczonych, którzy nie dysponują tym przedmiotem.

W przekazach posługujących się perswazją niewerbalną – ale też szerzej: w każdym przekazie wieloznakowym – ruch, dźwięk, barwa są dla siebie wzajemnymi interpretatorami – czynnikami wzajemnie kształtującymi i wzmacniającymi swoje znaczenie i odbiór. W rozprawie poświęconej sztuce dźwięku Małgorzata Przedpeńska-Bieniek pisze: „Jeśli dźwiękowi towarzyszy obraz, to zmienia się jego odbiór. Szczególny wpływ mają kolory. Pastelowe dają wrażenie dźwięku przydymionego, matowego, ostre i zdecydowane – dźwięku silnego. Zależnie od głośności wydobywanego dźwięku i artykulacji, jaką zastosujemy, zmienia się jego barwa”¹⁸.

Dźwięk przekształca płaski obraz w przestrzeń trójwymiarową – nadaje mu głębię, uwiarygodnia. Muzyka sprawia, że przedmiot zostaje uduchowiony (poddany antropomorfizacji), ale i umieszczony w przestrzeni, która może stać się reprezentacją przestrzeni odbiorcy – realnej, bo trójwymiarowej, ale jednocześnie bardziej doskonałej, bo realizującej jego pragnienia i marzenia. Taką moc mają zarówno immanentne odgłosy codzienności, jak i transcendentna muzyka. Reklama jednak chętniej niż po te pierwsze sięga po tę ostatnią. Zastosowanie określonego, wspólnego dla całego przekazu tła muzycznego pozwala na wytworzenie w odbiorcy pożądanego dla danej reklamy stanu emocjonalnego. Muzyka sprawia, że w słuchaczu pobudzone są emocje, które ten następnie łatwo wiąże z tym, co towarzyszy muzyce – a więc z reklamowanym przedmiotem i jego światem (światem przedmiotu, p r e d m i o t o ś w i a t e m – światem, który jest przedmiotem na

¹⁸ M. Przedpeńska-Bieniek, *Sztuka dźwięku. Technika i realizacja*, Warszawa 2017, s. 44.

sprzedaż; światem organizowanym, stworzonym przez przedmiot reklamy, nim uwarunkowanym).

Reasumując, perswazję niewerbalną w sztuce i reklamie różnią przyświecające im cele. Kompetencja perswazyjna, jaką dysponuje sztuka, jest dyspozycją wpisaną w formę artystyczną, ujawniającą się w jej zdolności do angażowania odbiorcy w grę toczącą się w ramach doświadczenia estetycznego. Jest to gra, która odsłania nieprzewidywalność formy artystycznej zdolnej do wzbudzenia w odbiorcy estetycznego zdziwienia, do zdemaskowania jego nawyków odbiorczych, wytrącenia go z kręgu bezpiecznych, ale nudnych przyzwyczajień i przedsądów. Jako taka wpisuje się ona w istotę sztuki. Z kolei celem perswazji niewerbalnej w reklamie jest przede wszystkim zmiękczenie jawnej perswazji – przekształcenie jej w zapośredniczoną. Jest to perswazja, która sięga przede wszystkim po oddziaływanie zmysłowo-estetyczno-emocjonalne. Perswazja niewerbalna w powiązaniu z werbalną pozwala na angażowanie wielu zmysłów, na szybsze i bardziej skuteczne docieranie do odbiorcy. Pozwala na ekonomizację przekazu i wzmocnienie działania sterującego mającego na celu przekonanie odbiorcy do czegoś. Wpisuje się wreszcie w tendencje globalizacyjne i unifikacyjne charakterystyczne dla współczesnej światowej gospodarki i kultury.

Bibliografia

- John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Aletheia, Warszawa 2008.
- J. Anthony Blair, *The Rhetoric of Visual Arguments*, [w:] *Defining Visual Rhetorics*, ed. Ch. A. Hill, M. Helmers, Routledge, New Jersey 2004.
- Adam Dziadek, *Relacja obraz – tekst. Próba charakterystyki typologicznej*, [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Śląsk, Katowice 2002.
- Umberto Eco, *Uwagi o ograniczeniach estetyki*, tłum. P. Salwa, [w:] idem, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2008.
- Philip Hamon, *Ograniczenie dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.
- Michel Foucault, *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, red. B. Błesznowski, K. M. Jaksender, K. Matuszewski, tłum. K. M. Jaksender, Znak, Kraków 2013.

- Tomasz Mann, *Sztuka powieści. Wykład na uniwersytecie w Princeton*, tłum. M. Żurowski, [w:] idem, *Eseje*, wyb. D. Żmij-Zielińska, Muza, Warszawa 1998.
- Małgorzata Przedpeńska-Bieniek, *Sztuka dźwięku. Technika i realizacja*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2017.
- Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, GWP, Gdańsk 1994.
- Byron Reeves, Clifford Nass, *Media i ludzie*, tłum. H. Szerkowska, PIW, Warszawa 2000.
- Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Richard Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972-1980*, tłum. Cz. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Michał Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Ewa Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Faces of Control. On Non-Verbal Persuasion in Art and Advertising

The article deals with the issue of non-verbal persuasion in art and advertising. It shows and characterises the difference in the goals that both representations of non-verbal persuasion pursue. The author depicts the distinct way of textual existence of persuasion resulting from this discrepancy. The ontical contrast between persuasion in art and advertising is shown on specific examples of fine arts and audiovisual advertising.

Keywords: persuasion, art, advertising

CIĘŻKOŚĆ – LEKKOŚĆ – PERSWAZYJNOŚĆ, CZYLI CO WYNIKA Z ORGANIZACJI ESTETYCZNEJ FILMU *DWUNASTU GNIEWNYCH LUDZI* SIDNEYA LUMETA

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
brygida.pawlowska@gmail.com

I

Należący już do klasyki kina obraz Sidneya Lumeta *Dwunastu gniewnych ludzi* (12 *Angry Men*, 1957) jest pasjonującym dramatem filmowym, rozgrywającym się niemal w całości w jednym pomieszczeniu i opartym na dialogu (film stanowi ekranizację o trzy lata wcześniejszej sztuki Reginalda Rose'a, napisanej pierwotnie na potrzeby teatru telewizyjnego). Obrady amerykańskich ławników, zebranych w pewien duszny dzień, by podjąć decyzję o życiu lub śmierci nastolatka oskarżonego o ojcobójstwo, stają się istnym spektaklem emocji odsłaniających skrywane uprzedzenia i urazy grona tytułowych „gniewnych”, którzy reprezentują różne charaktery, środowiska, zawody, i mają za sobą zgoła odmienne doświadczenia życiowe. Film Lumeta problematykę emocji (w powiązaniu z zagadnieniem perswazji – wpływu emocji na ludzkie postawy, zachowania, decyzje) nie tylko tematyzuje¹. Sam jest

¹ Warto przypomnieć w tym kontekście scenę rozgrywającą się w toalecie, w której do ławnika numer osiem (architekt Davis grany przez H. Fondę) zwraca się inny przysięgły, próbując odgadnąć jego zawód: „Pan jest handlowcem? Sprzedają dzięki emocjom? Ma Pan do tego smykałkę...”.

Notabene, w polskiej inscenizacji sztuki Rose'a (*Dwunastu gniewnych ludzi*, reż. Radosław Rychcik, scenografia Anna-Maria Karczmarska, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, premiera: 2 marca 2012 roku) zdecydowano się na ciekawy, hiperbolizujący emocje, element scenograficzny: nad niemalże pustą

tekstem wyzwalamy u odbiorcy silne reakcje tego rodzaju, a nawet prowadzonym z widzom swoistą „grę afektywną”, która zdaje się opierać między innymi na konsekwentnym stosowaniu pewnych strategii narracyjnych i przedstawieniowych. Strategie te determinują doznania estetyczne oraz stany uczuciowe odbiorcy, a zatem, jak można sądzić, wpływają – w sposób niejawni – na jego oceny i poglądy.

Nie jest tu moim celem wszechstronna analiza debiutu filmowego Sidneya Lumeta ani śledzenie dziejów jego recepcji, jakkolwiek wypada odnotować, że dzieło to przyjęto „z entuzjazmem i podziwem dla mistrzostwa realizacyjnego”² i nawet po kilkudziesięciu latach od powstania bywa ono określane jako „jedno z najpiękniejszych w kinematografii amerykańskiej”³ – a to przez wzgląd na swą powagę, humanizm, a także intensywność atmosfery, idącą w parze z wyjątkową prostotą środków wyrazu.

Film Lumeta stanowi bez wątpienia swego rodzaju fenomen – fenomen, którego istotę Zygmunt Kałużyński, z właściwą sobie ironią i dosadnością, opisywał tymi oto słowami:

Dwunastu gniewnych ludzi należy do tych zastanawiających dzieł, które podobają się wszystkim: publiczność wali jak na najlepszą rzecz sensacyjną opartą na tak zwanym suspense, czyli niepokojącym zawieszeniu; osoby z niejakimi pretensjami pochwalają ambitną grę i poważny problem moralny; zaś fachowcy-krytycy oceniają film jako klasyka (dostał pierwszą nagrodę na festiwalu w Berlinie). Jednomysłne uznanie, nad którym warto się zastanowić. Sekret sukcesu *Dwunastu gniewnych...* nie jest zresztą skomplikowany: polega on na posłużeniu się znakomitą techniką, która kaptując uznanie widza, powoduje jego automatyczną aprobatę dla wyłożonej tu treści, która może podana w formie mniej efektownej, obudziłaby niejedno zastrzeżenie⁴.

sceną podwieszono olbrzymią kukłę psa, z którego pyska w ciągu przedstawienia wyciekała ciecz.

² A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Kraków 1987, s. 245.

³ Ibidem.

⁴ Z. Kałużyński, T. Raczek, *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. V, Michałów – Grabina 2006, s. 92-93; podkreśl. B.P.J.

Kałużyński z pewnością ma wiele słuszności w sądach sformułowanych pod adresem najbardziej znanego dzieła Lumeta. Przenikliwie zauważa ponadto, że konflikt dramatyczny filmu nie dotyczy w zasadzie losu oskarżonego (to tylko pretekst), ale sumienia przysięgłych⁵, a jego ostateczną stawkę stanowi nasz, widzów, stosunek do instytucji reprezentującej system amerykańskiej demokracji.



Il. 1. Dwunastu gniewnych ludzi, reż. Sidney Lumet (ujęcie początkowe)

Jednak trudno zaprzeczyć, że *Dwunastu gniewnych ludzi*, pomimo swej niewątpliwej schematyczności (zauważalnej zwłaszcza w uproszczonych kreacjach bohaterów oraz łatwości, z jaką się oni odsłaniają i kompromitują)⁶, pomimo sporej dozy naiwności – by nie rzec: tendencyjności – w sposobie rozgrywania przedstawionych napięć interpersonalnych i konfliktów światopoglądowych, jest utworem interpretowanym na różne sposoby. Dramat filmowy, w którym krytyk chciałby widzieć „propagandę amerykańskiego sądownictwa”, owej ostoi Sprawiedliwości, w której – pod postacią nieskazitelnego przysięgłego numer osiem – objawia się zwycięski „Anioł Demokratycznego Prawa”⁷, odczytywany bywa również jako przestroga.

⁵ Ibidem, s. 93.

⁶ Mam tu na uwadze w szczególności tego rodzaju „efektowne” sytuacje: zatwardziały przysięgły numer trzy (Lee J. Cobb) najpierw dowodzi, że słowa oskarżonego „Zabiję cię!” trzeba traktować jak najbardziej dosłownie, po czym, za jakiś czas, zapomina się i zdanie to wykrzykuje pod adresem innego ławnika; ten sam człowiek uparcie neguje argument, że zdobiony nóż sprężynowy (taki sam jak narzędzie zbrodni) można bez większych trudności nabyć w dzielnicy, w której popełniono morderstwo (co osłabiałoby moc tego dowodu rzeczowego), a potem myli się, wskazując jako narzędzie zbrodni taki przedmiot zakupiony przez ławnika numer osiem.

⁷ „A jednak, ochłonawszy cokolwiek, nie możemy sobie odmówić postawienia kilku znaków zapytania. Przeprowadzając bowiem powszechną (jakkolwiek

Jak dowodzą Adam Garbicz i Jacek Klinowski:

[...] Ten pozorny hymn na cześć demokracji amerykańskiej jest przecież ostrzeżeniem przed zawodnością systemu sądu przysięgłych – chluby prawodawstwa Stanów Zjednoczonych; ten pean na cześć sprawiedliwego jurora numer osiem łączy się z gorzkimi refleksjami na temat mentalności jego kolegów, tendencyjnego postępowania w cyklu dochodzeniowym, indyferentyzmu przedstawicieli aparatu sądownictwa.

Przez cały czas chodzi tu właściwie o niezależność i obiektywizm myślenia, o umiejętność argumentowania, wykładania racji i zjednywania rozmówców, czym poszczycić się może tylko jeden z obywateli, istny jeździec znikąd w świecie tanich, gotowych i tym samym reakcyjnych poglądów na rzeczywistość⁸.

W kontekście powyższej wypowiedzi oraz rozważanego tu zagadnienia perswazyjności jako kluczowe narzuca się następujące pytanie: czy film *Dwunastu gniewnych ludzi*, czyniący jednym ze swych tematów właśnie perswazję, w istocie zaprasza widza do doświadczenia opartego na „niezależności myślenia”?

Zwróćmy przede wszystkim uwagę na pewną iluzję, w którą audiowizualny dramat Lumeta konsekwentnie wprowadza odbiorcę, przydzielając mu pozycję inną niż ta, jaką we własnym mniemaniu zajmuje on wobec rzeczywistości przedstawionej, a co za tym idzie – „oszczędzając” mu poczucia bycia nakłanianym do czegoś. Otóż film zdaje się sytuować widza w pozycji zdystansowanego trzynastego ławnika, milczącego obserwatora

powierzchnową) psychoanalizę, twórcy filmu pominięli jedną postać i to szalenie zasadniczą: owego nieskazitelnego sędziego, świetnie skądinąd granego przez Henry’ego Fondę. Słyszymy o nim, że jest »architektem«, ale to jego jedyna ludzka cecha. Poza tym góruje nad otoczeniem tak niewspółmiernie, okazuje się pedagogiem do tego stopnia wytrawnym, dyskretnym, niemal poetycznym, prawdziwym lekarzem moralnym, że gdy na końcu schodzi z monumentalnych schodów Pałacu Sprawiedliwości, skłonni jesteśmy pomyśleć, że to istny Anioł Demokratycznego Prawa”. Z. Kałużynski, T. Raczek, op. cit., s. 94.

⁸ A. Garbicz, J. Klinowski, op. cit., s. 245; podkreśl. B.P.J.

czy dyskretnego podglądacza⁹, który wyrabia sobie niezależny pogląd o popełnionej zbrodni, przebiegu procesu i dyskutantach decydujących na jego oczach o losie oskarżonego niemal wyłącznie w oparciu o racjonalne argumenty i zewnętrzny, wyważony ogląd sytuacji. Można sądzić, że poczucie „duchowej niezawisłości” ugruntowuje się w nas podczas seansu zrazu przez samą nobilitację dialogu – dialogu obecnego tu na skalę w kinie rzadko spotykaną (i, co ważne, pozbawionego muzycznego „komentarza”), ujętego jako forma obiektywizującej prezentacji przesłanek wniosku oraz wyzwalającej – od fałszu, złej woli czy myślowego zbłądzenia – wymiany argumentów. Tymczasem sytuacja ocenotwórcza widza wcale nie jest tu lustrzanym odbiciem sytuacji którejkolwiek z przedstawionych czy wyobrażonych ławników, choć niewątpliwie mechanizm projekcji/identyfikacji zaciera ten fakt i utrudnia nam jego rozpoznanie. Pozostawiwszy na uboczu kwestię „perswazji przedstawionej” (wpisanej w wypowiedzi postaci, a związanej z konfliktem stanowiącym oś filmu oraz z przemianami zaprezentowanych postaw i przekonań), skupię się na kilku zagadnieniach dotyczących ukształtowania estetycznego omawianego obrazu, w związku z którymi w szczególności byłabym skłonna mówić o jego perswazyjnym oddziaływaniu na odbiorcę.

Film *Lumeta* powstał w okresie rozkwitu kina *noir* w Hollywood, który przypada na lata 1941-1958. Kinematografia reprezentująca ten nurt wiązała się między innymi z zawilgościami narracyjnymi, specyficznym stylem wizualnym, odsłanianiem ciemnych stron ludzkiej natury, poetyką psychoanalitycznego podtekstu oraz krytycznym podejściem do amerykańskiej

⁹ Opinię tę potwierdza sposób, w jaki autor książki poświęconej prawu w kinematografii rozpoczyna rozdział o *Dwunastu gniewnych ludziach*: „Každy ma marzenia. Moje to czapka niewidka. Z nią na głowie mógłbym pojawić się w sądzie i niezauważony przysłuchiwać się naradzie sędziów nad wyrokiem. Zgodnie z procedurą, narada jest tajna. Nie tylko nie możemy w niej uczestniczyć, ale również dowiedzieć się, jak przebiegała. [...] Tajemnica sali narad jest tak samo silnie strzeżona jak tajemnica spowiedzi czy tajemnica obrończa. Nikt, w żadnych okolicznościach, nie może zmusić sędziego do wyjawienia, w jakich okolicznościach doszło do uzgodnienia wyroku”. J. Dubois, *Mordowanie na ekranie*, Warszawa 2016, s. 65.

ideologii¹⁰. Zwłaszcza na tle dokonań „czarnego kina” *Dwunastu gniewnych ludzi* jawi się, mimo wszystko, jako propozycja „jasna” i budująca – klarowna etycznie, przynosząca w finale otuchę i utwierdzająca „wiarę w ludzkie poczucie racji moralnej”¹¹ oraz etyczną rację bytu systemu, który tej wierze hołduje (raczej trudno byłoby to samo powiedzieć o niektórych późniejszych dramatach sądowych tego reżysera, by przywołać chociażby *Adwokata diabła* z 1993 roku). W swym klasyku z drugiej połowy lat 50. Lumet zdaje się przekonywać nas co do tego już na poziomie filmowego opowiadania, całkowicie rezygnując z wprowadzenia retrospekcji¹² i konstruując na naszych oczach mikrohistorię konfliktu między przysięgłymi, w której „samotny sprawiedliwy” triumfuje jako ten, kto obnażywszy po zażartej dyskusji rzeczywiste uwarunkowania osądów pozostałych ławników (to jest ich małostkowość, uprzedzenia, kompleksy, urazy, ambicje), doprowadza do dostrzeżenia przez nich pochopności własnych wyroków i w rezultacie ocala życie osiemnastoletniego oskarżonego. Ani widz, ani bohaterowie filmu nie dowiadują się, czy nastolatek z dzielnicy nędzy, wcześniej osierocony przez matkę i przez lata maltretowany przez własnego ojca, w istocie targnął się na życie rodzica – w zasadzie nie w tym rzecz. Chodzi tu bowiem nie tyle o konkretny przypadek, ile o ocenę systemu.

W artykule tym zmierzam do wykazania, że *Dwunastu gniewnych ludzi* jest nie tylko filmem o perswazji (czyli tekstem czyniącym swym tematem sztukę przekonywania czy nakłaniania do czegoś, prezentującym ścieranie się różnorodnych postaw, poglądów czy idei), ale i filmem perswazyjnym (kładącym nacisk na przekonanie odbiorcy do określonych racji)¹³, przy czym – co ważne – ewokowane treści nie mają tu charakteru

¹⁰ M. Walker, *Film noir. Introduction*, [w:] *The Movie Book of Film Noir*, ed. I. Cameron, London 1994, s. 8-39.

¹¹ Z. Kałużyński, T. Raczek, op. cit., s. 94.

¹² Na temat rezygnacji z używania filmowego czasu przeszłego oraz konsekwencji związanych z zacieraniem/akcentowaniem różnic między czasem narracji a czasem wydarzeń zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 304 i n.

¹³ Na użytek tego artykułu przyjmuję następującą definicję: „PERSWAZJA (łac. *persuadere* – namawiać, *persuasio* – przekonanie, wiara, opinia) – świadome użycie znaków i symboli, a zwłaszcza pisemnego i mówionego słowa, obrazu itp. w celu wywarcia wpływu na czyjeś przekonania, postawy i decyzje: zdobycia

jedynie teoretycznego, lecz pozostają w bezpośrednim związku z rzeczywistością pozatekstową – odnoszą się do sposobu postrzegania i oceny konkretnej, współcześnie działającej amerykańskiej instytucji. Dla drugiej z wymienionych perspektyw podstawowe znaczenie ma perswazja niewerbalna – niejawna, w swej istocie immanentna, gdyż związana ze stosowaniem w przekazie audiowizualnym określonych zabiegów narracyjnych i pozostająca w nieprzypadkowym związku z jego organizacją estetyczną. Oś tego rodzaju organizacji w *Dwunastu gniewnych ludziach* biegunowo wyznaczają kategorie ciężkości oraz lekkości, zdające się w zasadniczy sposób określać różnorodne aspekty filmu, poczynając od wagi poruszanej problematyki, po implikacje związane ze scenerią rozgrywającego się dramatu.

II

Interdyscyplinarna monografia *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia* przynosi kilkadziesiąt rozpraw ujmujących tytułowe kategorie w perspektywie rozmaitych dyscyplin humanistycznych, odsłaniając przy tym zarówno ich znaczenia dosłowne, jak i metaforyczne oraz ujawniając ich różnorodne sensory w wielu wymiarach (między innymi emocjonalnym, psychologicznym, etycznym, intelektualnym, estetycznym), jednakże stosunkowo niewiele miejsca poświęcono tu ich funkcjom w wypowiedziach zorientowanych perswazyjnie¹⁴. Film Sidneya Lumeta jest wart przypomnienia także i z tego powodu, stanowi bowiem wzorcowy wręcz przykład tekstu, który metodycznie angażuje odbiorców w estetyczno-afektywną grę rozpisaną za pomocą wektorów ciężkości i lekkości¹⁵, ale i nadaje tej grze sens światopoglądowy – kształtuje za jej pomocą przekonania oraz

czyjejs akceptacji dla proponowanych poglądów, sposobu zachowania, decyzji”. K. Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Warszawa 2004, s. 228.

¹⁴ Kwestii tej bezpośrednio dotyczy tu jedna rozprawa: L. Polkowska, *Jak politycy radzą sobie z ciężarem oskarżeń. Strategie perswazyjne stosowane w związku z aferą taśmową*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 345-358.

¹⁵ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze*, op. cit., s. 105-115.

oceny, które ważą bynajmniej nie tylko na stosunku widzów do konfliktów determinujących relacje w świecie przedstawionym filmu, lecz i w określony sposób wpływają na postrzeganie przez nich pozatekstowej rzeczywistości¹⁶.

Ujmując problem syntetycznie, zasadniczy wpływ na perswazyjność *Dwunastu gniewnych ludzi* mają – poza scenariuszem, doбором i grą aktorów – przede wszystkim następujące, wzajemnie ze sobą powiązane, czynniki:

1. zogniskowanie różnorodnych aspektów świata przedstawionego filmu, zwłaszcza jego organizacji czasowo-przestrzennej i scenografii, w sposób sprzyjający ewokowaniu określonych jakości estetycznych (ciężkości/lekkości);
2. konsekwentne rozwijanie strategii narracyjnych odwołujących się równoległe do analogii między przebiegiem obrad ławy przysięgłych a, z jednej strony, rywalizacją sportową (meczem), z drugiej natomiast – „walką o oddech”;
3. stosowanie określonych technik realizacyjnych i rozwiązań operatorskich – w szczególności tych, które wiążą się z eksponowaniem znamiennych gestów postaci oraz obrazów ludzkiej twarzy.

Jak już wzmiankowałam, film nie prowadzi do rozstrzygnięcia kwestii domniemanej winy oskarżonego, która to kwestia zostaje zaprezentowana jako niedająca się w danych okolicznościach przesądzić, a pytanie: „Czy nastolatek ze slumsów w istocie zabił ojca?”, w następstwie wyważonej argumentacji jednego z ławników ustępuje innemu: „Czy można mieć co do tego uzasadnione wątpliwości (*reasonable doubts*)?”. Zgodnie z amerykańskim systemem prawnym, do wydania wyroku skazującego, inaczej niż w prawodawstwie polskim, konieczna jest jednomyślność¹⁷. Tym większego znaczenia

¹⁶ Dramat społeczno-obyczajowy Lumeta jest nadal komentowany w kontekście odniesień do amerykańskiej rzeczywistości przełomu lat 50. i 60.: „Zwycięstwo nieustępliwego, prawego liberała [ławnika numer osiem] nad konserwatystami folgującymi bezrefleksyjnie swoim fobiom zapowiadało zmianę światopoglądową, której dowodem stanie się rychłe zwycięstwo Johna Fitzgeralda Kennedy’ego w wyborach prezydenckich”. *Historia kina*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 854.

¹⁷ O różnicach między polskimi i amerykańskimi procedurami legislacyjnymi w kontekście filmu Lumeta zob.: J. Dubois, op. cit., s. 65-78.

nabiera racjonalna i mądrze nieustępliwa postawa wątpiącego przysięgłego numer osiem – człowieka o szlachetnej, dobrze znanej Amerykanom twarzy Henry'ego Fondy¹⁸.

Film w zasadzie rozpoczyna się w momencie, gdy ławnicy opuszczają salę sądową, by udać się do odosobnionego pokoju narad. Chwilę wcześniej dostają jeszcze od sędziego ostatnie instrukcje i zostają pouczeni o wadze mającej zapasć decyzji: „Wysłuchaliście długiej i trudnej sprawy morderstwa pierwszego stopnia. Zabójstwa z premedytacją to w sądach sprawy najpoważniejsze. [...] Jeden człowiek nie żyje, decydujemy o życiu drugiego. [...] Jeżeli uznacie, że jest winny [...], musi zapasć wyrok śmierci. Ciężka na was wielka odpowiedzialność”¹⁹. Trzeba zauważyć, że słowa sędziego pełnią nie tylko funkcję performatywną (wobec postaci przedstawionych), ale poniekąd i metatekstową (wobec widzów), jako że określają charakter przedstawionego w filmie konfliktu racji, uwypuklając jego wagę. Istotny z punktu widzenia oddziaływania na odbiorcę pozostaje w tym kontekście

¹⁸ Henry Fonda (1905-1982) niemal do końca lat 60. grywał z zasady ludzi bezkompromisowych, szlachetnych i prawych. Do jego najbardziej wyrazistych ról zalicza się kreacje w filmach Johna Fonda, m.in. rolę szeryfa Wyatta Earpa w westernie *Miasto bezprawia* (*My Darling Clementine*, 1946). W kontekście niniejszych rozważań na podkreślenie zasługuje fakt, że western, z którym Fondę niewątpliwie kojarzono, stanowi gatunek łączący określone środki wyrazu z amerykańską mitologią. Zob. A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 143-153.

O wykorzystywaniu w kinie wizerunków gwiazd filmowych tak pisał N. Carroll: „[...] przywoływanie wizerunków scenicznych jest kwestią przenośni. Filmy czynią postaci odgrywanych przez danego aktora nie są ukazywane jako pozostające w dosłownym związku z obecnym bohaterem. Wydaje się przy tym, że potencjał aluzyjnego nawiązywania do osobowości scenicznej gwiazd filmowych wyrasta ze zdolności filmu fotograficznego do fizycznego portretowania poszczególnych aktorów stanowiących zarazem nominalne portrety fikcyjnych postaci, w które się wcielają”. N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, tłum. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 311.

¹⁹ Notabene, można odnieść wrażenie, że z wagą tej przemowy kłóci się zachowanie sędziego, który wydaje się znudzony, bawi się ołówkiem, popija wodę ze szklanki, pociera czoło.



Il. 2. Zbliżenie twarzy chłopca oskarżonego o zamordowanie własnego ojca, składające się na inicjalną ramę filmu *Dwunastu gniewnych ludzi* Sidneya Lumeta

także fakt, że kamera, „odprowadziwszy” ławników do wyjścia z sali sądowej, koncentruje się na postaci oskarżonego: pozwala nam najpierw dojrzeć od tyłu niepozorną sylwetkę wychudzonego chłopca, by na dłuższą chwilę skupić się na jego obliczu. Ta cudzoziemska twarz z czarnymi, wielkimi jak u małego dziecka, zalęknionymi oczyma jawi się – niczym w koncepcjach Emmanuela Lévinasa²⁰ – wręcz jako wezwanie etyczne. (Wrażenie to zdaje się potęgować elegijny motyw muzyczny, subtelnie pobrzmiwający „w tle”). Nie tak z pewnością wyobrażaliśmy sobie kata – ta twarz „zawiera w sobie ekspresję poniżenia i przedśmiertnej bezbronności”²¹; wzbudza litość i jest w naszych oczach twarzą ofiary. Zatem nieprzypadkowo od samego początku widzowie filmu są skłonni, mniej czy bardziej bezwiednie, poddać się uczuciu empatii wobec oskarżonego i jemu właśnie sprzyjają, śledząc

²⁰ Zob. E. Lévinas, *Twarz i etyka*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, oprac. B. Skarga, J. Margański, Warszawa 1998, s. 227-261.

²¹ Zob. M. Hendrykowski, *Twarz kata – twarz ofiary*, [w:] idem, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 120.



Il. 3. Henry Fonda w roli przysięgłego numer osiem. Niemal do końca lat 60. aktor grywał z zasady ludzi bezkompromisowych, szlachetnych i prawych, w tym samotnych obrońców sprawiedliwości w westernach

z zaangażowaniem rozwój dyskusji, czy raczej coraz gwałtowniejszego sporu (a momentami wręcz bójki) między przysięgłymi.

Na – wyłącznie męskie – grono ławników składa się istna menażeria typów ludzkich, prezentowanych niekiedy w sposób wręcz karykaturalny. Niektórzy z nich manifestują resentymy, fobie i nienawistną zatwardziałość, inni – wybujały egoizm i cyniczne lekceważenie (jak zniecierpliwiony kibic dbający tylko o to, żeby zdążyć na wieczorny mecz swojej ulubionej drużyny), jeszcze inni – słabość charakteru, bezmyślność czy niedojrzałość (jak młody pracownik agencji reklamowej, który cieszy się, że trafiła im się sprawa zabójstwa, bo inne – napady czy włamania – są przecież nudne). W tej gmatwaninie przywar i niechlubnych namiętności ubrany w biały garnitur przysięgły numer osiem prezentuje się niczym prawdziwy mędrzec czy moralny uzdrowiciel. Zrównoważony i dostojny, podejmuje batalię o należytą uwagę dla osoby oskarżonego, „odoczywistnienie” przebiegu popełnionej zbrodni i pogłębienie refleksji nad zebranymi dowodami oraz samym przebiegiem procesu. Na początku walczy w pojedynkę, ale przecież sytuacja ta nie trwa długo – jego argumenty nie trafiają w próżnię. W filmie



Il. 4. Największy antagonist bohatera granego przez Fondę – zatwardziały przysięgły numer trzy, a w istocie rozgoryczony ojciec, pragnący odwetu za krzywdy, które przypisuje własnemu synowi (w tej roli Lee J. Cobb)

Lumeta ludzie w gruncie rzeczy nie są bowiem do szpiku kości źli, a ich uśpione sumienia i umysły jakby czekały na przebudzenie²².

W kontekście zagadnienia perswazyjności *Dwunastu gniewnych ludzi* na szczególną uwagę zasługuje zastosowana przez amerykańskiego reżysera strategia narracyjna, która opiera się na prezentowaniu dyskusji odbywającej się w gronie przysięgłych w sposób upodabniający ją do rywalizacji sportowej. Ławnicy przyjmują tu schematyczne role, a utarczki między nimi mają charakter wyrazistych epizodów („zagrań”) i przekładają się na „punkty”, co znajduje wyraz w wielokrotnie powtarzanych głosowaniach, aż do ustalenia ostatecznego werdyktu; zmianom decyzji poszczególnych dyskutantów, podobnie jak w środowisku kibiców, towarzyszą wrogie reakcje oraz gesty solidarności itd. Co więcej, obradom przewodniczy człowiek, o którym z czasem dowiadujemy się, że pełni funkcję zastępcy trenera w liceum, a kwestia gry/zabawy jest w filmie parokrotnie tematyzowana (również

²² Kałużyński słusznie kwestionuje łatwość, z jaką ławnicy wyrzekają się tu uprzedzeń, które przecież „są rezultatem całego ich zaplecza życiowego”, przywołując dla kontrastu film André Cayatte’a *Sprawiedliwości stało się zadość* (*Justice est faite*, 1950). Z. Kałużyński, T. Raczek, op. cit., s. 94-95.

w sposób mogący w danym kontekście wybrzmiewać niczym ironiczny metakomentarz)²³. Nie chodzi jednak tylko o to, że centralny konflikt jest tu ukazywany na wzór meczu (co – jak słusznie odnotował Kałużyński – „czyni go fascynująco atrakcyjnym, ale zubaża go moralnie”)²⁴, ale i o to, iż ów tryb opowiadania zostaje w filmie zespolony ze stopniową przemianą ewokowanych jakości estetycznych, dokonującą się w miarę rozwoju konfliktu – przemiana ta przebiega od ciężkości do lekkości, determinując bez wątpienia zarówno reakcje emocjonalne widza, jak i sposób postrzegania przez niego przedstawionej sytuacji oraz problemów, które się w niej ogniskują.

Jak już wspomniałam, inicjalna część *Dwunastu gniewnych ludzi* wprowadza nas „bez znieczulenia” w rejony bardzo trudnych problemów moralnych, społecznych, prawnych, wskazując na brzemień odpowiedzialności, które dźwigają amerykańscy ławnicy w sprawie o morderstwo. Ten przytłaczający ciężar (zbrodni, odpowiedzialności, emocji związanych z ostrą dyskusją) zostaje w filmie Lumeta krańcowo zintensyfikowany, zwłaszcza przez specyficzną organizację przestrzeni diegetycznej (co oczywiście wiąże się także z kwestiami montażowymi)²⁵ i czasowe okoliczności posiedzenia. Grono jurorów zostaje zamknięte na klucz w niezbyt dużej sali obrad, w której – jak się zrazu wydaje – nie działa klimatyzacja. Jest najgorętszy dzień roku, o czym się mówi i „co się pokazuje” (operator metodycznie eksponuje stróżki potu spływające po twarzach zniecierpliwionych mężczyzn oraz ich zapocone ubrania, ukazywane czasem poprzez kłęby tytoniowego dymu), potęgując tym samym „efekt zaduchu i klaustrofobii”.

Początkowo tylko ławnik numer osiem opowiada się za uniewinnieniem oskarżonego (jest jedenaście do jednego), ale jego argumenty stopniowo trafiają i do pozostałych przysięgłych; racjonalnej argumentacji najdłużej opiera się agresywny przysięgły numer trzy (w tej roli Lee J. Cobb), co jest wynikiem jego bolesnych przeżyć osobistych – głębokiego urazu do

²³ Mam na uwadze sytuację, gdy jeden z ławników przywołuje niezdiscyplinowane grono przysięgłych do porządku, wypowiadając kwestię: „To nie jest gra!” (*This is not a game!*).

²⁴ Ibidem, s. 93.

²⁵ Zob. *Przestrzeń*, [w:] A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 65 i n.

własnego syna²⁶. Podwójny przełom – w dyskusji, ale i w organizacji estetycznej filmu – następuje w sześćdziesiątej drugiej minucie: mamy remis (sześć głosów za uniewinnieniem, sześć przeciw), z nabrzmiałych chmur spada upragniony deszcz, ktoś zapala światło, i wtedy właśnie, na zasadzie powszechnie praktykowanej w hotelach, zaczyna działać klimatyzacja. Nareszcie można obetrzeć pot z czoła i głębiej odetchnąć...

Finał *Dwunastu gniewnych ludzi* – filmowej opowieści, której przebieg można by porównać do walki o *oddech*²⁷ – został tak zaplanowany, by przynieść odbiorcom pełnię satysfakcji i odprężenia. Po ciężkiej batalii na mniej lub bardziej racjonalne argumenty, po przełamaniu mniej lub bardziej zatwardziałyh uprzedzeń, nieskazitelny bohater, kreowany przez Henry'ego

²⁶ Przysięgły numer trzy pełni więc rolę głównego antagonisty ławnika numer osiem, ten ostatni jednak w zakończeniu filmu zdaje się okazywać zrozumienie dla jego rozgoryczenia (tuż przed opuszczeniem sali obrad bohater kreowany przez Henry'ego Fondę pomaga mu założyć marynarkę).

²⁷ O tym, że efekt tego rodzaju był gruntownie przemyślany i współtworzony poprzez środki techniczne, świadczy wypowiedź samego Sidneya Lumeta: „*Dwunastu gniewnych ludzi*, zdjęcia Boris Kaufman. Ani przez chwilę nie przyszło mi do głowy, że kręcenie całego filmu w jednym pokoju może być problemem. Tak naprawdę, czułem, że mógłbym z tego uczynić zaletę. Jednym z najważniejszych dramaturgicznych elementów było dla mnie poczucie uwięzienia, jakiego musieli doświadczać ludzie w tym pomieszczeniu. Od razu więc pojawił się pomysł «obiektywowej fabuły». Chciałem, aby wraz z rozwojem akcji pomieszczenie wydawało się coraz mniejsze. Oznaczało to, że stopniowo przechodziłem do dłuższych obiektywów. Startując od normalnych ogniskowych (28 mm do 40 mm), dochodziliśmy do 50 mm, 75 mm i 100 mm. W dodatku pierwszą jedną trzecią filmu nakręciłem w pozycji lekko ponad poziomem oczu aktorów, a ostatnią jedną trzecią – poniżej poziomu oczu. W ten sposób pod koniec filmu zaczęliśmy pokazywać sufit. Nie tylko ściany zbliżały się do kamery, ale również sufit. Poczucie narastającej klaustrofobii przyczyniło się do wzrostu napięcia w ostatniej części filmu. W ostatnim ujęciu, pokazującym sędziów przysięgłych opuszczających budynek sądu, użyłem szerokiego obiektywu, szerszego niż jakikolwiek z używanych wcześniej w filmie. Ustawiłem również kamerę na najwyższym w całym filmie poziomie ponad oczami aktorów. Intencją było dosłownie dać nam wszystkim trochę powietrza, pozwolić wreszcie odetchnąć po dwóch godzinach w narastającym zamknięciu”. S. Lumet, *Praca nad filmem*, tłum. J. Banaszek, Myślenice 2013, s. 111.



Il. 5. Zadowoleni przysięgli numer osiem (Henry Fonda) i numer dziewięć (Joseph Sweeney) żegnają się przed gmachem sądu tuż po zakończeniu obrad

Fondę, znajduje wsparcie w kolejnych ławnikach i doprowadza do werdyktu uniewinniającego. Dopiero w następstwie tryumfu racji, których stał się on rzecznikiem²⁸, wypowiedź przysięgłego numer jedenaście – „To niezwykła cecha demokracji: nie mamy nic do zyskania czy stracenia, wydając werdykt, dzięki temu jesteśmy silni” – nabiera głębszej treści. Tym samym początkowe – majestatyczne, bo kręcone z żabiej perspektywy – ujęcie gmachu sądu zyskuje niejako wtórne uzasadnienie: każe się odczytywać (na prawach relacji metonimicznych) jako symbol wizualny realnej powagi i potęgi.

Badacze perswazyjności akcentują fakt, że „wielostronne oddziaływanie na stan wewnętrzny i procesy motywacyjne odbiorcy dokonuje się w perswazji poprzez zastosowanie środków zaczerpniętych z bogatego arsenału technik łączących elementy intelektualne z emocjonalnymi i moralnymi”²⁹.

²⁸ Jerzy Płażewski ujmuje omawiany obraz Lumeta w szerokiej perspektywie interpretacyjnej: „Właściwym tematem filmu jest proces demokratycznego formowania się opinii, prawo odosobnionej w poglądach jednostki do obrony własnego zdania wbrew przekonaniu zadowolonej z siebie, milczącej większości”. J. Płażewski, *Historia filmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 251.

²⁹ K. Szymanek, op. cit., s. 228.

Dodać by trzeba do tego – zwłaszcza w kontekście przekazów artystycznych – także aspekt estetyczny. W zakończeniu *Dwunastu gniewnych ludzi* ciężkość „przemienia się” w lekkość; znikają wszelkie dylematy, gdy po zaciętym boju doświadczamy radości płynącej z poczucia odzyskanej wspólnoty (serdeczny uścisk dłoni), możemy wreszcie wydostać się z dusznego pomieszczenia na ulicę obmytą letnim deszczem (ujęcia terenów przed gmachem sądu nakręcone za pomocą szerokiego obiektywu) i zaciągnąć się świeżym powietrzem... Nie mam wątpliwości, że reżyser każe nam poddać się temu wspaniałemu uczuciu oczyszczenia, ulgi, wszechogarniającej lekkości. A przy tym – doskonale rozpoznając unikalną zdolność przekazu filmowego „do wchłaniania w siebie najrozmaitszych typów semiozy i organizowania ich w jeden spójny system”³⁰ – bynajmniej nie do końca otwarcie nakłania nas, byśmy jednak zawierzili mądrości amerykańskiego modelu demokracji.

Bibliografia

- André Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. i oprac. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Noël Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- Robert Cialdini, *Warunkowanie i skojarzenia*, [w:] idem, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. B. Wojciszke, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Jacek Dubois, *Mordowanie na ekranie*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2016.
- Adam Garbicz, Jacek Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

³⁰ Zob. J. Łotman, *Syntetyzujący charakter sztuki filmowej*, [w:] idem, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 183-186. Zob. także: R. Cialdini, *Warunkowanie i skojarzenia*, [w:] idem, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. B. Wojciszke, Sopot 2016, s. 207 i n.

- Alicja Helman, Andrzej Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Marek Hendrykowski, *Twarz kata – twarz ofiary*, [w:] idem, *Semiotyka twarzy*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Historia kina*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011.
- Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek, *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek*, t. V, Latarnik, Michałów – Grabina 2006.
- Emmanuel Lévinas, *Twarz i etyka*, [w:] idem, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, oprac. B. Skarga, J. Margański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Sidney Lumet, *Praca nad filmem [Making Movies, 1995]*, tłum. J. Banaszek, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2013.
- Jurij Łotman, *Syntetyzujący charakter sztuki filmowej*, [w:] idem, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Kilka uwag o istocie i znaczeniu artystycznym sprzeczności afektywnej*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Jerzy Płażewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.
- Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Laura Polkowska, *Jak politycy radzą sobie z ciężarem oskarżeń. Strategie perswazyjne stosowane w związku z aferą taśmową*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2016.
- Krzysztof Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Michael Walker, *Film noir. Introduction*, [w:] *The Movie Book of Film Noir*, ed. I. Cameron, Studio Vista, London 1994.

Gravity – Lightness – Persuasiveness. The Results from the Aesthetic Organisation of Sidney Lumet’s Film *12 Angry Men*

The author aims to show that Sidney Lumet’s cinema classic *12 Angry Men* (1957) is not only a film about persuasion (making art the subject of persuasion about something that presents the clash of various attitudes and views), but also a persuasive film (placing an emphasis on persuading the viewer for specific reasons). For the second of these perspectives, non-verbal persuasion is of fundamental importance – implicit, in its immanent essence, because it uses certain narrative techniques and remains in a purposeful relationship with the organisation of its aesthetics. The axis of this kind of organisation is determined by the categories of gravity and lightness, which seem to fundamentally define various aspects of the film, ranging from the weight of the issues discussed to the implications associated with the setting of the drama. Lumet’s work is a model example of a text that methodically engages audiences in an aesthetic-affective game with the help of gravity and lightness, but also gives the game a world-view sense: it shapes beliefs and assessments that weigh not only on viewers’ attitudes towards conflicts that determine the relationship in the film world, but also affect the perception of non-textual reality (not openly making viewers approve the American model of democracy).

Keywords: American cinema, court drama, persuasiveness, non-verbal persuasion, film narrative, film aesthetics, gravity, lightness, *12 Angry Men*, Sidney Lumet

„UPAŃSTWOWIENIE ROMANTYZMU” W KINIE II RP. O *PANU TADEUSZU* W REŻYSERII RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

ELŻBIETA SZYNGIEL

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski
Institute of Polish Philology, University of Wrocław
elzbieta.szyngiel@gmail.com

OGÓLNA SYTUACJA KINA W POLSCE W DWUDZIESTOLECIU

W historii polskiej produkcji filmowej odzyskanie niepodległości nie było wydarzeniem przełomowym. Po 1918 roku przedstawiciele polskich wytwórni podążali obroną wcześniej drogą, koncentrując się przede wszystkim na kręceniu cieszących się ogromną popularnością melodramatów, które ani pod względem tematyki, ani stylistyki nie odbiegały od modelu obowiązującego wówczas w głównym nurcie kina europejskiego. Niechęć do eksperymentów i powielanie sprawdzonych wzorców wynikały z kilku czynników. Zaliczyć do nich należy: stosunkowo niewielki rynek krajowy, na którym działało zaledwie kilkaset kin (z których duża część nie wyświetlała filmów codziennie), bogatą ofertę filmów amerykańskich, angielskich, niemieckich oraz francuskich, bardzo zawyżony podatek nakładany na właścicieli kin, a także centralizację produkcji filmowej. Przy podejmowaniu decyzji artystycznych problemem były również: brak odpowiednio wysokiego kapitału, który mógłby zostać zaangażowany w kinematografię, niedostatek profesjonalnych producentów i niewielka liczba nieprzerwanie działających ośrodków produkcyjnych¹.

Polskie kino na początku lat 20. nie cieszyło się zainteresowaniem ze strony władz. Początkowo regulacje prawne odnoszące się do kinematografii

¹ C. Brzoza, *Film (Kultura Polski międzywojennej)*, [w:] *Historia Polski 1918-1945*, red. A.L. Sowa. C. Brzoza, Kraków 2006, s. 425-433.

dotyczyły przede wszystkim zakresu działań cenzorskich, które w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości były szczególnie intensywne. Cenzurowano, z jednej strony, dzieła naruszające sferę szeroko pojmowanej obyczajowości, z drugiej natomiast – utwory, w których dopatrzono się zřejmej propagandy komunistyczno-rewolucyjnej.

Pewien przełom w kinematografii polskiej nastąpił w połowie lat 20. Strajki właścicieli kin doprowadziły do obniżenia podatku widowiskowego. Powstało kilka nowych wytwórni filmowych (między innymi Kolos, Klio-Film, Leo-Film), w których pracę rozpoczęło młodsze pokolenie reżyserów, mających ambicję tworzenia bardziej zróżnicowanego – zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym – nowoczesnego kina². Mimo to większość producentów obawiała się kręcenia obrazów o bardziej eksperymentalnym charakterze. Starano się zminimalizować ryzyko klęski i tworzone dzieła odpowiadające gustom możliwie najliczniejszej (a przez to najmniej wymagającej) grupy widzów, dążąc do sukcesu komercyjnego, a tym samym starając się zapewnić sobie możliwie największe zyski.

Na tym tle jednym z najważniejszych przedsięwzięć w polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego była ekranizacja *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, zrealizowana w 1928 roku przez Ryszarda Ordyńskiego. Wyróżnić należy dwie okoliczności kontekstowe, które charakteryzują owo przedsięwzięcie. Była to jedna z pierwszych produkcji filmowych adaptujących klasykę literatury polskiej, którą władze państwowe aktywnie wykorzystwały w ramach prowadzonej polityki kulturalnej (ufundowanej w dużej mierze na powierzchni potraktowanych wątkach romantycznych). Adaptacja reprezentowała ponadto ogólne tendencje kina polskiego, do których zaliczyć można przede wszystkim upolitycznienie i nacisk na tematykę miłosną.

ROMANTYZM JAKO FENOMEN POLSKIEJ KULTURY DWUDZIESTOLECIA

Polski romantyzm pozostawał fenomenem, który zaważył na kształcie polskiej kultury XIX i początku XX wieku. Odzyskanie niepodległości w 1918 roku budziło nadzieję, że jako formacja kulturowa odejdzie on

² Ibidem.

w zapomnienie, ustępując miejsca bardziej zoptymalizowanym programom pozytywnym opartym na zracjonalizowanej odbudowie. W rzeczywistości jednak język, formy i motywy romantyczne były nadal silnie obecne w przestrzeni kulturalnej, społecznej i politycznej. Tradycja romantyczna sytuowała się niejako „pomiędzy”. Dla jednych twórców nadal stanowiła inspirację i dominujący kontekst ich twórczości, dla innych – jako „tradycja negatywna” – była przedmiotem szyderczych polemik. Popularność mitu romantycznego wynikała ze sposobu, w jaki wypracował on swoistą całościową narrację o świecie, obejmującą zarówno refleksję nad jednostką ludzką, jak i problematykę wspólnotową, odnoszącą się do grup, społeczności i narodów.

Romantyzm postrzegano pozytywnie lub negatywnie, niemniej nie odmawiano mu doniosłości. Jako epoka sprzężona z ogólnym interesem narodowym, była ona wyjątkowa w dziejach polskiej literatury i kultury, a ponadto wybitna pod względem artystycznym, czego nie mogli podważyć nawet najbardziej zagorzali antyromantyczni awangardiści. Kult romantyzmu szerzony był od początku lat 20. i stał się podstawą ideologiczną polityki państwowej Józefa Piłsudskiego. Marszałek i jego otoczenie uznali się za moralnych spadkobierców i realizatorów romantycznej idei. Wybór tej idei był równoznaczny z opowiedzeniem się za pewnym modelem patriotyzmu, związanym z koniecznością realizowania nowych, wielkich przedsięwzięć, a jednocześnie uznania kultu wodza³.

Polityka ideowa obozu sanacyjnego przybrała na sile dopiero na początku lat 30., w dobie pogłębiającego się kryzysu gospodarczego. Coraz bardziej powszechne niezadowolenie społeczne starano się zoptymalizować za pomocą twórczości artystycznej, stąd też, kiedy okazało się to konieczne, dokonano pierwszych prób ściśle państwowej instytucjonalizacji sztuki – podporządkowania jej celom propagandowym oraz interesom władzy. W tym celu zintensyfikowano działania cenzorskie oraz powołano Fundusz Kultury Narodowej, który miał wspierać przedstawicieli środowisk twórczych opowiadających się za podtrzymaniem politycznego *status quo*. Ostatecznie

³ D. Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1995, s. 960.

jednak działalność artystyczna mająca na celu swoiste „wychowanie dla państwa” nie przyniosła zadowalających rezultatów⁴.

Kult romantyzmu realizowany był także na płaszczyźnie życia codziennego. Towarzyszył temu szereg gestów i przedsięwzięć mających na celu dostarczenie narodowi pewnej wspólnej płaszczyzny symbolicznej. Postawiono sobie za cel wypracowanie podstaw edukacji obywatelskiej oraz dokonanie swoistej przebudowy moralnej. Romantyzm był więc traktowany bardzo instrumentalnie. Spełniał funkcję operacyjną. Był jednym ze środków służących do modelowania i wykształcenia nowoczesnego społeczeństwa, poruszającego się w sferze wspólnej symboliki.

Jednym z najbardziej widocznych przejawów gloryfikacji epoki wieszczów była uroczystość sprowadzenia do kraju prochów Juliusza Słowackiego zorganizowana w 1927 roku na polecenie marszałka Piłsudskiego. Przewiezienie trumny z Gdańska do Krakowa miało stać się dla Polaków okazją do złożenia hołdu wielkiemu poecie. Przybrało ono rozmiary ogólnonarodowego święta. Było okazją do chwilowego zjednoczenia się różnych warstw społecznych, wszak w obchodach brało udział duchowieństwo różnych wyznań, przedstawiciele władz państwowych wszystkich szczebli, uczniowie, organizacje robotnicze, reprezentanci świata nauki i sztuki, służby porządkowe itp. Uroczystość obudowano bogatą symboliką pseudoromantyczną. Trumnę przetransportowano na pokładzie statku Mickiewicz, w otoczeniu ubranych na biało kobiet z bukietami kwiatów, z towarzyszeniem salw armatnich i bicia kościelnych dzwonów. W przemówieniach porównywano wieszczów do biblijnych proroków. Na potrzeby uroczystości w Teatrze Słowackiego w Krakowie zrealizowano nową wersję *Balladyny*⁵. Tego rodzaju demonstracja, wyraźnie podkreślająca wielkość oraz polskość poety, miała na celu zbudowanie swoistego Panteonu polskiej kultury, czytelnego dla wszystkich obywateli.

Echa zainteresowania romantyczną tradycją uwidaczniały się na również na innych płaszczyznach. W poezji chętnie posługiwano się romantycznym stylem, frazeologią, cytatami i aluzjami, dopisywano dalsze części utworów

⁴ K. Dmitruk, *Pisarz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op. cit., s. 798-799.

⁵ J. Iwaszkiewicz, *Z Warszawy do Krakowa z trumną Słowackiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 28, s. 3.

romantycznych, tworzono poezje okolicznościowe (np. z okazji odsłonięcia w Paryżu pomnika A. Mickiewicza). W prozie, pomimo silnie ciężącej tradycji powieści realistycznej, romantyczne marzycielstwo i mitologię konfrontowano z wyzwaniem stawianymi przez nowoczesność. Można tu przywołać twórczość prozatorską chociażby Stefana Żeromskiego, Andrzeja Struga czy Marii Dąbrowskiej. Romantyzm był ponadto przedmiotem refleksji naukowej Dwudziestolecia. Szczegółowe badania rozwijali między innymi Juliusz Kleiner, Stanisław Pigoń czy Tadeusz Pini. Wyrazem donośności tradycji romantycznej w życiu intelektualnym lat międzywojennych było także zjawisko swoistego „autorytaryzmu” polemicznego. W publicystyce poglądy i cytaty zaczerpnięte z pism polskich wieszczów stanowiły często argument w zaciętych sporach ideowych. Każdy obóz polityczny był zaopatrzone w nieograniczoną liczbę cytacji mających uzasadniać obronę takich lub innych światopoglądów⁶. Dowodzi to, z jednej strony, bezrefleksyjnej pragmatyzacji tradycji romantycznej, jej skrajnej instrumentalizacji, z drugiej zaś – ukazuje jej silną żywotność.

Podstawową przyczyną tego stanu rzeczy jest niewątpliwie istnienie wspomnianej całościowej narracji romantycznej – swoistego systemu poglądów, filozofii, formacji umysłowej i klimatu intelektualnego, mających wspólne cechy i odnoszących się do wielu aspektów życia jednostki. Druga kwestia to charakter polskiego romantyzmu. Ze względu bowiem na swój patriotyczny sztafaż (nie zawsze będący konsekwencją intencjonalnego działania romantycznych twórców), związany z walką o odzyskanie niepodległości, był on tradycją przydatną dla interesów władzy budującej paralelną współczesną legendę o wydarzeniach z lat 1914-1918. Usiłowania władz miały na celu wypracowanie w świadomości społecznej pewnej ciągłości tradycji, co zdeterminowałoby sposób myślenia o narodowej historii. Należy wziąć dodatkowo pod uwagę romantyczny kult wieszczów, który również wyróżniał zdecydowany potencjał kulturo- i mitotwórczy. Mógł on bowiem stanowić konstrukcyjną podstawę wszelkich operacji twórczych obierających sobie za cel wymyślenie nowej, narodowej mitologii niepodległego państwa. Mit ten stanowił podstawę myślenia socjopolitycznego.

⁶ D. Patkaniowska, op. cit., s. 959.

Oddany w służbę polityki i ideologii romantyzm stał się zbiorem pewnych szeregowych haseł i pustej symboliki, zbiorem uproszczonych, strywalizowanych sądów oraz przekonań, które oderwały się zdecydowanie od swoich źródeł i zaczęły żyć nowym – upolitycznionym życiem. Wykorzystywany w ten sposób romantyzm (czy precyzyjniej: pseudoromantyzm) był szkoldliwy, ponieważ usuwał w cień obecne w źródłowym romantyzmie zagadnienia związane z ideami pracy pozytywnej i nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego. W centrum postawiono natomiast inny element ideologii romantycznej, a mianowicie – walkę o idee. Był to bój w wymiarze indywidualnym, a nie wspólnotowym. Nie istniał tu program pozytywny. Patriotyzm budowany na tak rozumianym romantyzmie odwoływał się przede wszystkim do emotywności ludzkiej pamięci i pewnego sentymentu związanego z tradycją, choćby powstańczą. Pozbawiono tradycję romantyczną intelektualnej refleksji i szerszego kontekstu historycznoliteckiego, nie przepracowano jej należycie.

Trywializowanie romantyzmu, przejawiające się w jego wybiórczym traktowaniu, objawiało się między innymi poprzez wykorzystywanie skonwencjonalizowanych typów bohaterów (męczennika za Sprawę, heroiny-patriotki, wroga pozbawionego jakiegokolwiek systemu moralnego) oraz sposobów postępowania (poświęcenia w imię wyższych idei jako praktyczna realizacja romantycznego wzorca patriotycznego). Trzeba jednak pamiętać, że owe figury nie są tożsame z pierwotnym romantyzmem. Ich funkcjonalizowanie opierało się na przetwarzaniu i upraszczaniu.

Pojęcie „pierwotnego romantyzmu” odsyła przede wszystkim do pewnego sposobu patrzenia na świat, syntetycznie łączącego drogę racjonalną i irracjonalną. Rola podmiotu w tym świecie jest zupełnie inna, a jego możliwości poznawcze i kreacyjne powiązane są ściśle z pragnieniem emancypacji, której najbardziej charakterystyczną emanacją jest figura geniusza. Tak ujęty romantyzm to epoka, w której idee narodowe i patriotyczne były zdecydowanie wtórne wobec propagowanej wizji rzeczywistości, w której do głosu dochodzi uczucie, ale jednocześnie podnoszona jest konieczność nieustannego weryfikowania zastanego stanu rzeczy⁷.

⁷ Zob. I. Berlin, *W poszukiwaniu definicji*, [w:] idem, *Korzenie romantyzmu*, tłum. A. Bartkowicz, Poznań 2004, s. 21-48.

PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO JAKO WYZWANIE REALIZACYJNE – OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

Zrealizowany w 1928 roku *Pan Tadeusz* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego wpisał się w charakterystyczną dla końca lat 20. falę filmowych dzieł adaptujących w planie scenariusza wybitne teksty literatury polskiej. W tym czasie zekranizowano między innymi *Cyganek Azę* (reż. Artur Twardyjewicz, 1926) na podstawie powieści *Chata za wsią* Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Ziemię obiecana* (reż. Aleksander Hertz, 1927) Władysława Reymonta, *Przedwiośnie* (reż. Henryk Szaro, 1928) oraz *Wiatr od morza* (reż. Kazimierz Czyński, 1930) na kanwie powieści Stefana Żeromskiego, *Mogilę nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński, 1927) Andrzeja Struga, a także *Grzeszną miłość* (reż. Mieczysław Krawicz, Zbigniew Gniazdowski, 1929), zrealizowaną według powieści *Pokolenie Marka Świdry* tego samego autora. Wydaje się, że sięgnięcie do literatury miało na celu uszlachetnienie produkcji filmowej. Jednak w większości przypadków zabieg ten nie powiódł się, ponieważ twórcy skoncentrowali się przeważnie na wątkach romansowych i sensacyjnych, ignorując specyficzny dla każdego z pisarzy sposób prowadzenia narracji i kreowania świata przedstawionego.

Dzieło Mickiewicza, ze względu na jego status w polskiej kulturze, doskonale wpisało się w wypadające wówczas obchody dziesięciolecia odzyskania niepodległości przez państwo polskie. Film Ordyńskiego zainicjował to przedsięwzięcie. Jego proces produkcyjny był na tyle znaczący, że, w przeciwieństwie do innych filmów produkowanych wówczas przez polskie wytwórnie, cieszył się nie tylko zainteresowaniem, lecz także opieką finansową ze strony władz.

Eksperymenty w zakresie przekładu polskiej epopei narodowej na sztukę wizualną zaczęły się już w drugiej połowie XIX wieku i przybierały wówczas formę tak zwanych „żywych obrazów” – rekonstrukcji poszczególnych scen przy udziale ludzi ubranych w odpowiednie kostiumy, których działania wzbogacały towarzyszące im dekoracje⁸. Tego rodzaju zabiegi adaptacyjne były, oczywiście, wyrazem tęsknot i patriotycznych uniesień ówczesnego społeczeństwa, których poemat Mickiewicza stanowił

⁸ M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 211.

doskonałą konkretyzację. Tęsknoty te dotyczyły nie tylko utraconej niepodległości, lecz także wizji szczęśliwego, uporządkowanego, swojskiego świata, w którym panuje piękno i harmonia. Warto ponadto podkreślić, że poemat Mickiewicza – jako dzieło o wysokich walorach artystycznych i jednocześnie atrakcyjne pod względem fabularnym – przedstawiany był za pomocą „żywych obrazów” również w celach rozrywkowych.

Pierwsze próby przeniesienia *Pana Tadeusza* na ekran zostały podjęte w 1911 roku przez przedstawicieli wytwórni filmowej Sfinks. Nie przyniosły one jednak oczekiwanych rezultatów. Producent Aleksander Hertz zrezygnował z tego projektu na rzecz adaptacji *Meira Ezofowicza*⁹. Po raz kolejny tekst Mickiewicza zwrócił uwagę filmowców w 1919 roku. Wówczas wytwórnia Petef zleciła jego realizację operatorowi Zygfrydowi Mayflauerowi, który nakręcił ponad tysiąc metrów taśmy filmowej odpowiadających około trzydziestu minutom projekcji, jednak ostatecznie prace nad filmem przerwano z przyczyn technicznych.

Obraz wyreżyserowany w 1928 roku przez Ryszarda Ordyńskiego został zrealizowany dla wytwórni Star-Film Alfreda Niemirskiego i od momentu, w którym ogłoszono datę jego przewidywanej premiery, cieszył się ogromnym zainteresowaniem publiczności. Adaptację epepei zapowiadano jako jedno z największych wydarzeń w dziejach krajowej kinematografii. Było to wydarzenie szczególnie doniosłe, docelowo miało bowiem zainicjować obchody dziesięciolecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Budżet produkcji był jak na owe czasy ogromny – wynosił pół miliona złotych. Dla większego realizmu zdjęcia plenerowe kręcono w województwie nowogrodzkim, w majątku nad Świtezią, natomiast nad wystrojem wnętrza, rekwizytami i konsultantami czuwał sztab specjalistów¹⁰.

Ze względu na atmosferę stworzoną wokół ekranizacji prasa szeroko rozpisywała się nad dziełem Ordyńskiego, donosząc o kwestiach związanych z obsadą, miejscem zdjęć, sposobem organizacji planu filmowego, przygotowaniem kostiumów itp. W piśmie „Kino dla Wszystkich” regularnie

⁹ T. Lubelski, *Początki kina na ziemiach polskich*, [w:] idem, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 33-34.

¹⁰ T. Kończyc, *Pan Tadeusz na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46, s. 24.

relacjonowano i opisywano pracę ekipy filmowej, posługując się przy tym nieznaną wcześniej formą minireportaży¹¹.

Reżyser Ryszard Ordyński, który doświadczenie zdobywał, pracując w teatrach polskich, niemieckich i amerykańskich, wydawał się jedną z najodpowiedniejszych osób do zrealizowania tego rodzaju filmowego przedsięwzięcia. Rok wcześniej nakręcił obraz zatytułowany *Mogła nieznanego żołnierza*. Była to adaptacja prozy Andrzeja Struga, którą reżyser przekształcił nie tylko w filmowy eksperyment i grę z materią literacką, lecz także w dzieło mające pewne walory kulturotwórcze. Ordyński okazał się świetnym kodyfikatorem określonych symboli i treści propagandowych¹². Prestiżowe zadanie, jakim była ekranizacja polskiej epopei narodowej, powierzono mu prawdopodobnie również ze względu na jego szerokie znajomości wśród ówczesnych elit władzy¹³.

Pokaz premierowy odbył się 9 listopada 1928 roku. Na widowni zasiadli między innymi prezydent Ignacy Mościcki oraz marszałek Józef Piłsudski, który podobno nie był zachwycony adaptacją¹⁴. Rzekoma niechęć naczelnika nie wpłynęła jednak znacząco na samo zainteresowanie filmem, które wśród publiczności było ogromne. Wśród krytyków literackich i filmowych zdania były podzielone, co ilustrują zróżnicowane pod względem oceny

¹¹ P. Śmiałowski, *Pan Tadeusz 1928 r.*, „Kino” 2012, nr 11, s. 28-31.

¹² *Mogła nieznanego żołnierza* to film opowiadający o losach polskiego kapitana Michała Łazowskiego. Dzieło koncentruje się przede wszystkim na wątku miłości łączącej głównego bohatera z oczekującymi na niego córką i żoną. Trzeba jednak pamiętać, że równie istotne są w nim wątki propagandowe, które dotyczyły przede wszystkim negatywnego sposobu przedstawiania Związku Sowieckiego. Kapitan Łazowski wykreowany jest na naocznego świadka bolszewickiej agresji. Jego „dopowiedzeniem” jest bezwzględny rosyjski komisarz usiłujący doprowadzić głównego bohatera do ostatecznej zguby.

¹³ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 174.

¹⁴ Według anegdoty, do loży, w której film oglądał marszałek, Juliusz Kaden-Bandrowski wprowadził Ryszarda Ordyńskiego i przedstawił jako twórcę filmu. Po prezentacji Piłsudski, zapytany przez reżysera o ocenę dzieła, odpowiedział mu: „Ja panu opowiem pewną historię. Otóż w dawnych czasach żył na Litwie książę Mendog. Posiadał wielki zamek. Bywało, że zapraszał gości na ucztę... a później ich mordował. No, do widzenia panu, do widzenia...”. Zob. S. Dęzierowski, *Wspomnienia*, „Iluzjon” 1984, nr 2, s. 50-51.

recenzje. Niemniej jednak o dziele Ordyńskiego ciepło wypowiadali się chociażby Antoni Słonimski, Jan Lechoń czy Zofia Nałkowska. W swych opiniach podkreślali wartość i użyteczność przedsięwzięcia, jakim była ekranizacja polskiej epepei narodowej. Symboliczny wymiar tej realizacji filmowej doceniano bardziej aniżeli jej wartość artystyczną. Pewne zastrzeżenia budziły mankamenty formalne dzieła. Sposób prowadzenia narracji i układ fabuły były przez reżysera zrealizowane w taki sposób, że mogły powodować trudności poznawcze. Dzieło bywało trudne do zrozumienia, zwłaszcza dla osób niezających literackiego pierwowzoru¹⁵.

PAN TADEUSZ RYSZARDA ORDYŃSKIEGO JAKO FILMOWA ADAPTACJA EPOPEI MICKIEWICZA

Najbardziej problematyczną kwestią realizacyjną był proces adaptowania poematu Mickiewicza. Interpretacje dzieła wieszczą były zróżnicowane, często zależne od orientacji politycznej; ostatecznie autorami scenariusza zostali Andrzej Strug oraz Ferdynand Goetel. Wybór ten podyktowany był chęcią zachowania możliwie jak największej bezstronności, a w konsekwencji – zachęcenia przedstawicieli wszystkich obozów politycznych do zapoznania się z dziełem Ordyńskiego. Wspomnianą bezstronność miał zagwarantować fakt, że Strug sływał ze swojej niechęci do Piłsudskiego i jego otoczenia, natomiast Goetel zdecydowanie popierał obóz sanacyjny¹⁶.

Przy konstruowaniu scenariusza pisarze zdecydowali się na zabieg wyjęcia z literackiego pierwowzoru wszystkich elementów, które nie miały kluczowego znaczenia dla fabuły. Pozostawione fragmenty miały być jednak

¹⁵ Anna Iwaszkiewiczowa w dzienniku stwierdziła: „Najgorsze to to, że ktoś niezający *Pana Tadeusza*, na przykład cudzoziemiec, mało co zrozumiałby, ale są jednak rzeczy zupełnie dobre [...]”. A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, red. P. Kądziała, Warszawa 2012, s. 206. Podobne spostrzeżenia miał Tadeusz Kończyc: „Konstrukcji – brak, sceny poszczególne nie wiążą się z sobą w całość, luźne fragmenty hasają sobie, jak żrebaki po pastwisku. Trzeba znać poemat na pamięć – aby się w tem karkołomnem narastaniu epizodów połapać. A przecież sądzę, że film nie jest dla tych, którzy *Pana Tadeusza* umieją na pamięć, lecz przede wszystkim dla szerokich mas, dla tych najszerszych i najmniej zorientowanych”. T. Kończyc, op. cit., s. 24.

¹⁶ P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

przeniesione na ekran z możliwie największą wiernością w stosunku do tekstu Mickiewicza. Scenarzyści umieścili na planszach dialogowych wyświetlanych pomiędzy scenami oryginalne strofy z *Pana Tadeusza*, rezygnując tym samym ze skrótów i prób przełożenia poetyckich wersów na prozę. F. Goetel zabiegi te tłumaczył w następujący sposób: „[...] doszliśmy do przekonania, że dzieło to ma poza filmowem i artystycznym także wiekopomne znaczenie społeczne i że nie wolno nam przekładać natchnionych słów poety na swe nieporadne zdania”¹⁷.

Ostatecznie to właśnie fragmenty literackiej epopei spotkały się z najbardziej żywiołową reakcją publiczności. W „Polsce Zbrojnej” odnotowano: „[...] oklaskiwano z niebywałym zapałem napisy. [...] Te słowa Mickiewiczowskie świecące na ekranie wrywały okrzyki radości – kto wie, gdyby nie uroczysty nastrój przedstawienia, publiczność zaczęłaby może chórem deklamować – i jest to bodaj pierwszy w dziejach kinematografii wypadek frenetycznego oklaskiwania napisów”¹⁸.

Zabiegi adaptacyjne Struga i Goetla zostały ocenione różnorodnie. Warto jednak podkreślić, że w recenzjach wartościujących ich pracę nie pojawiał się argument o braku szacunku dla dzieła polskiego wieszczka, mimo że przed premierą kwestię tę podnoszono najczęściej. Ciężar gatunkowy ekranizowanego tekstu był na tyle wielki, że obawiano się spektakularnej porażki adaptacyjnej, a w rezultacie – swoistej krzywdy wyrządzonej dziełu. Wierność wobec literackiego pierwowzoru była problemem o tyle istotnym, że w połowie lat 20. *Pan Tadeusz* nadal był tekstem szeroko dyskutowanym i budzącym częste polemiki i gwałtowne spory. Przykładem takiej sytuacji było słynne wystąpienie Jana Napomucena Millera, który w 1925 roku ostro zaatakował dzieło Mickiewicza, zarzucając mu przede wszystkim antyspołeczną wymowę i propagowanie indywidualizmu. Atak Millera stanowił swoistą przeciwwagę dla bezkrytycznej refleksji nad dziełem Mickiewicza, która dominowała w polskiej kulturze od połowy XIX wieku¹⁹.

¹⁷ *Pan Tadeusz na ekranie. Wywiad z Ferdynandem Goetlem*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 197, s. 3.

¹⁸ Cyt. za: P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

¹⁹ Zob. S. Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 2015, s. CXV-CXVI; J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 39.

Sytuując *Pana Tadeusza* w kontekście problematyki wierności wobec literackiego pierwowzoru, a więc koherencji między obydwoma dziełami, nie sposób nie zauważyć, że intencją twórców było nawiązanie do przywołanej wcześniej tradycji „żywych obrazów” i przeniesienie na ekran stylistyki rysunków Michała Andriollego, jednego z najbardziej znanych ilustratorów dzieła Mickiewicza. Była to bardzo ciekawa próba realizacji dzieła w poetyce intersemiotycznej. Chociaż zamierzenie to się powiodło, a film Ordyńskiego sprawia wrażenie stosunkowo wiernej adaptacji poematu, w rzeczywistości jest – zgodnie ze słowami jednego z recenzentów – sfilmowaniem wydarzeń z *Pana Tadeusza*, a nie sfilmowaniem dzieła Mickiewicza²⁰. W trójdzielnych modelach adaptacji filmowych²¹, opartych na kryterium wierności w zakresie transponowania języka literatury na język filmu, obraz Ordyńskiego sytuuje się pośrodku. Z jednej strony, zawiera najważniejsze sceny i wydarzenia opisane w poemacie (bitwę w Soplicowie, koncert Jankiela, zaręczyny Zosi i Tadeusza, tańczenie poloneza), z drugiej natomiast – w specyficzny sposób rozłożono w nim akcenty, kładąc nacisk na sceny batalistyczne kosztem scen rodzajowych i prób przedstawienia litewskiej przyrody.

Pan Tadeusz nie jest w pełni wierną adaptacją, na co złożył się szereg przyczyn. Jedną z nich stanowi czynnik obiektywny, czyli ówczesna niemożność nakręcenia filmowego ekwiwalentu epopei Mickiewicza ze względów technicznych. Druga połowa lat 20. to czas, kiedy polscy twórcy filmowi nie dysponowali jeszcze pełnym repertuarem środków umożliwiających im wierne potraktowanie materiału literackiego. Nie ulega wątpliwości, że Ordyński – chociaż działał bez znaczących ograniczeń w zakresie metrażu i mógł wykorzystać stale zwiększające się możliwości w zakresie prowadzenia filmowej narracji, umożliwiającej opowiadanie złożonych historii i wywoływanie skomplikowanych emocji²² – musiał podporządkować swoją ekranizację temu, że oparty na słowie tekst literacki oddawał za pomocą

²⁰ Ibidem, s. 28-31.

²¹ Należy usytuować ów podział w kontekście rozważań m.in. takich badaczy, jak Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Michael Klein i Gillian Parker. Zob. A. Helman, *Wstęp*, [w:] eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998, s. 8-11.

²² Zob. M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme, Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 275-301.

niemych obrazów i plansz z napisami. Nie wykorzystał ponadto w pełni możliwości technicznych i narracyjnych, które tradycja rozwoju kina nie-mego już wypracowała. Nie zrezygnował tym samym na przykład z dość sztywnego przywiązania punktu widzenia do „środkowego rzędu teatralnego” ani też nie dążył do ograniczenia teatralnej gry aktorskiej, przez co nie było możliwe zachowanie realizmu opowiadanej historii oraz podtrzymanie narracyjnego napięcia.

Drugim powodem pewnych odstępstw od literackiego pierwowzoru była chęć usatysfakcjonowania proponowaną ekranizacją możliwie największej liczby potencjalnych odbiorców. Najlepszą egzemplifikacją owego pragnienia było wspomniane już wcześniej zaangażowanie scenarzystów o skrajnie różnych poglądach politycznych, a także niechęć do uwypuklania w filmie wątków mogących dokonać swoistej aktualizacji dzieła Mickiewicza zgodnie ze współczesnym kluczem politycznym. Ordyński deklarował, że zależało mu na pokazaniu „pewnego typu ludzi w pewnej epoce, leniwej w życiu codziennym, [ludzi będących] jak snujące się obok nich krowy i barany, ale w każdej chwili gotowych do działania pośpiesznego, porywczego, gdy zaś zajdzie potrzeba – bohaterskiego”²³. Wbrew tym deklaracjom, reżyserowi nie udało się jednak ustrzec swojego dzieła przed uwikłaniem w sprawy aktualne. Anna Iwaszkiewicz w swoim dzienniku notowała: „Największą zręcznością Ordyńskiego było wynalezienie w tekście *Pana Tadeusza* rzeczy niebywale aktualnych, jak np. »miasto Gdańsk niegdyś nasze, znowu będzie nasze« albo o Litwie, że to jak »małżeństwo, które Bóg złączył, a diabeł rozłącza«, a najbardziej sensacyjne słowa, nie pamiętam już czyje, w Radzie: »Nam potrzeba wodza Polaka, Jana albo Józefa«”²⁴. Niemożliwa do rozstrzygnięcia wydaje się dzisiaj kwestia, czy owe rzekome „aluzje”, wspomniane przez Iwaszkiewiczową, były skutkiem intencjonalnych działań reżysera czy jedynie efektem podporządkowania się atmosferze panującej wokół ekranizacji epopei narodowej w przeddzień państwowego święta i jednocześnie pewnym tendencjom w ówczesnej kinematografii polskiej.

²³ Cyt. za: P. Śmiałowski, op. cit., s. 28-31.

²⁴ A. Iwaszkiewiczowa, op. cit., s. 206-207.

Wspomniane tendencje oznaczały, zdaniem Tadeusza Lubelskiego²⁵, uzależnienie kina od idei narodowej i jego upolitycznienie. Ponadto badacz odnotował swoistą hegemonię tematyki miłosnej. Idea narodowa uwidaczniała się na ekranach w filmach nurtu patriotycznego, w apoteozie walki zbrojnej oraz bohaterskiej śmierci. Bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej to właśnie filmy patriotyczne dominowały w krajowej kinematografii. Były w tym celu specjalnie dotowane przez Prezydium Rady Ministrów oraz Ministerstwo Spraw Wojskowych. Odwoływały się wyłącznie do chlubnych kart w historii polskiego oręża oraz do niedawnych doświadczeń wojennych. Ważną figurę stanowił w owych realizacjach Józef Piłsudski i jego Legiony. Podkreślano jego kluczową rolę w procesie odzyskania niepodległości. Ze względu na ówczesną sytuację polityczną wiele filmów miało wymowę wyraźnie antyrosyjską. Obok wątków patriotycznych można wyróżnić w nich ponadto motywy historyczne, romansowe, sensacyjne i dramatyczne. Trzeba powiedzieć, że dzieła te operowały bardzo prostymi, a jednocześnie wyrazistymi antynomiami „my” – „oni”. Pod pojęciem „my” należy, rzecz jasna, rozumieć wyłącznie dobrą i uczciwą społeczność Polaków. Co ciekawe, akcja tych filmów toczyła się zazwyczaj w szlacheckim dworze²⁶.

W połowie lat 20. ten nurt kina zaczął ewoluować w dwóch zasadniczych kierunkach. Pierwszy z nich przejawiał się w tak zwanych melodramatach patriotycznych, w których fikcyjny miłosny wątek dominował nad stanowiącymi tło akcji wydarzeniami historycznymi. Drugi nurt stanowiły rekonstrukcje autentycznych militarnych incydentów – głównie powstania styczniowego oraz rewolucji 1905 roku.

Zdaniem Stefanii Zahorskiej, tego rodzaju filmowe obrazowanie było świadectwem przywiązania do kraju. Opierało się ono jednak na szkodliwym przekonaniu, że służba narodowa najlepiej realizowana jest poprzez rycerskie rzemiosło – aktywność, której zdecydowanie ustępuje codzienna praca na rzecz budowy nowej ojczyzny²⁷.

Dominacja tematyki miłosnej doprowadziła do powstania szeregu melodramatów. Gatunek ten stał się szczególnie popularny za sprawą serii filmów

²⁵ T. Lubelski, *Nasze kino nieme. Romantyzm strywializowany (1919-1929)*, [w:] idem, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 41-60.

²⁶ Ibidem, s. 46-60.

²⁷ S. Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3, s. 4.

wyprodukowanych na początku lat 20. przez wytwórnię Sfinks. Główną rolę – szlachetnej kobiety, nękaną przez zły los – zagrała w nich Jadwiga Smosarska. Obrazy te miały w zamierzeniu pełnić funkcje moralizatorskie. Widownią tych utworów były przede wszystkim młode dziewczęta z niższych sfer. Filmy przedstawiały czyhające na nie niebezpieczeństwa i konsekwencje wynikające z dokonywania wątpliwych etycznie wyborów. Melodramaty cieszyły się ogromną popularnością, ponieważ ich fabuła koncentrowała się wokół historii miłosnych przekraczających podziały klasowe, a dynamiczna akcja rozgrywała na tle przestępczego półświatka; zawierały również wątki sensacyjne²⁸. Te pozbawione większej wiarygodności psychologicznej melodramaty opierały się na wypracowanej galerii schematycznych postaci wyzutyk z interesującego życia wewnętrznego. Zasilały je uwodzicielskie *femmes fatales*, niewinne, bezbronne ofiary, zdane całkowicie na łaskę otoczenia, szlachetni mężczyźni, będący obiektami kobiecych uczuć, oraz złe charaktery, knujące przeciwko parze głównych bohaterów – oczywiście szaleńczo w sobie zakochanych.

W *Panu Tadeuszu* Ordyńskiego odbijają się zarówno ówczesne melodramatyczne konwencje, jak i tendencje do instrumentalnego traktowania treści filmowej poprzez podporządkowanie jej zapleczu wybranych idei. Tendencje te widoczne są na poziomie fabularnym, estetycznym oraz w sposobie kreowania bohaterów.

Spuścizną po melodramatyczno-patriotycznych sposobach kreowania świata jest konwencjonalizacja bohaterów. W filmie Ordyńskiego stanowią oni swoiste figury reprezentujące konkretne wartości oraz style bycia. Reżyser nie skupia się na przedstawieniu ich ewolucji oraz indywidualnych cech charakteru. Zosia, odczytywana przez pryzmat konwencji melodramatycznej, jest niewinną młodą kobietą, której moralne postępowanie zostaje nagrodzone. Tadeusz jest natomiast pozytywnym bohaterem, będącym obiektem zainteresowania wszystkich otaczających go kobiet i ostatecznie odnajdującym prawdziwe uczucie u boku szlachetnej partnerki.

Schematyzacja w filmie obejmuje również przestrzeń. Przeciwstawiono w nim sobie dwa rodzaje przestrzeni – swoją (Soplicowo) i obcą (przestrzeń poza dworem). Pierwsza z nich daje bohaterom poczucie bezpieczeństwa,

²⁸ T. Lubelski, op. cit., s. 41-46.

ponieważ stanowi rudymet i gwarant powszechnie uznawanych wartości, natomiast druga, zgodnie z zasadą kontrastu, stanowi reprezentację ogólnie rozumianej destrukcyjnej siły stanowiącej zagrożenie dla powszechnie obowiązującego porządku.

Upolitycznienie adaptacji *Pana Tadeusza* przejawiało się w podporządkowaniu treści scenariusza ideom patriotycznym. Do przykładów takich operacji można zaliczyć rozpoczęcie właściwej akcji od sceny przemarszu wojska, wprowadzenie postaci Napoleona oraz połączenie końcowej sceny zaręczyn z powitaniem polskich żołnierzy.

ROMANTYZM W SŁUŻBIE WŁADZY. PROCES TRYWIALIZACJI NA PRZYKŁADZIE PANA TADEUSZA RYSZARDA ORDYŃSKIEGO

Władze niepodległego państwa polskiego dość długo nie doceniały w pełni propagandowych możliwości kinematografii. Ten stan rzeczy uległ zmianie dopiero po przewrocie majowym, po którym władze sanacyjne usilnie starały się usankcjonować ówczesną sytuację polityczną, doceniając przy tym rolę kina cieszącego się ogromną popularnością wśród różnych warstw społecznych. Obrazy prezentowane na ekranie mogły stać się bardzo skutecznym – ponieważ podanym w atrakcyjnej formie i przemawiającym do wyobraźni – nośnikiem zgodnych z naczelną „linią” władzy idei, a tym samym swoistym środkiem inżynierii społecznej. Z czasem romantyzm, oddany w służbę politycznych idei, właśnie w kinie znalazł swą najpełniejszą realizację.

W tego rodzaju politykę ideową wpisywał się również film Ordyńskiego, który w dobie świętowania odzyskania niepodległości odwoływał się do rdzennie polskiego obrazu szlacheckiego dworu, będącego centrum wszechświata i jednocześnie unaocznieniem mitycznego miejsca polskiej kultury. Już od chwili premiery był dziełem ocenianym nie tylko przez pryzmat wartości artystycznej lub estetycznej, lecz przede wszystkim jako film o charakterze patriotycznym, mający wywołać u widza określone uczucia – wzruszenie, nostalgię i poczucie przynależności do narodu, a także propagujący wyobrażenie kraju szczęśliwego poprzez odwołanie do dość swobodnie zinterpretowanej tradycji staropolskiej.

Pan Tadeusz Mickiewicza był uznawany za tekst wyjątkowy nie tylko ze względu na prezentację pewnej określonej wizji świata, zawierającej w sobie

wspomnienia, zwyczaje i konwenanse dawnej Polski, wcielane w praktykę codziennego życia, lecz także ze względu na specyficzną konstrukcję tego świata, która jedynie pozornie wydaje się jasna i uporządkowana. Zawarte w nim liczne opisy przyrody miały na celu nie tylko uhonorowanie rodzimego pejzażu, lecz także zasugerowanie szczególnej więzi łączącej człowieka z naturą, a szerzej – z pewną odmienną, tajemniczą rzeczywistością, funkcjonującą niejako obok, ale jednocześnie cały czas wpływającą na rytm życia Soplicowa, chociaż jednocześnie kwestionującą możliwości poznawcze jego mieszkańców. Atrakcyjność *Pana Tadeusza* ma wynikać po części z faktu, że jest on dziełem podsuwającym wiele pytań, natomiast nie udzielającym na nie jednoznacznych odpowiedzi²⁹.

W swoim filmie Ordyński zastępuje tę romantyczną ambiwalencję i złożoność rzeczywistością prostą, podporządkowaną precyzyjnie określonym zasadom moralnym i prawom społecznym; taką, której status ontologiczny nie budzi wątpliwości. Choć nie rezygnuje z pokazania w filmie pejzaży, które miały stanowić źródło natchnienia dla Mickiewicza, to zupełnie pomija sprawczą rolę owej natury, odbierając jej tym samym charakterystyczną dla Mickiewiczowskiego świata przedstawionego dwuznaczność. Koncentruje się na wydarzeniach istotnych z punktu widzenia fabularnego (spotkanie Tadeusza i Zosi, kłótnia o zamek, zajazd, tańczenie poloneza), pomijając przy tym te elementy, które, jego zdaniem, służą jedynie szerszemu, bardziej barwnemu odmalowaniu tła wydarzeń. Stara się możliwie najbardziej udramatyzować akcję, uwypuklając przy tym rolę bohaterów, którzy w literackim pierwowzorze mają mniejsze znaczenie, np. Gerwazego.

Trywializowanie romantyzmu przez Ordyńskiego przejawia się również w wierności i drobiazgowości w przedstawianiu szczegółów obojętnych i zrozumiałych kosztem bardziej znaczących i tajemniczych elementów świata przedstawionego. Jego opowieść filmowa nie jest ponadto poddana wymogom dramaturgii wypracowanym w praktyce literackiej, z odpowiednimi ekspozycjami oraz kulminacjami. Przypomina raczej ciąg „żywych obrazów”, utrzymany w konkretnej stylistyce i chwilami pozbawionych

²⁹ Zob. J.M. Rymkiewicz, *Mickiewicz, ale z kolczykiem w lewym uchu*, [w:] idem, *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012, s. 123-153.

wymaganej dynamiki³⁰. Wyszukuje on techniki oświetleniowe i operatorskie, przykładając dużą wagę do kompozycji każdego kadru oraz estetycznej jakości ustawienia kamery, realizuje pewne eksperymenty w zakresie montażu. Te zabiegi nie służą jednak oddaniu specyfiki świata wykreowanego przez Mickiewicza, są raczej podporządkowane ambicji nakręcenia filmu imponującego pod względem estetycznym i wywierającego możliwie największe wrażenie na widzach.

Wreszcie, trywializowanie widoczne jest w celowym, intencjonalnym obniżaniu poziomu prezentowanych treści, wynikającym z przekonania, że tylko prosta rozrywka, oparta na splecie wątków sensacyjnych i miłosnych, jest w stanie zainteresować publiczność. Za taki stan rzeczy odpowiadają po równi Ordyński, co jego scenarzyści; twórcy filmu założyli zapewne, że uzyskają zadowalającą frekwencję w salach kinowych jedynie wówczas, kiedy dostarczą widowni możliwie najbardziej dynamiczne, wsparte na wyrazistych antynomiiach, pozbawione retardacji dzieło filmowe.

Pan Tadeusz Ordyńskiego jest niewątpliwie przykładem kina określanego mianem narodowego³¹. Na poziomie podstawowym tendencja ta uwidacznia się w tekście źródłowym adaptacji – dziele uznanym za epopeję narodową. Dalsze poziomy oparto na zaprezentowaniu języka, zachowań, pejzaży, strojów i zwyczajów specyficznych dla polskiej kultury – innymi słowy, na operowaniu przez twórców posiadanym materiałem literackim w taki sposób, aby wypracować dzieło o charakterze nawiązującym do polskiej tradycji.

Pan Tadeusz jest jednak również przykładem przedsięwzięcia skrajnie komercyjnego, stanowiącego świadectwo ówczesnej świadomości społecznej oraz emocjonalności. O specyficznym rozłożeniu akcentów, nie zawsze zgodnym z intencją twórcy literackiego pierwowzoru, a także o kwestiach

³⁰ W tym kontekście raczej zdawał się mieć Karol Irzykowski, który stwierdził, że „najnieznośniejszą stroną polskich filmów jest ich protokolarność. [...] Reżyser idzie krok w krok za scenariuszem czy powieścią lub nowelą, którą przerabia, dba głównie o to, aby zachować pragmatyczny związek zdarzeń i według tego wybiera i szereguje sceny jedna za drugą, w żadnej jednak sam się nie *puszcza*, nie wydobywa z niej osobnego uroku”. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Kraków 1982, s. 193-194, 198.

³¹ Zob. A. Helman, *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*, „Kino” 1968, nr 7, s. 2-11.

związanych z cięciami fabularnymi, obsadą oraz sposobem wykorzystania oryginalnego tekstu poetyckiego decydowali producenci, opierając się na domniemanych gustach publiczności. Film – a szczególnie film z tak ogromnym budżetem – musiał przynieść spodziewane zyski. Jego potencjalny sukces był ponadto sprawą prestiżową, uświetniającą obchody ważnej państwowej rocznicy i jednocześnie dowodzącą poparcia szerszych mas społecznych dla polityki kulturalnej prowadzonej przez władze.

Otwartym pozostaje pytanie, na ile obranie konkretnej strategii adaptowania poematu Mickiewicza na język filmu mogło przysłużyć się inżynierii społecznej realizowanej przez obóz sanacyjny. Z pewnością wpisywało się ono w szerszy nurt działań ówczesnej władzy, starającej się podporządkować działalność artystyczną celom propagandowym. Niemniej jednak brak przemyślanej oraz długofalowej polityki w tym zakresie sprawił, że skuteczność incydentalnych działań tego typu była znikoma. Nie ulega jednak wątpliwości, że ekranizacja *Pana Tadeusza* stanowiła dowód na ambicje Józefa Piłsudskiego i jego otoczenia, które rościło sobie prawa do sprawowania swobodnego rządu dusz; idei wywodzącej się skądinąd właśnie z romantyzmu.

Bibliografia

- Isaiah Berlin, *Korzenie romantyzmu*, tłum. A. Bartkowicz, Zysk i S-ka, Poznań 2004.
- Czesław Brzoza, *Film (Kultura Polski międzywojennej)*, [w:] *Historia Polski 1918-1945*, red. A.L. Sowa, C. Brzoza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Stefan Dękierowski, *Wspomnienia*, „Iluzjon” 1984, nr 2.
- Krzysztof Dmitruk, *Pisarz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1995.
- Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.
- Alicja Helman, *Wymiar naszych spraw. Czy kinematografia polska jest kinematografią narodową*, „Kino” 1968, nr 7.
- Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Z Warszawy do Krakowa z trumną Słowackiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 28.
- Anna Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, red. P. Kądziała, SW, Warszawa 2012.

- Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Tadeusz Kończyc, *Pan Tadeusz na ekranie*, „Świat” 1928, nr 46.
- Jerzy Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf, Katowice 2009.
- Michał Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme, Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009.
- Pan Tadeusz na ekranie. Wywiad z Ferdynandem Goetlem*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 197.
- Danuta Patkaniowska, *Romantyzm w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1995.
- Stanisław Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Ossolineum, Wrocław 2015.
- Jarosław Marek Rymkiewicz, *Głowa owinięta koszulką, Sic!*, Warszawa 2012.
- Antoni Słonimski, *Alfabet wspomnień*, PWN, Warszawa 1989.
- Piotr Śmiałowski, *Pan Tadeusz 1928 r.*, „Kino” 2012, nr 11.
- Stefania Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX” 1928, nr 3.

“Nationalisation of Romanticism” in the Cinema of the Second Polish Republic. On Ryszard Ordyński’s *Pan Tadeusz*

The article concerns the film *Pan Tadeusz* (1928) by Ryszard Ordyński, and issues related to the adaptation process and political reception of Mickiewicz’s artwork. In the first part of the text, the author discusses the application of 19th-century romantic ideas by the Sanacja authorities as part of their historical policy. The cult of Romanticism was realized on many levels, including everyday life as well as literature, art and journalism. Its functioning was conditioned by the existence of a holistic romantic narrative and the possibilities it brought in terms of building the continuity of tradition in social awareness. These possibilities resulted from the patriotic staffage, which over time surrounded the work of romantic bards. The second part of the text describes the tendencies dominating in Polish cinema at that time, the most important of which are the politicisation and the

domination of love themes. These directions influenced the final shape of the films made in the 1920s.

Afterwards, R. Ordyński's film was presented, taking into account the political and cultural background mentioned above. The production of the picture aroused great interest among the public opinion and reviewers. The subject of discussion at that time was fidelity of the film adaptation to the literary prototype. In the article, *Pan Tadeusz* was presented as an example of an artwork committed to ideology. The screen trivialization of the content of Mickiewicz's poem took place at the level of creation of a world that was simplified and devoid of romantic ambivalence, as well as in meticulous presenting details at the cost of more significant elements of the work, and intentional lowering of the level of presented content. In this way, *Pan Tadeusz* was a commercial undertaking, and at the same time it participated in the process of a kind of social engineering. It was a tool for building national consciousness in a reborn Polish state and, in a way, for reigning souls.

Keywords: *Pan Tadeusz*, Adam Mickiewicz, Ryszard Ordyński, film adaptation, Romanticism, cinema of the Second Polish Republic

O PROPAGANDZIE W POLSKIEJ KRONICE FILMOWEJ (NA PODSTAWIE KOMENTARZA NARRACYJNEGO Z LAT 1971-1975)

MAŁGORZATA CIUNOVIČ

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
m.ciunowicz@uksw.edu.pl

„By Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej”¹ – ten Gierkowski slogan stał się symbolem polityki PRL-u lat 70., zdominowanej przez wszechobecną wówczas „propagandę sukcesu”. To hasło jest nie tylko symbolem świata kreowanego przez władzę w omawianym okresie – Polski dostatniej i ludzi szczęśliwych. Jest również symbolem samego języka – wzniosłego, stwarzającego pozór uporządkowania, a w rzeczywistości pozbawionego treści i służącego manipulacji odbiorcą.

W Polskiej Kronice Filmowej tego czasu nie brak przykładów perswazji językowej służącej właśnie manipulacji. Jednocześnie ten reportażowy gatunek telewizyjny był dobrze skrojonym artystycznym tekstem kultury, który cieszył się popularnością wśród widzów. Stał się tym samym rodzajem „przymusowej rozrywki” serwowanej przed każdym seansem filmowym. Żartobliwy, pozytywny ton przebija się w Kronice właśnie w pierwszej połowie lat 70., kiedy to po okresie „siermiężnego socjalizmu” Władysława Gomułki, zakończonym dramatycznymi strajkami na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku², nadeszła epoka Edwarda Gierka i lansowanej przez niego „strategii przyspieszonego rozwoju”, mającej wspierać budowę „drugiej Polski”³.

¹ M. Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981*, Warszawa 1993, s. 110.

² J. Micuń, *Historia. Od starożytności do współczesności – vademecum*, Warszawa 1999, s. 442.

³ W 1971 roku ruszyła pierwsza „fabryka domów” (o której głośno w kronikach tego okresu), na ulice wyjechał pierwszy fiat, powstawały nowe zakłady pracy,

Lata 1971-1975⁴ to okres względnej stabilizacji (zakończony podwyżką cen w 1976 roku); czas, w którym w tekstach prymarnie służących manipulacji językowej mógł się przebić głos autorów. Warto prześledzić zatem, jak w Polskiej Kronice Filmowej perswazja spletała się z artyzmem.

1. PKF JAKO REPORTAŻ Z MISJĄ ARTYSTYCZNĄ

Początków Magazynu Informacyjnego „Polskie Kroniki Filmowe” można dopatrywać już w 1943 roku, kiedy przy I Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki utworzono Czołówkę Filmową Wojska Polskiego – filmową ekipę Armii Polskiej w ZSRR⁵. To ona przygotowała dwa wydania miesięcznika filmowego „Polska Walcząca”, bezpośredniego poprzednika PKF. Pierwszy odcinek kroniki został wyemitowany 1 grudnia 1944 roku, jeszcze przed końcem II wojny światowej.

Grupą odbiorczą było całe społeczeństwo, nadawcą – władza, natomiast realizatorami zamierzeń partii – profesjonalni filmowcy i dziennikarze, próbujący wypracować kompromis między misją informacyjną kronik a ich podległością ideologiczną. Kroniki miały również kształcić kadry dla filmowych zawodów – uczyć można się było od najlepszych filmowców o dużym stażu przedwojennym, między innymi Jerzego Bossaka, Ludwika Perskiego czy Waława Kazimierczaka⁶. Autorami komentarzy byli chociażby Karol Małcużyński, Edward Mikołajczyk i Jerzy Kasprzycki; czytali je początkowo aktorzy (Władysław Hańcza, Feliks Żukowski czy Andrzej

budowano nowe drogi, łatwiejsze stawały się wyjazdy za granicę. Kronika starała się tę nowoczesność pokazać: demonstrowała najnowsze urządzenia, wynalazki, prezentowała konstruktorów czy kierowników najróżniejszych szczebli. Poprawiający się poziom życia Polaków, nakręcany „propagandą sukcesu”, miał doprowadzić do wzrostu zaufania dla władz, nadszarpniętego niedawnymi podwyżkami cen (w 1970) i efektami gomułkowskiego „odchodzenia od Października”.

⁴ Tak zwany cud na kredyt. Zob. W. Roszkowski, *Historia Polski 1914-1991*, Warszawa 1991.

⁵ M. Cieśliński, *Polska Kronika Filmowa. Między polityką a sztuką*, [w:] *Chełmska 21: 50 lat WFDiF w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Warszawa 2000, s. 30; *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949-1984. 35 lat WFD, 40 lat PKF*, Warszawa 1984, s. 1.

⁶ M. Cieśliński, op. cit., s. 30.

Łapicki), a z czasem zawodowi lektorzy, tacy jak Włodzimierz Kmicic czy Jerzy Rosołowski. Tutaj zaczęły się również kariery późniejszych reżyserów, między innymi Wojciecha Jerzego Hasa, Jerzego Hoffmana, Krzysztofa Kieślowskiego czy Marka Piwowskiego⁷.

Polska Kronika Filmowa wypracowała przez lata zestaw swoistych cech gatunkowych, czerpiąc z rozmaitych gatunków dziennikarskich. Określana powszechnie (zarówno przez krytyków filmowych, jak i przez samych redaktorów polskich aktualności) mianem magazynu filmowego (będąc jednocześnie świadectwem ewolucji formuły tego gatunku⁸), została tak zakwalifikowana przede wszystkim ze względu na obecność zróżnicowanych formalnie i odrębnych treściowo tematów, mających pełnić rozmaite funkcje wobec odbiorcy. „Było to spełnieniem zasadniczego warunku, pozwalającym zaliczyć PKF do ponadgatunkowych zjawisk filmowych analogicznych do klasy twórców słownych określanych mianem magazynu prasowego”⁹.

Podział, który zostanie zaprezentowany poniżej¹⁰, nie jest w żadnym wypadku nawet próbą klasyfikacji ani też rodzajem typologii. Jest to jedynie zbiór cech, które mogą zostać wyodrębnione przy analizie gatunkowej Polskiej Kroniki Filmowej. Ponadto cechy te nie wykluczają się wzajemnie, w pewnych kontekstach mogą się pokrywać, jednak sama postać – niejednorodna – tego gatunku uniemożliwia usystematyzowany podział.

Najważniejszą cechą PKF było zatarcie granicy między informacją (obiektywnym przedstawianiem faktów) a publicystyką

⁷ *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych...*, op. cit., s. 2.

⁸ M. Cieśliński, op. cit., s. 36.

⁹ J. Urbaniak, *PKF 1944-1949. Problemy dokumentacji i transformacji rzeczywistości*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Trzynałdowskiego, Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 247 i 283.

¹⁰ Podział ten pojawił się po raz pierwszy w niepublikowanej pracy magisterskiej Małgorzaty Bartnik (Ciunovič) *Język i mechanizmy perswazji w Polskiej Kronice Filmowej z lat 50., 60. i 70. XX w.*, napisanej w Instytucie Języka Polskiego Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (2007) pod kierunkiem prof. dra hab. Radosława Pawelca. Cechy: periodyczność ukazywania się, aktualność treści, niejednorodność tematyczna i formalna oraz schemat kompozycyjny w obrębie wydania zaczerpnięte zostały z: J. Urbaniak, op. cit., s. 280.

(interpretacją tychże faktów). Kroniki pretendowały do roli dziennika telewizyjnego (pod względem informacyjnym), sprawiały wrażenie informacyjności, jednak w warstwie językowej z łatwością można dostrzec elementy perswazji (informacja wartościująca). Brak rzetelności może kryć się również w przekazywaniu „informacji idealizowanej”¹¹, gdzie część faktów była przemilczana w celu wyeksponowania innych zdarzeń.

W PKF dominowało określone stanowisko wobec przedstawianych (lub raczej: interpretowanych) faktów. Jednak w odróżnieniu od komentowania (które dotyczy w pewien sposób także felietonu), będącego przekazywaniem czytelnikowi wizji świata wolnej od uproszczeń i łatwego optymizmu¹², kroniki prezentowały własną, a jednocześnie jedyną obowiązującą wizję świata, w dodatku schematyczną i nieprawdziwie optymistyczną. Określone stanowisko wobec danego problemu było również cechą części reportażowej, w której dotyczyło oceny problemu wymagającego interwencji¹³. Nadawca nie ograniczał się do określania swojego stanowiska; jego komunikaty miały przede wszystkim przekonywać, dominującą cechą była zatem ich perswazyjność.

Kronika dbała o aktualność treści, odnosiła się zawsze do bieżących wydarzeń (w tym sensie mogłaby być uznana za uzupełnienie dziennika telewizyjnego, kiedy ten ostatni zaczął się ukazywać w telewizji). Nawet jeśli powracano do wydarzeń z przeszłości, stanowiło to jedynie pretekst do komentowania aktualnych faktów, podkreślenia ich ważności i doniosłości¹⁴. Możliwe też było traktowanie terażniejszości jako punktu wyjścia, impulsu do dalszych rozważań o charakterze ponadczasowym (jak w magazynie prasowym). Odstępstwa od zasady aktualności w tym rozumieniu były częste w PKF.

W specyficzny sposób kształtowała się również rola nadawcy, obecnego w dwojaki sposób. Po pierwsze, narratorem, który pojawiał się nieeksplicytnie, była partia, a dokładnie – Wydział Prasy KC PZPR, mający określone cele propagandowe. Po drugie, pośrednim nadawcą byli realizatorzy

¹¹ K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, J. Snopek, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, Warszawa 2006, s. 28.

¹² W. Furman, op. cit., s. 95.

¹³ Jest to cecha charakterystyczna także dla reportażu problemowego.

¹⁴ Komentowanie aktualnych faktów jest również cechą notatki.

kronik – filmowcy, którzy starali się, przestrzegając wytycznych partii, nadać kronikom wysoki poziom filmowy. Nadawcy ujawniali się w komentarzach narratorskich, będących stałym elementem każdej kroniki. Odbiorcą było całe społeczeństwo – charakter PKF dostosowano do możliwości percepcji przeciętnego obywatela. Nadawca starał się stworzyć przy tym klimat poufałości między nim a odbiorcą (charakterystycznej dla dziennika oraz felietonu). Kronika dopuszczała dowcipne, nieformalne komentarze i częste zwroty do odbiorcy; budowała poczucie wspólnoty poglądów i familiarności (było to, co prawda, porozumienie zakładane przez nadawcę, niekoniecznie realnie istniejące).

W Kronice obowiązywała określona formuła otwarcia i zamknięcia. Powszechnie rozpoznawalnym sygnałem początku i końca odcinka jest sygnał PKF. Na czołówkę składał się również wyświetlany numer wydania z danego roku (np. 11/71), a przed każdą częścią pojawiały się plansze z tytułami kolejnych filmowych „rozdziałów” (np. *Gospodarskie spotkania*, *Bieszczadzki węgiel*). Czołówkę i sygnał w kształcie powszechnie znanym wprowadzono w wydaniu 36/B w 1957 roku¹⁵.

Mimo iż periodyczność wydań jest kolejną cechą charakterystyczną dla PKF lat 70., warto pamiętać, że nie obowiązywała ona od samego początku. Kroniki zaczęły ukazywać się regularnie pod koniec lat 40. Do połowy 1957 roku powstawały cotygodniowe wydania, do grudnia 1981 roku kronika pojawiała się dwa razy w tygodniu (w wydaniach A i B), a od roku 1982 powrócono do wydań jednej kroniki na tydzień.

W pierwszych latach PKF była monotematyczna (tytuły „rozdziałów” jako wkomponowane w obraz napisy pojawiły się w odcinku 34/46). Przedstawiano wówczas tylko jeden wiodący temat, na przykład pochód pierwszomajowy. Było to jednak na tyle nużące dla odbiorcy, że z czasem wprowadzono znaczne urozmaicenie – podejmowano zarówno tematy gospodarczo-polityczne, jak i kulturalne, sportowe i turystyczne, a Kronika zyskała tym samym na niejednorodności tematycznej.

Początkowo PKF była także jednolita pod względem formalnym (długość, chwyt stylistyczne i montażowe). W pierwszych latach pomijano na przykład naturalną warstwę dźwiękową (szum maszyn, głosy rozmów

¹⁵ WFD 1949-1984..., op. cit., s. 1.

itp.). Z czasem, jako konsekwencja niejednorodności tematycznej, pojawiło się zróżnicowanie formalne (w zależności od typu prezentowanego materiału, np. sprawozdanie różniło się w doborze środków filmowych od tematu felietonowego).

W Kronice obowiązywał określony schemat kompozycyjny w obrębie wydania. W każdym odcinku wyraźny był, jak pisze Janusz Urbaniak, „charakterystyczny [...] w PKF układ tematów ze względu na ich ważność, aktualność czy formę”¹⁶. Z czasem utrwalił się określony model kompozycyjny: na początku umieszczano tematy polityczne i gospodarcze, na końcu – sprawozdania sportowe i ciekawostki (również z zagranicy). Na kronikę składały się między innymi: reportaż, felieton (migawkowe przedstawienie konkretnego zagadnienia, pozbawione jednak akcentów polemicznych i dogłębnej analizy problemu¹⁷), kronikalny portret człowieka¹⁸ (zindywidualizowane przedstawienie konkretnej jednostki, które w praktyce przekształcało się w stereotyp postaci¹⁹) czy część sprawozdawcza (protokolarny zapis przebiegu wizyt, kongresów, imprez sportowych itd.).

Nie brakowało w PKF elementów ludycznych, które łączyły ją z takimi gatunkami, jak *infotainment* i *fait divers*. Szczególnie w późniejszych wydaniach PKF (na przykład w latach 70.), kiedy reżim komunistyczny złagodniał, a władzy zależało na dobrym kontakcie ze społeczeństwem, nieodłączne stały się materiały o charakterze rozrywkowym²⁰. Często

¹⁶ J. Urbaniak, op. cit., s. 283. Określona, stała kompozycja nie była jednak obecna od pierwszego numeru aktualności. Jeszcze w roku 1945, gdy zadania propagandowe stawiane kronice nie były do końca sprecyzowane, brakowało jasnej hierarchizacji w wydaniach.

¹⁷ Na przykład w felietonie o zanikających orkiestrach podwórkowych nie starano się wyjaśnić przyczyn tego fenomenu, lecz raczej wzbudzić jedynie nastroj sentymentalny. Podobnie jest z materiałami turystycznymi czy kulturalnymi (które, nawet jeśli krytkowały np. niski poziom festiwalu w Sopocie, nie wnikały w przyczyny, nie proponowały rozwiązań). W części reportażowej i felietonowej częste były elementy wywiadu.

¹⁸ J. Urbaniak, op. cit., s. 286.

¹⁹ Miał on humanizować doniesienia zbyt obciążone propagandą, nie potrafił jednak ukazać złożoności danej sylwetki, był sztamkowy.

²⁰ Obecność elementów rozrywkowych jest typowa dla magazynu prasowego.

był to swobodny, dowcipny komentarz do aktualnych wydarzeń (jak w felietonie) czy przedstawienie ciekawostki niezwiązanej ze sprawami polityczno-gospodarczymi.

Kronika korzystała z różnorodnych środków stylistycznych, przy czym, oczywiście, charakterystyczną stylizację całkowicie podporządkowano celom propagandowym. Język był zatem perswazyjny, pełen metafor i skostniałych wyrażen pełniących funkcję rytuału językowego, ale jednocześnie pretendował do roli języka obiektywnego (rzeczowego w przypadku informacji „dziennikowych” lub stylizowanego na potoczny w częściach mniej „poważnych”). Do filmowych środków stylistycznych należały natomiast między innymi wizualne symbole: „ich stosowanie było znamienne dla pierwszych miesięcy funkcjonowania Kroniki”²¹ (np. bieg wśród warszawskich ruin jako symbol odradzającego się życia).

Polska Kronika Filmowa miała przy wymienionych powyżej cechach niezaprzeczalnie dokumentalny charakter²²; w tym sensie pretendowała do roli dziennika swoich czasów (systematyczność wydań wzmacniała tę rolę). Pomimo propagandowego zniekształcenia obrazu opisywanej rzeczywistości, faktycznie stała się ona zapisem świata PRL-u i jednocześnie tekstem źródłowym języka propagandy politycznej.

W miarę jak ewoluował kształt kronik, zmieniał się także sposób przedstawiania ważnych wydarzeń²³. Nie było to już statyczne filmowanie kolejnego zjazdu KC PZPR czy pochodu pierwszomajowego, ale możliwie najbardziej dynamiczne opisywanie tych zdarzeń, korzystające w pełni z możliwości, jakie dają środki telewizyjne. Każde sprawozdanie filmowe realizowano według określonego scenariusza, wzbogacano komentarzami narratora, wypowiedziami uczestników, korzystano z różnorodnych środków filmowych. Tego typu zabiegi miały uatrakcyjnić formę sprawozdawczą, kojarzoną wcześniej jednoznacznie z monotonnymi zapisami państwowych imprez²⁴.

²¹ J. Urbaniak, op. cit., s. 282.

²² Charakterystyczny dla dziennika.

²³ Przedstawianie relacji z ważnych wydarzeń typowe jest dla sprawozdania.

²⁴ Nie od razu wszystkie omówione powyżej cechy były charakterystyczne dla PKF. Na przełomie lat 40. i 50. w wydaniach przepełnionych propagandą brakowało elementów ludycznych (które są już powszechne w latach 70.); nadmierną wagę

Różnorodność gatunkowa Kroniki nie daje się, jak widać, ująć w jednolitej klasyfikacji. Dzięki swemu synkretyzmowi PKF jest być może pierwowzorem telewizyjnych gatunków hybrydycznych, tak powszechnych współcześnie.

2. PKF JAKO NARZĘDZIE PROPAGANDY

Bez względu na bogactwo artystyczne Kroniki, należy zaznaczyć, że ten tygodnik filmowy miał być przede wszystkim „narzędziem sprawowania władzy, najpotężniejszym instrumentem propagandowym pierwszych powojennych lat”²⁵, informującym w sposób zgodny z ideologią socjalistyczną o sprawach krajowych i zagranicznych. PKF podlegała bezpośredniemu nadzorowi Wydziału Prasy KC, z tego też względu jej przeznaczenie i charakter były z góry określone. „Kronika podjęła w zasadzie wszystkie zadania propagandowe, które przed środkami masowego przekazu postawiło Ministerstwo Informacji i Propagandy”²⁶.

Poniżej zostaną pokrótce omówione pojawiające się w PKF w tym czasie wybrane mechanizmy perswazji językowej, a więc środki językowe służące do przekonania odbiorcy, charakterystyczne dla tekstów pełniących funkcję nakłaniającą. Należy przy tym zaznaczyć, że mechanizmy te same w sobie nie muszą wcale być dowodem manipulacji językowej. Ta ostatnia, jak przekonuje Jadwiga Puzynina, sprowadza się do zabiegów, „za pomocą których człowiek usiłuje kształtować postawy i zachowania innych ludzi, stosując środki, które uważamy za nieuczciwe. Ta nieuczciwość użytych środków polega na zatajaniu tego, co odbiorca powinien wiedzieć, między innymi na nieujawnianiu rzeczywistych celów, którym służą te środki”²⁷. Innymi słowy, jeśli spotkamy się z mechanizmami perswazji w tekście o czytelnej funkcji nakłaniającej (np. w kazaniu czy przemówieniu politycznym), to nie będą one stanowić o działaniu wbrew etyce słowa. Jeśli jednak autor tekstu

przykładano wówczas również do zasady aktualności. Wraz z przychodzącymi zmianami politycznymi poetyka i strona formalna ulegały jednak zmianie.

²⁵ J. Urbaniak, *PKF, „zimna wojna” i świat. O zmienności ekranowego obrazu*, [w:] *Film: obraz – język – wyobraźnia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1994, s. 217.

²⁶ J. Urbaniak, *PKF 1944-1949...*, op. cit., s. 247.

²⁷ J. Puzynina, *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997, s. 180.

pełniącego z założenia funkcję informującą (jak np. dziennik telewizyjny albo omawiane kroniki filmowe) wykorzystuje te środki, zatajając cel perswazyjny, to dopuszcza się tym samym manipulacji językowej.

Propagandą nazwiemy z kolei „sterowanie poglądami ludzi poprzez podawanie do wiadomości publicznej informacji dobranych w przemyślany sposób, często nieprawdziwych”²⁸; to celowe działania, których autorzy nierzadko uciekają się do manipulacji (choć – jak sądzę – nie każda propaganda musi wykorzystywać manipulację jako swój środek).

2.1. WYBRANE MECHANIZMY PERSWAZJI JĘZYKOWEJ WYKORZYSTANE W PKF²⁹

A) NAKŁANIANIE DO DZIAŁAŃ

W kronikach lat 70. dyrektywy, czyli wezwania do działania, nie są raczej formułowane w bezpośredni sposób – w trybie rozkazującym. Najwięcej jest wyrażeń modalnych, zawierających słowa „musieć”, „trzeba”, jak w zdaniu: „Mówiono o tym, co Polska musi swej młodzieży zapewnić i co młodzież winna jest ojczyźnie” (48/72). Nie brak wyrażeń bezosobowych, np.: „Warto, żeby za tym przykładem poszli i inni posiadacze podobnych obiektów w kraju” (32/72), lub: „Przydałoby się więcej solidności” (11/71). Występują też zdania wskazujące na ścisłą zależność między wykonaniem danego zadania a osiągnięciem celu, np.: „I najdrobniejsze usprawnienia dają oszczędności, jeśli znajdą zastosowanie w produkcji”, 44/75. Apele odnoszą się również do władzy – w tym przypadku kronika występuje w roli pośrednika, reprezentanta. Tak jest w przypadku zdania z modalnym „musieć”: „O pierwszych dwóch «M» decydują młodzi, w zdobyciu mieszkania pomoc musi państwo” (47/75), czy przypuszczeniu: „Miejmy nadzieję, że w najbliższej pięcioletce każda młoda para będzie mogła zafundować sobie łazienkę w wymarzonym kolorze” (47/75).

²⁸ *Wielki słownik języka polskiego*, www.wsjp.pl [dostęp: 30.08.2018].

²⁹ Podział mechanizmów perswazji został zaczerpnięty z monografii J. Bralczyka, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 2001.

B) NAKŁANIANIE DO PRZYJĘCIA PEWNEJ POSTAWY

– OCENA

W kształtowaniu postaw propaganda tego czasu dużą uwagę zwracała na ocenianie – w sposób jawny i ukryty – bieżących zjawisk. Do tego celu służyły liczne mechanizmy językowe, między innymi tworzenie stałych połączeń międzywyrazowych (frazeologizmów lub nazw jedno- bądź wielowyrazowych) jednoznacznie wartościujących osobę lub zdarzenie. Do takich wyrażen należą na przykład frazeologizmy: „narada aktywu partyjnego” (27/72), „lepsze wykorzystanie” (27/72), „wartki nurt przemian” (44/75), „przodownicy pracy” (44/75), „wspólne osiągnięcia”, „ambitne przedsięwzięcie”, „wzór gospodarności i zapobiegliwości”, „wzór i przykład na jutro” czy pleonastyczne „wielkie perspektywy” (48/72), a także nazwy: „wielki program budowy drugiej Polski”, „wieś przyszłości”, dzieło „tworzenia Polski naszych pragnień i ambicji” (44/75) czy „patriotyczna akcja «Každy kłos na wagę złota»” (42/74)³⁰.

Niezwykle sugestywne jest także ukazywanie przedmiotów bądź zdarzeń na zasadzie kontrastu. Odcinek 32/72 zbudowany jest na opozycyjnym schemacie „dobry przykład – zły przykład”, opisując najpierw zaradną i gospodarną wieś Sidrę, a zaraz potem ogarniętą niemożnością i niechlujstwem Wiślicę. Obie części zatytułowane są w wymowny sposób: „Zapobiegliwi” i „Bezradni”. Zabieg polegający na mnożeniu dobrych i złych przykładów jest bardzo popularny w latach 70. także w odniesieniu do indywidualnych postaci (np. państwo Głowińscy z odcinka 48/72, którzy otrzymali mieszkanie w nagrodę za udział w budowie), znacznie częściej niż w przypadku kronik z wcześniejszych lat pokazywanych w pozytywnych sytuacjach. Można w tym dostrzec większą ostrożność wobec społeczeństwa, zwracanie uwagi na to, by nie urazić widza. Kontrast dotyczy także tego, co było³¹, w porównaniu ze znacznie lepszą obecną sytuacją, która jednak wciąż wymaga udoskonalen („Nie udajemy, że tak dobrze jest już dzisiaj we

³⁰ Do wyrażen pozytywnie wartościujących można zaliczyć również te, które informują o ważności danego zjawiska, np. „problem kluczowy”.

³¹ „Wąskim gardłem było zawsze wykończenie”; „Do niedawna domena pracy rzemieślniczej, które nie nadążała za produkcją przemysłową”; „Nie wszystko było łatwe” (47/75).

wszystkich osiedlach. Ale Rataje są wzorem i przykładem na jutro”, 47/75). Mnożenie dobrych przykładów jest znamienne dla kronik tego okresu i fundamentalne dla ówczesnej „propagandy sukcesu” jako potwierdzenie słuszności decyzji Partii³².

Krytyka, inny element oceny, kierowana jest w stronę obywateli („Ale obywatele tego miasteczka jakby obezwładniła jakaś wielka niemożność. [...] Wiele spraw rozpoczętych i niedokończonych”, 32/72), zbiorowych podmiotów (np. wsie, zakłady) lub urzędników („W sklepach zatrząsienie towaru, ale same brzydactwa³³”, 47/75). Negatywne zjawiska, za które winą można by obciążyć Partię, są łagodzone poprzez wprowadzanie eufemizmów. Są to między innymi zdania wyrażające życzenie („Rataje są wzorem i przykładem na jutro”, 47/75; „Uchwalony przez sejm kodeks pracy powołały do życia Okręgowe Sądy Pracy i Ubezpieczeń Społecznych, aby sporne sprawy między pracownikami rozpatrywano szybko i sprawnie”, 29/75) lub wyrażenia podkreślające ważność danego zjawiska³⁴ (np.: „A jest to problem kluczowy dla naszego kraju i to już dzisiaj”, 48/72). Powody do ewentualnych skarg obywateli bywają bagatelizowane, jak w przypadku narzekania na warunki mieszkaniowe wypowiedzianych przez małe dzieci („Albo od Kazika idzie woda z sedesu, albo od cioci Irki”, 47/75). Wszystkie te zabiegi mają na celu ukrycie informacji o negatywnym zjawisku (komunikatu nie-wprost) w zdaniu wyrażonym wprost (i mającym formę informacji, nie interpretacji). Ocena w tym przypadku dotyczy osób odpowiedzialnych za negatywne zjawisko (zło) i niezłomnej Partii (dobro).

Wartościowanie jest również wyrażone w unikaniu rozróżnienia na „nas” i „was” czy „ich”. Stąd obecność tak zwanego my inkluzywnego, sugerującego jedność nadawcy i odbiorcy. Pierwsza osoba liczby mnogiej w PKF z tego okresu to głos kroniki lub głos społeczeństwa (do którego

³² Dobry przykład to jakby stwierdzenie „a jednak jest to możliwe”, np.: „W tymże osiedlu o dziwo zorganizowano autentyczne życie społeczne” (47/75).

³³ Ostatecznie widz dowiadywał się, że przyczyną tego stanu rzeczy jest niewłaściwa dystrybucja towarów, za którą (rzekomo) odpowiedzialni są m.in. urzędnicy właśnie, w żadnym razie zaś – rządzący.

³⁴ W takim komunikatach była wyrażona nie-wprost informacja o porażce w danej dziedzinie: jeśli coś jest „ważne” albo „kluczowe”, to znaczy, że się nie udaje.

Kronika także należy). W pierwszym przypadku pojawiają się wyrażenia takie, jak: „rozumie my tak zwane »obiektywne trudności«”, „inne wrażenie wywieźliśmy z...”, „podkreślamy z satysfakcją”, „...widzom zaoszczędzimy”, „zasięgnęliśmy opinii” czy „nie udajemy, że...”. W powyższych przykładach przy pomocy zaimka osobowego „my” wypowiadają się realizatorzy kronik, którzy zdają relację z etapów powstawania kolejnego odcinka i reagują na przedstawiane sytuacje (stąd komentarze odautorskie). Ten sam zaimek reprezentuje często także odbiorcę – społeczeństwo, którego przedstawicielem stara się być PKF. Stąd sformułowania takie, jak: „Okazuje się, że umiemy budować hotele...”, „Oglądamy próbę...” czy „Miejmy nadzieję, że w najbliższej pięciolatce...”. W tych przykładach zakładana jest solidarność nadawcy z odbiorcą, stąd narrator ośmiela się mówić w imieniu społeczeństwa. Kronika stoi więc zawsze po stronie obywatela, wyraża jego obawy, nadzieje, nie szczędzi słów krytyki, które nieraz wypowiada przeciętny odbiorca.

Zaimek „wy” w zasadzie nie występuje w tym czasie. Wiele jest wyrażeń bezosobowych, które z jednej strony mają na celu uniknięcie jednoznacznej krytyki (np. „nic się nie robi”), z drugiej – wtrącają swobodne sugestie, które przez swój bezosobowy charakter nie mogą być uznane za narzucanie obywatelom rozwiązań (np. wyrażenie „warto, żeby...”). W ten sam sposób ukazywana jest również władza – nie pod postacią bezpośrednich referentów (Partia, władza np.), ale w bezosobowych sformułowaniach (np. „ten bardzo opłacalny eksport obciąto...”).

– OPIS SYSTEMU WARTOŚCI

Oprócz oceny, w przyjęciu określonej postawy pomagał niebezpośredni opis systemu wartości. W ten sposób nadawca rysował świat, do którego chciał zaprosić odbiorcę. W opisie systemu wartości ważną rolę pełni presupozycja. Polega ona „na wprowadzaniu sądów poza tematem, przez co również prosta ich negacja nie jest możliwa jako reakcja na zdania. Przypisuje się w ten sposób (najczęściej) odbiorcy jakieś sądy, albo też zakłada się oczywistą prawdziwość jakichś sądów”³⁵. To w presupozycji ukryty jest postulat identyczności nadawcy i odbiorcy, a trudność zaprzeczenia zdania

³⁵ J. Bralczyk, op. cit., s. 98-99.

presuponowanego (według schematu „nieprawda, że X”) sprawia, że mechanizm ten jest chętnie używany w propagandzie. W zdaniu „Zastosowane tu metody organizacyjne i solidna praca załogi pozwolą przyspieszyć o cztery miesiące...” (32/72) nie da się zanegować zastosowanych metod organizacyjnych i solidnej pracy. Podobnie w przykładzie: „Do wielu wspólnych osiągnięć dojdzie niedługo sieć kanalizacyjna” (32/72) trudno poddać negacji fakt istnienia wielu osiągnięć³⁶. W ten sposób informacja przekazywana nie wprost buduje w świadomości odbiorcy określony obraz rzeczywistości, który nie jest przeznaczony do poddawania krytyce przez widza – ma zostać uznany jako oczywistość.

Negacji nie poddają się nie tylko zdania z tematem ukrytym w presupozycji, lecz także równoważniki zdań o eliptycznej formule, swoiste hasła zakładające pozorną dowolność interpretacji i tym samym trudne do zaprzeczenia. Dobrym przykładem jest hasło odnoszące się do ambitnych planów budowlanych, wynikających przecież z trudnej sytuacji gospodarczej: „Własne mieszkanie dla każdej polskiej rodziny” (47/75) lub eliptyczne sformułowanie dotyczące postępowych zamierzeń władzy: „Szybciej, dalej, wyżej”. Hasła tego typu niezwykle łatwo zapadają w pamięć, tworzą w wyobrażeniach odbiorcy pewien zestaw pozytywnych wartości dotyczących krajowej polityki.

Odporne na negację są również częste w Kronice wyrażenia metaforyczne. „Wiele jest wyrażen opisujących zmaganie, walkę, a służących do wypowiedania się w pozytywny sposób o opisywanych osobach i zjawiskach”³⁷. Przykładem tego może być zdanie: „Mróz został pobity na najtrudniejszym odcinku frontu” (9/54), sugerujące siłę i niezłomność władzy w starciu z przeciwnikiem (tu: trudnymi warunkami atmosferycznymi).

³⁶ Dodatkowo mówienie o przyszłości w sposób pewny, jakby zdarzenie należało już do teraźniejszości, np.: „W roku 1976 będzie ich [fabryk domów – przyp. M.C.] sto”.

³⁷ M. Ciunovič, *Jak cienka jest granica między informacją a perswazją*, [w:] *Doświadczenie komunizmu. Pamięć i język*, red. P. Zemszał, R. Halila, M. Głuszkowski, Toruń 2016, s. 62.

3. PODSUMOWANIE

Celem każdej propagandy jest przekazanie odbiorcom określonego światopoglądu. Ten ukazany w Polskiej Kronice Filmowej lat 1971-1975 jest w całości zgodny z celami ówczesnej władzy, a co za tym idzie – z obrazem świata ukształtowanym przez język w tekstach prasowych, wystąpieniach publicznych itd. Dominowała w tym czasie propaganda sukcesu, zatem także i w sferze językowej perswazji więcej było ocen pozytywnie wartościujących ukazywane zjawiska, znacznie liczniejsze były dobre przykłady i hurraoptymistyczne komentarze. Przez całe dziesięciolecie podkreślana była ważność jedności władzy i społeczeństwa – stąd powszechne „my” inkluzywne, nie spotykane dotąd na taką skalę, oraz konsekwentne budowanie wizerunku I sekretarza jako oddanego gospodarza. Wydaje się, że konsekwencją sugerowanej i zakładanej jedności oraz identyczności nadawcy i odbiorcy jest znacznie częściej niż poprzednio używana presupozycja. Władza zdaje się uważać, że czas bezpośrednich apeli (a więc także namawiania obywatela do pewnych działań) minął, a presupozycje umacniają tylko identyczny z założenia system wartości³⁸.

Oczywiście, koniec jednego okresu nie oznaczał diametralnej zmiany w poetyce PKF, tak jak nie zmieniała się z dnia na dzień propaganda PRL. Pewne wydarzenia były początkiem zmian, które jednak trwały latami. Stąd tak trudno oddzielić to, co osobliwe dla danego okresu, od tego, co charakterystyczne dla Kroniki w ogóle.

Niezależnie jednak od momentu historycznego, Polska Kronika Filmowa była narzędziem propagandy najbliższym życiu. Spełniając wymagania stawiane przez władze, starała się towarzyszyć Polakom w ich codzienności, niezależnie od tego, jak ta codzienność wyglądała. Doświadczeni operatorzy, reżyserzy i lektorzy dokładali starań, by poziom artystyczny Kroniki był jak najwyższy. Dzięki temu zachowała się w pamięci wielu odbiorców jako atrakcyjny magazyn rozrywkowy. Być może jej dopracowany kształt artystyczny zwiększał jednocześnie siłę propagandy – bardziej przekonuje nas przecież to, co nam się wycyzajnie podoba.

³⁸ Ważny jest także inny sposób przedstawiania informacji z krajów zachodnich – nie są to doniesienia tak emocjonalne jak np. wcześniejsze materiały o kłóskach żywiolowych z tych krajów; informacje „ze świata” dotyczą głównie kultury, turystyki i ciekawostek przyrodniczych.

Bibliografia

- Jerzy Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Trio, Warszawa 2001.
- Marek Cieśliński, *Polska Kronika Filmowa. Między polityką a sztuką*, [w:] *Chełmska 21: 50 lat WFDiF w Warszawie*, red. B. Janicka, A. Kołodyński, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Warszawa 2000.
- Małgorzata Ciunovič, *Jak cienka jest granica między informacją a perswazją*, [w:] *Doświadczenie komunizmu. Pamięć i język*, red. P. Zemszał, R. Halila, M. Głuszkowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2016.
- Małgorzata Ciunovič (Bartnik), *Język i mechanizmy perswazji w Polskiej Kronice Filmowej z lat 50., 60. i 70. XX w.*, praca magisterska napisana w Instytucie Języka Polskiego Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Radosława Pawelca, Warszawa 2007.
- Michał Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów 1976-1981*, PIW, Warszawa 1993.
- Janusz Micuń, *Historia. Od starożytności do współczesności*, Translator s.c., Warszawa 1999.
- Janina Puzynina, *Słowo – wartość – kultura*, TN KUL, Lublin 1997.
- Wojciech Roszkowski, *Historia Polski 1914-1991*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.
- Janusz Urbaniak, *PKF, „zimna wojna” i świat. O zmienności ekranowego obrazu*, [w:] *Film: obraz – język – wyobrażenia – idea*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1994.
- Janusz Urbaniak, *PKF 1944-1949. Problemy dokumentacji i transformacji rzeczywistości*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Trzynadłowskiego, Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, Jerzy Snopek, Wojciech Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, Poltext, Warszawa 2006.
- Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949-1984. 35 lat WFD, 40 lat PKF*, Warszawa 1984.

**Propaganda in the Polish Film Chronicle [Polska Kronika Filmowa]
(Based on the Narrative Commentary from 1971-1975)**

The aim of the article is to show how persuasion intertwined with artistry in the Polish Film Chronicle [Polska Kronika Filmowa]. The years 1971-1975 were a period of a relative stability; a time in which the voice of the authors could break through even in the texts primarily used for language manipulation. Therefore, it is worth looking at the linguistic realisation of persuasive aims, as well as at the genre features of the Chronicle, which testify to its uniqueness in comparison to other journalistic genres.

Keywords: Polska Kronika Filmowa [Polish Film Chronicle], language persuasion, 1971-1975, Gierek era, journalistic genres

„W WASZYCH RĘKACH TERAZ LOS WASZ” — ELEMENTY PERSWAZJI W SPEKTAKLU W IMIĘ JAKUBA S. MONIKI STRZĘPKI I PAWŁA DEMIRSKIEGO

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
katarzyna.golos.uksw@gmail.com

Relacja między twórcami spektaklu teatralnego a widzami ma szczególnie charakter. Nadawca i odbiorca w pewnym sensie konfrontują się ze sobą – twórcy mają możliwość sprawdzenia odbioru ich dzieła, a widzowie, będący pod presją wspólnoty przestrzennej z artystami, zostają silnie zmotywowani do tego, aby przenieść się w świat wydarzeń scenicznych. Bycie odbiorcą spektaklu to bycie bezpośrednim uczestnikiem wydarzenia, intelektualnie w nie zaangażowanym¹. Według Richarda Demarcy’ego – socjologa teatru, który o komunikacji myślał z punktu widzenia semiotyki – na uczestników spektaklu składa się grupa nadawców i odbiorców, którą łatwo wpisać w popularny schemat komunikacyjny. Jego zdaniem teatr jest wszechświatem znaczeń, sztuką kodu. Widz wie, że przez różne systemy dekoracji, tworzywa, materii, kolorów, gestów twórcy wysyłają mu różnorodne informacje, które należy dokładnie odkodować². Powołując się na Brechta, Demarcy twierdzi, że taki typ odbioru – który prowadzi od odczytania znaków przez lekturę po właściwą interpretację – wyostrza intelektualną recepcję i sprawia, że widz zaczyna uczestniczyć w wydarzeniu teatralnym we właściwy, czynny sposób. Według badacza, zaletą tego typu odbioru jest maksymalne

¹ Zob. E. Fischer-Lichte, *Wspólnota*, [w:] eadem, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Warszawa 2008.

² A. Kijowski, *Wspólnota sceniczna*, [w:] idem, *Chwył teatralny*, Kraków 1982, s. 124-127.

otwarcie dzieła na społeczeństwo poprzez obciążenie go, to jest: spektaklu, kontekstami społeczno-kulturowymi³.

Komunikacja w teatrze polega nie na samym obrazowaniu myśli i idei, ale na ich odtwarzaniu, odgrywaniu. Narzędzia, którymi dysponuje teatr, umożliwiają nie tylko stworzenie widowiska katartycznego, mającego swoje źródło w literaturze, ale również pozwalają skonstruować tekst kultury uwikłany przede wszystkim ideologicznie, którego głównym zadaniem stanie się nie tyle przeżycie estetyczne czy doświadczenie metafizyczne, ile promowanie postaw, sposobów myślenia, krytyka zastanej rzeczywistości i „przeszczepianie” widzowi jakichś treści. Przekaz teatralny z uwagi na bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę różnorodnie wpływa na widza; może pełnić funkcję przekonującą, agitacyjną (pobudzającą), nakłaniającą. Komunikacja teatralna między widzem a twórcami nigdy nie będzie symetrycznym przekazem informacji. Co innego – jak mówi Patrice Pavis – jeśli mamy do czynienia z komunikacją jako środkiem oddziaływania.

Teatr jest sztuką społeczną ze względu na treść przedstawienia, traktującą o pewnych społecznych realiach, oraz z uwagi na swoją materię – wydarzeniowość. Teatr jest polityczny – w szerokim rozumieniu tego słowa – poprzez swoją tematykę, w mniejszym lub większym stopniu dotyczącą między innymi sytuacji społecznej epoki, o której traktuje tekst, opisywanej przez niego walki o władzę lub życia poszczególnych klas społecznych. Sztuka teatru jest również polityczna ze względu na specyfikę „opowiadania” pewnych historii w konkretnym czasie, tworzenia spektakli, które są „lustrem” dla obecnej sytuacji społecznej i politycznej⁴.

W niniejszym tekście będę posługiwać się pojęciem teatru politycznego rozumianym wąsko – jako rodzaj sztuki, który programowo stawia sobie za cel zwycięstwo pewnej ideologii, a swymi przedstawieniami włącza się w działania polityczne mające do tego celu doprowadzić⁵.

Tego typu teatr ma swoje źródło w transformacji, która nastąpiła u schyłku XIX wieku, kiedy to – jak pisze Erwin Piscator – skrzyżowały się dwie siły: proletariats i literatura. To skrzyżowanie stało się przyczynkiem

³ Ibidem.

⁴ M. Jeziński, *Dlaczego teatr jest polityczny?*, [w:] *Sztuka i polityka*, red. M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, Toruń 2013, s. 12-21.

⁵ E. Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 42.

do powstania naturalizmu i narodzenia się na gruncie widowisk teatru ludowego⁶. Zanim jednak spektakle polityczne stały się głosami w dyskusji, były przedstawieniami agitacyjnymi, propagandowymi, promującymi nową ideologię, stanowiły oręż partii lewicowych w walce o władzę. Najważniejszym przedstawicielem twórczości tego typu był wspomniany Piscator. Podczas jego spektakli prezentowano programy polityczne konkretnych stronnictw; wyśmiewano postać „burżuja”, propagując jednocześnie poglądy „proletariusza”⁷. Założony w 1920 roku teatr polityczny Piscatora miał za zadanie „dążyć do prostoty wyrazu i konstrukcji, by osiągnąć jasne, jednoznaczne oddziaływanie na odczucia robotniczej publiczności”⁸. W tym czasie – na gruncie polskim – twórcą teatru społecznie zaangażowanego był przede wszystkim Leon Schiller. Reżyser poruszał w swoich spektaklach tematy wykluczenia, bezrobocia, biedy, strajków i nastrojów rewolucyjnych, atakował mieszczański gust i zapowiadał rewolucję, określając swoją sztukę mianem *Zeittheater* – „teatru czasu”⁹.

Teatr politycznie zaangażowany rozwijał się przez cały XX wiek, przybierając różne formy i dotykając wielu sfer życia społecznego. Przemiany społeczno-gospodarcze XX i XXI wieku wpłynęły na pojawienie się nowych pól problemowych, które przepracowuje sztuka zaangażowana. Jak twierdzi Piotr Sztarbowski, powołując się na Alaina Badiou¹⁰, rzeczywistość kapitalistyczna opiera się na wolnorynkowych obietnicach nieskończonych możliwości, jakie stoją przed ludźmi w każdej dziedzinie życia¹¹. W związku z tym, zadaniem współczesnej sztuki zaangażowanej powinno być obnażanie iluzorycznego charakteru postulowanych przez kapitalizm wszechobecných możliwości oraz nakreślanie kierunków zmian systemowych. Badacz przywołuje również rozważania Claire Bishop, która – krytykując koncepcję

⁶ Ibidem.

⁷ R. Szydłowski, *Droga Piscatora*, [w:] E. Piscator, op. cit., s. 7-15.

⁸ Ibidem.

⁹ R. Pawłowski, *Zeittheater. Reaktywacja*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 66-74.

¹⁰ Zob. A. Badiou, *Fifteen Theses on Contemporary Art*, <http://www.lacan.com/issue22.php> [dostęp: 21.12.2018].

¹¹ P. Sztarbowski, *Jak się wtrąca skutecznie, a nie retorycznie?*, [w:] *Nowy teatr nie(po)rozumienia*, red. D. Kosiński, Szczecin 2016, s. 91-93.

„estetyki relacyjnej” Nicolasa Bourriauda – zakładała, że zadaniem sztuki powinno być odsłanianie realnych, często ukrytych konfliktów społecznych, aby je przepracować, wywołać spór wokół tematów zapalnych i kontrowersyjnych, ponieważ tylko wtedy możliwe jest zbudowanie prawdziwej wspólnoty twórcy z widzem. Taki model sztuki zaangażowanej pozwala twórcom na wejście w społeczne spory, zapewnia społeczny oddźwięk, który umożliwi wyjście poza krąg „artystycznego getta”¹².

We współczesnym polskim teatrze mamy do czynienia z powrotem twórczości zaangażowanej w różnych formach: od teatru reportażowego, teatru faktu (względnie obiektywnego i nieokreślającego jakichś konkretnych idei, a jedynie traktującego o bieżących wydarzeniach), po teatr mocno politycznie zaangażowany. Wciąż jednak istnieje pewnego rodzaju uprzedzenie, brak zaufania do tego typu spektakli; zarzuca się im propagandowość i politykierstwo¹³. Zarówno spektakle polityczne, jak i „gazetowe”, które bardziej niż manifestowaniem ideologii zajmują się przede wszystkim scenicznym relacjonowaniem współczesności za pomocą narzędzi sztuki, reagują na przemiany społeczne i wydarzenia polityczne, komentują je. W obu przypadkach zadaniem teatru społecznie zaangażowanego jest wpływanie – w mniejszym lub większym stopniu – na postawę odbiorcy.

Monika Strzępka i Paweł Demirski – teatralny tandem tworzący antykapitalistyczne i antyneoliberalne spektakle – wpisują się w zmodyfikowany przez Claire Bishop model „estetyki relacyjnej”¹⁴. Nie mają na celu manipulowania odbiorcą; starają się raczej „sprzedać” swój punkt widzenia, przekonać do słuszności argumentów oraz pobudzić do krytycznej oceny rzeczywistości, ale – co istotne – nie czynią tego w sposób zamaskowany. Teatr tego rodzaju nie używa zatem perswazji w rozumieniu zaproponowanym przez

¹² Ibidem.

¹³ O zjawisku tym pisał Paweł Mościcki w książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej* (Warszawa 2008). Wydaje się jednak, że w przeciągu dziesięciu lat od wydania tej publikacji zaszły pewne zmiany, o czym świadczy coraz większa liczba spektakli zaangażowanych.

¹⁴ Zob. C. Bishop, *Sztuczne piękło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.

Stanisława Barańczaka¹⁵, której celem miałyby być „przemycanie” treści, a nie komunikowanie ich wprost. Stosowany tu rodzaj perswazji możemy raczej połączyć z definicją autorstwa Witolda Marciszewskiego i Mirosława Korolki, zdaniem których „perswazja to przede wszystkim oddziaływanie na ludzkie tworzywo po to, by otrzymać określony rezultat; wytworzyć wewnętrzny stan zwany przekonaniem”¹⁶. Warstwa ideowa zawarta w spektaklach Strzępki i Demirskiego jest głosem w dyskusji; niemniej jednak jest to głos, który nie przyjmuje sprzeciwu, nie przystępuje do dialogu w celu dojścia do konsensusu. Jeśli już, to raczej „przychodzi do widza” ze swoją prawdą. Zdaniem jednego z twórców spektaklu *W imię Jakuba S.*, teatr powinien być forum spraw publicznych: „Teatr ma szanse wypowiadać się politycznie i stawać po którejś ze stron. [...] Wydaje mi się, że to jest w porządku o tyle, o ile nie jestem po stronie władzy, o ile teatr nie wspiera dominującego języka”¹⁷.

Spektakl *W imię Jakuba S.* rozgrywa się w dwóch przenikających się płaszczyznach czasowych. Jedna z nich obejmuje okres rabacji galicyjskiej – od 18 lutego 1846 roku (kiedy to starosta tarnowski Joseph Breinl wykorzystuje konflikt chłopów i szlachty, przyzwalając na chłopski bunt, aby tym samym powstrzymać powstańcze nastroje ziemiaństwa) do dnia zniesienia pańszczyzny. Druga zaś to karykaturalnie przedstawione święta Bożego Narodzenia obchodzone w 2012 roku. W warstwie współczesnej przedstawiona zostaje rodzina „zaadaptowana” ze *Śmierci komiwojżera* Arthura Millera. Są tu: Willy – sprzedawca, jego żona Linda, synowie Biff i Happy oraz Howard Wagner – szef Willy’ego. Podobnie jak w dramacie Millera, ukazana zostaje rodzina bezskutecznie aspirująca do klasowego awansu. Ciężka, niewolnicza wręcz praca zamiast zysku przynosi długi i frustrację. W spektaklu polskich twórców przodkiem rodziny Lomanów jest Jakub Szela – zapijaczony duch przeszłości, przypominający o rabacji jako o rzezi, która przyniosła chłopom wolność pod względem ekonomicznym.

¹⁵ S. Barańczak, *Słowo. Perswazja. Kultura masowa*, [w:] idem, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze popularnej i masowej*, Wrocław 2017, s. 226-238.

¹⁶ M. Korolko, *Pojęcie perswazji*, [w:] idem, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 28-29.

¹⁷ W. Wojciechowski, *Muzeum Hańby Narodowej. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 44-45, s. 70.

Od tej wolności ucieka się teraz dobrowolnie, podpisując umowy kredytowe. Lomanowie sami osadzają się we współczesnej pańszczyźnie, ponieważ jest im w niej wygodnie:

HAPPY

Ale ludzi

gdzie ja bym tam chłop prosty rewolucyję robił

gdzieś na majdańcu w namiocie marzyć

kiedy zimno jest

jesce mom na piec na drewno

w ciepłym posiedze sobie

we wannie¹⁸.

Wygoda jest jednak pozorna. Życie i praca nastawione są wyłącznie na spłatę kredytu i zdobycie posad mogących zapewnić postaciom odpowiedni status społeczny. Groteskowy obraz pogoni za „szczęściem na kredyt” powiązany jest z niemożnością spełnienia, dorównania lepszym, bogatszym:

BIFF

proszę cię ja już nie mogę

ja pozrywałem wszystkie kontakty towarzyskie z ludźmi którzy mają mieszkania

nie wchodzę do tych mieszkań bo im zazdrozczę

oczywiście jednocześnie mając ich w głębokiej pogardzie [...]¹⁹.

Strzępka i Demirski portretują społeczeństwo polskie osadzone w kapitalizmie, nieradzące sobie z tą – już przecież nie tak nową – rzeczywistością społeczno-gospodarczą. Obraz ten przywodzi na myśl koncepcję Borisa Budena dotyczącą „dzieci komunizmu”, według której figura małoletniości nie do końca jest metaforą, ponieważ dojście do dojrzałości obywatelskiej, do funkcjonowania w realiach demokracji, stanowi w przypadku krajów postkomunistycznych „konstrukcję z niczego”. Społeczeństwo demokratyczne w Europie Wschodniej budowane jest bez wzorców, a co za tym

¹⁸ P. Demirski, *W imię Jakuba S.*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2011, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 2.

idzie – zostaje pozbawione społecznej świadomości²⁰. Demokracja, z którą mamy do czynienia – w ujęciu polskich twórców – nie jest wolnością, ale kolejną postacią niewoli – niewolą kapitału. Kapitalizm w dobie neoliberalnej destabilizacji stosunków pracy nie tyle skupia się – jak to było uprzednio – na konsumowaniu, ile manipuluje pragnieniami stałej pracy, osadzenia się w posiadaniu²¹. Jak zaznacza Łucja Iwanczewska, niemożność tego osadzenia powoduje agresję, gniew. Kapitalizm w wersji neoliberalnej buduje wspólnotę niezadowolonych i tworzy nowe klasy, które wypracowują w danych przestrzeniach społecznych wspólne modele odczuwania i sądenia, pragnienia i konsumowania. Najważniejszą zasadą tego typu wspólnoty jest afektywna zasada niezadowolenia. To walka klas afektywnych, działających wobec jakiejś sytuacji, generujących wspólne odczucie, w ramach którego jakaś większość może się zjednoczyć. Nie mamy do czynienia – jak podkreśla badaczka – ze wspólnotą zbudowaną na dialogu, ale z jednością, której podstawę stanowi wykluczenie, będące przyczynkiem do niezadowolenia²². W spektaklu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego są to przedstawiciele klasy średniej – tej części społeczeństwa, która nie stała się beneficjentem zmian po 1989 roku. Nie chodzi o wygenerowany przez kapitalizm nowy rodzaj biedy, ale o wytworzenie społeczności, która nie odnajduje się w kapitalizmie. Nie dlatego, że nie ma co jeść, ale dlatego, że nie jest w stanie być na tyle samodzielna, aby spełniać pragnienia wygenerowane przez kapitalizm w wersji neoliberalnej.

Mamy więc – zdaniem twórców – klasę wygranych i przegranych, którzy tworzą klasę niezadowolonych²³. Demirski w swoim dramacie krytykuje system kapitalistyczny, funkcjonujący dzięki długom kredytobiorców. Do tej „pańszczyzny” nikt nikogo nie zmusza, istnieje ona dzięki rozbudzeniu marzeń o równych szansach na bogacenie się. Strzępka i Demirski pokazują,

²⁰ B. Buden, *Sfera przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Warszawa 2012.

²¹ F. Lordon, *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, tłum. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012.

²² Ł. Iwanczewska, *Balcerowicz musi odejść – W imię Jakuba S.*, wykład z cyklu „Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty” (Instytut Teatralny 2015 r.).

²³ Ibidem.

że równość ta jest pozorna. Jak mówi Grzegorz Niziołek, autor *W imię Jakuba* S. demaskuje wszelkie sojusze między neoliberalnym systemem a wspólnotą narodową pokrzywdzonych²⁴. Wspólnota ta z kolei, aspirując do awansu, wypiera ze świadomości swoje chłopskie korzenie i chętnie przyznaje się do „arystokratycznej wersji swojej historii”:

JAKUB SZELA

Żal mi tych ludzi, co krążą po nieswojej opowieści i nieswoje święta pańskie mają. [...] Tych ludzi z ubrań z radością wyrwanych z przecen, którzy w nowym mieście muszą się uczyć mody, zachowania i jedzenia pałeczkami, i poznawać nowe słowa, i starać się jakoś wyrwać sobie kawałek swojego miejsca, którzy noszą papierowe kubki ze Starbucksa, żeby poczuć się lepiej! Znam was. Z domów katolickich, którzy przy telewizorze patrzą na siebie w przyszłości, żeby dorównać całej imitującej Europie tanią imitacją elity [...]. Znam was! Co, was nie znam? Więc chodź tak, patrzę, że nie będzie tu pomnika dla nich, dla nas²⁵.

Teatralny protest twórców spektaklu jest więc nie tylko manifestacją antyneoliberalnych przekonań. Reżyserka i dramaturg zadają w spektaklu niezwykle ważne pytanie o korzenie i prywatne historie większości Polaków. Stwarzają wrażenie wspólnoty z widzami poprzez wpisanie w fabułę swoich *alter ego* – młodego małżeństwa, którego pragnienia koncentrują się na „doskoczeniu” do poziomu życia beneficjentów nowego systemu. Chcą wziąć kredyt na ogromne mieszkanie i podróżować do Egiptu, potwornie wstydząc się chłopskiego pochodzenia, o którym wciąż przypomina obecny na scenie niechlubny, zapijaczony i agresywny przodek – Jakub Szela. Artyści mówią więc: „My i wy to właśnie ta uciśniona klasa, spadkobiercy Jakuba Szeli, i tak jak on musimy zacząć działać. Nasza i wasza przeszłość to polski chłop, odrabiający pańszczyznę, w związku z czym wpisanie na listę święt narodowych rocznicy zniesienia pańszczyzny jest w pełni uzasadnione. To nasza historia”²⁶. Twórcy wykonują elementarny i kluczowy dla sztuki krytycznej gest ujawnienia własnych uwikłań (w tym wypadku – klasowych),

²⁴ G. Niziołek, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 256-264.

²⁵ P. Demirski, op. cit., s. 25.

²⁶ M. Kościelniak, *Czego nie robimy*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 51, s. 87.

co wzbudza zaufanie widzów, zbliża ich do sceny²⁷. Aktorzy Strzępki nie tylko odgrywają między sobą role przedstawicieli klasy pokrzywdzonej, komunikując poglądy o klasowym podziale, ale także wchodzi w realne dialogi z publicznością.

JAKUB SZELA

Co byś zrobił, gdybyś miał życiu nadać nowy kierunek, zmienić wszystko w 24 godziny, nadać życiu nowy kierunek? Zrób coś²⁸!

To zapytanie, które ma formę apelu, powtarza się w spektaklu wielokrotnie, jest jego kłamrą. Demirski parafrazuje fragment poematu Brunona Jasińskiego *Słowo o Jakóbie Szeli*:

W waszych rękach teraz los wasz.

Com ci mówił dobrze rozważ:

Komu ziemia – komu grób

Co masz robić – idź i rób²⁹.

Spektakl – mimo swojej musicalowej formy i konwencji *buffo* – emanuje atmosferą grozy. Poza nawołującym do buntu przeciw uciskowi, skonfliktowanym z potomkami Jakubem Szelą, widz obserwuje byłą arystokratkę (w warstwie współczesnej – pracownicę banku, która w swój kostium wmontowane ma widły) oraz sfrustrowaną rodzinę „komiwojażera”, rozdartą pomiędzy chęcią buntu a „wygodną niewolą”. Jak zauważa Marcin Kościelniak:

W spektaklu inscenizuje się rzeź galicyjską, nie szczędząc soczystych opisów, teatralnych gwałtów i krwi. Twórcy pytają: jaki rodzaj możliwego buntu, możliwej rewolucji ustanawia to dziedzictwo? Nie przez przypadek wspomina się również arabską Wiosnę Ludów i ściętą głowę dyktatora. Te pytania i połączenia nie są niewinne i nie chcą, nie mają być niewinne. Dlatego ja także chcę je potraktować prosto i całkiem na serio. Idąc za spektaklem, można spytać: skoro w demokratycznych krajach dopuszczamy jedynie pokojową formę protestu, dlaczego godzimy się na rozlew krwi w krajach arabskich? O co jednak chodzi – o to, by tam przestać, czy o to, by tu zacząć?³⁰

²⁷ Ibidem.

²⁸ P. Demirski, op. cit., s. 1.

²⁹ B. Jasiński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Warszawa 1956, s. 7.

³⁰ M. Kościelniak, op. cit., s. 88.

Autorzy nie mają zapewne na myśli dosłownie krwawej rebelii, a raczej działanie mogące być sprzeciwem wobec nowego „ucisku banków” i systemu kapitalistycznego. Spektakl jest układanką scen i songów, które można niemal dowolnie przedstawiać. Ciągłość fabularna nie jest więc tu najważniejsza, co skupia uwagę widza na odczytywaniu znaków, czyli na odbiorze pionowym. Scena staje się mównicą, a widz zostaje postawiony w niekomfortowej sytuacji. Wśród nielicznej widowni chodzą aktorzy, którzy zadają publiczności pytania, mówią bezpośrednio do niej, a nawet proszą o pożyczanie pieniędzy. W pewnym momencie Happy – *alter ego* autora scenariusza – po zwykle nieudanych próbach pożyczania pieniędzy od widzów w końcu „wyłudza” portfel od jednego z nich. Przekraczanie granicy między światem obserwowanych a światem obserwujących teatralne wydarzenia pozwala na utwierdzenie powstałej w teatrze wspólnoty. Efekt „osaczenia widza” przełamuje natomiast konwencja, w jakiej tworzone są spektakle. Wszystkie „teatralne manifestacje” Strzępki i Demirskiego utrzymane są w stylu *buffo*. Choć formą nie do końca przypominają realizacje Brechtowskich dramatów opatrzonych songami, to swoim charakterem bliskie są polskiemu dramatowi sowizdrzalskiemu:

Niemal wszystkie przedstawienia Strzępki i Demirskiego ukazują świat na opak wywrócony, w którym dominują: wulgarny komizm i makabra, szargane są świętości i podważane zostają autorytety, szczególnie te związane z władzą polityczną. Odwołują się więc do formuły teatru jarmarcznego, w dawnej Polsce uprawianego w okresie karnawału³¹.

Siła oddziaływania na odbiorcę ma również swoje uzasadnienie w antynomicznym połączeniu zabawy z ideologią. Jak twierdził Brecht, to właśnie poprzez popularne formy teatralne najskuteczniej przekazywane są idee³². Konwencja ta sprawia, że łatwiejszy do przyjęcia staje się ciężar tematów, które są tak bliskie odbiorcy (niespłacony kredyt, ciągłe aspirowanie do coraz wyższego standardu życia, kompleks pochodzenia, bieda, niezaradność). Funkcję perswazyjną w spektaklu pełnią również dość częste monologi narracyjne bądź liryczne. Nie rażą one jednak swoim nieprawdopodobieństwem, nienaturalnością. Są to świadectwa bohaterów pokrzywdzonych

³¹ R. Węgrzyniak, *Teatr na lewo*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 48.

³² B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1, s. 87.

przez neoliberalizm, ich wewnętrzne rozterki, wspomnienia, czy też przemowy Jakuba Szeli, które „wychylają się” poza świat przedstawiony. Sprawiają wrażenie komunikatu skierowanego bezpośrednio do widza. Przykładem może być scena wigilii: aktorzy siedzą przy stole ustawionym na skraju sceny, blisko widzów, przodem do nich – tak, aby rozszerzyć „przestrzeń wigilijnego stołu” o widownię, stworzyć z nią wspólnotę. Zbłąkany przodek – Jakub Szela – siada na krześle ustawionym przy centralnym punkcie stołu i jako „senior rodu” wygłasza powitalne przemówienie, w którym stara się usprawiedliwić działania chłopów podczas rabacji galicyjskiej. Tłumaczy się nie tyle przed symbolicznymi scenicznymi potomkami, ile przed potomkami „realnymi”, spoglądającymi na niego z widowni:

[...] cieszę się że tu jesteście
że jesiotr się znalazł
cieszę się że pieniądze są
macie w sumie
macie
no
macie
macie
dlatego trzeba było to zrobić
dać w pysk.

Poza monologami, w spektaklu występują również inne formy wypowiedzi skierowanych bezpośrednio do odbiorcy. W scenie, w której bohaterowie próbują uzyskać kredyt na mieszkanie, dialog z pracownicą banku przeplata się ze zwrotami do widza:

DZIEDZICZKA
Dzień dobry co mogę dla państwa zrobić?

SEKRETARKA
No nie wiem właśnie
jakie mamy swoje – nasze możliwości.

BIFF
– nie róbcie tego nie róbcie tego!
Nie róbcie tego!!!

Spokojnie
nic jeszcze nie robimy.

DZIEDZICZKA
Co państwo robicie w życiu?

SEKRETARKA
Robimy błąd
błąd!!!!
wielki błąd w naszym życiu
błąd!!!!
do widzenia³³.

Choć *W imię Jakuba S.* to spektakl pełen ironii i niekiedy komiczny na płaszczyźnie bohaterów, opowiadający o groteskowości egzystencji ludzkiej niezależnie od systemu politycznego, inscenizatorka stwarza atmosferę rebelii na poziomie scenografii (w tle wisi czerwona płachta), oświetlenia (często używa się oślepiającego burgundowego światła) i kostiumów (wspomniana arystokratka/pracownica banku z widłami wbitymi w plecy, zakrwawiona koszula arystokraty/dyrektora marketingu). Sama przestrzeń jest również dopełnieniem teatralnego manifestu Strzępki i Demirskiego. Przeplatające się plany wydarzeń realizowane są w tej samej symbolicznej scenografii. Ramę sceny tworzy metalowa konstrukcja, zbliżona do zdeformowanego rusztowania, pełniąca rolę barykady, na którą podczas spektaklu wspinają się uczestnicy rabacji, śpiewając nastrajające do walki pieśni. W centrum sceny skonstruowano przestrzeń imitującą mieszkanie, którego wyposażenie odzwierciedla rzeczywistość klasy średniej („nie swoja łódówka”, ogromna liczba biurowych krzeseł oraz łazienka, której pochyłe drzwi przypominają wejście do podwórkowej piwnicy), a jednocześnie sugeruje jej przywiązanie do wymyślonej „własnej historii” (dębowy stół, kanapa w stylu zbliżonym do ludwikowskiego). Rewolucyjna atmosfera z kolei została zarysowana przez inscenizatorkę piosenkami z tekstami o tematyce ludowej – *W południe* Kazimierza Grześkowiaka oraz wspomnianym już *Słowem o Jakóbie Szeli*. Jeszcze przed rozpoczęciem właściwego widowiska krwawą rebelię zapowiada piosenka w wykonaniu samego Szeli (Krzysztof Dracz):

³³ P. Demirski, op. cit. Fragmenty zapisane rozstrzelonym drukiem to wypowiedzi, które w spektaklu skierowane zostały bezpośrednio do widza.

Ogień tańczyć zaczął już w kominie
A choinka się czerwieni
Serca ludziom opromieni
Twoje w kamień zmieni
Krew zaleje dzisiaj wszystkie drogi
Nienawiści wściekłym płaczem
Krzywdy mojej nie wybaczę
Pańską śmierć zobaczę
Twoje plany i nadzieje
Zasypane śniegiem dziś
Posłuchajcie skurwysyny
Lud się budzi, rząd truchleje.

Utwór jest parafrazą utworu Kayah i Gorana Bregovicia *Nie ma, nie ma ciebie*, który zmieniono, rzecz jasna, na poziomie tekstu, ale również przearanżowano – w refrenie zamiast elementów folkloru w warstwie dźwiękowej pojawiły się mocne, rytmiczne gitarowe brzmienia, dzięki czemu utwór nabrał rysu żołnierskiej, zagrzewającej do boju pieśni.

Paweł Demirski dysponuje „psychologicznym wyczuciem”, o którym pisze w swojej książce Mirosław Korolko – dramatopisarz odwołuje się do psychiczno-materialnych potrzeb swojego odbiorcy, do emocji charakterystycznych dla przekazów perswazyjnych: pragnień, strachu, gniewu, a nawet chęci zemsty³⁴. Siłą teatralnych komunikatów Strzępki i Demirskiego jest również pewnego rodzaju wiarygodność twórców. Nie tylko zaliczają się oni do „społeczeństwa niezadowolonych”, ale również sami czują się poniekąd „dziećmi komunizmu”. Idee, które prezentują, wyrażane są niejako bezinteresownie. Twórcy nie reprezentują żadnych politycznych ruchów, działają we własnym imieniu.

Spektakl Moniki Strzępki wykorzystuje mechanizmy retoryki ogólnej, o których mówi Stanisław Barańczak³⁵. Twórcy spektaklu dzielą świat na prawdziwy i wyobrażony, godny szyderstwa. Inscenizacja ma wpływać na widzów, kształtować ich opinie. Retoryka nie jest ukryta pod inną, pozorną funkcją komunikatu. Odwołania do wydarzeń historycznych – bardzo często stosowane przez Demirskiego – bliskie są temu, co Mirosław Korolko

³⁴ M. Korolko, op. cit., s. 68-76.

³⁵ S. Barańczak, op. cit., s. 223-238.

nazwał „opowiadaniem historycznym”. Autor dramatu przedstawia widzom historię, która się wydarzyła, i sugeruje prawdopodobieństwo kolejnej rewolucji³⁶. Prowadzi to – przede wszystkim poprzez siłę wizji artystycznej – do określonych skutków społecznych; odbiorca nie jest w stanie zignorować tej diagnozy, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę jego sytuację komunikacyjną. Osobista postawa widza wobec jakiegoś zjawiska może zostać przytłumiona energią wytwarzaną przez spektakl – zaangażowany zarówno politycznie, jak i społecznie. Jak pisze Marcin Kościelniak: „Propozycja przeciw-historii, jako propozycja pomyślenia w inny sposób tego, co oczywiste – brzmi w tym miejscu groźnie. Demirski i Strzępka, jak przystało na lewicowych twórców, cienką granicę między teatrem a rzeczywistością nieustannie forsują, wierząc w możliwość działania sztuką na rzeczywistość”³⁷.

Bibliografia

- Stanisław Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze popularnej i masowej*, Ossolineum, Wrocław 2017.
- Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.
- Boris Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. M. Sutkowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Paweł Demirski, *W imię Jakuba S.*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2011.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Warszawa 2008.
- Łucja Iwanczewska, *Balcerowicz musi odejść – W imię Jakuba S.*, wykład z cyklu „Partycypacje, emancypacje, transformacje. Teatr intelektualnej wspólnoty”, Instytut Teatralny 2015.
- Bruno Jasiński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Andrzej Kijowski, *Chwył teatralny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Mirosław Korolko, *Sztuka retoryki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Witold Marciszewski, *Sztuka dyskusowania*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1971.

³⁶ M. Korolko, op. cit., s. 84.

³⁷ M. Kościelniak, op. cit., s. 89.

- Marcin Kościelniak, *Czego nie robimy*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 51.
- Frederic Lordon, *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, tłum. M. Kowalska i M. Kozłowski, Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Grzegorz Niziołek, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4.
- Nowy teatr nie(po)rozumienia*, red. D. Kosiński, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2016.
- Roman Pawłowski, *Zeittheater. Reaktywacja*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.
- Erwin Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Sztuka i polityka*, red. M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Rafał Węgrzyniak, *Teatr na lewo*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65.
- Wojciech Wojciechowski, *Muzeum Hańby Narodowej. Rozmowa z Pawłem Demirskim*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 44-45.

“Your Fate is in your Hands Now” – Elements of Persuasion in the *W imię Jakuba S.* [In the Name of Jakub S.] by Monika Strzępka and Paweł Demirski

The article is an attempt to define how the mechanisms of persuasion function in Monika Strzępka’s and Paweł Demirski’s play *W imię Jakuba S.* The director and the playwright are representatives of engaged theatre. In their work, they oppose neoliberalism and, above all, the unfulfillable promises it makes. As a result, despite democracy, the phenomenon of serfdom appears again – this time in a form of bank credit. The creators of the performance, apart from expressing views, want to stimulate the viewer to take a critical look at capitalism. In order to do so, they use both verbal and non-verbal means of persuasion.

Keywords: persuasion, engaged theatre, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Jakub Szela, neoliberalism

NIEWERBALNE ELEMENTY PERSWAZJI W IKONOGRAFII BIBLIJNEJ SCENY SPOTKANIA CHRYSZTUSA Z FARYZEUSZAMI I JAWNOGRZESZNICĄ – NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH ZE SZTUKI WŁOSKIEJ XVI I XVII WIEKU

ANNA PIĘCIŃSKA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski
Institute of Art History, University of Warsaw
ansail@wp.pl

Storia, czyli obraz mający za podstawę konkretny tekst literacki, najczęściej fragment Biblii lub któregoś z mitów greckich bądź rzymskich, była przez wieki uznawana za przejaw najwyższego kunsztu malarskiego. Artysta tworzący storię musiał bowiem wykazać się nie tylko zdolnościami rysunkowymi i wrażliwością na kolor, ale również umiejętnością właściwego zakomponowania w scenie grupy protagonistów i oddania ich tak, by widz mógł bez trudu zidentyfikować poruszające ich emocje.

Myślenie o storii jako o efekcie swoistego przekładu intersemiotycznego z literatury na dzieło plastyczne daje asumpt do zastosowania do analizy tego typu obrazów metodologii powstałej na gruncie badań nad językiem, a szczególnie nad aktami mowy. Wychodząc zatem od teorii stworzonej przez Johna Langshawa Austina¹, a rozwijanej następnie przez Johna Searle'a i licznych innych badaczy (na gruncie polskim należy wskazać

¹ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 543-729.

między innymi prace Renaty Grzegorzycykowej², Krystyny Pisarkowej³, Doroty Zdunkiewicz-Jedynak⁴ czy Anny Wierzbickiej⁵), chciałabym w niniejszym artykule podjąć próbę przyjrzenia się wybranym redakcjom tematu ikonograficznego spotkania Chrystusa z faryzeuszami i jawnogrzesznicą pod kątem sposobów prezentowania w sztuce dyrektywnych aktów mowy i nieodłącznie związanego z nimi elementu perswazyjnego.

Wprawdzie w podstawowej dla teorii aktów mowy książce Austina aspekt niewerbalny komunikacji jest odsunięty na nieco dalszy plan, jednakże kontynuatorzy jego myśli zwracali uwagę na istotność tego komponentu ludzkiego porozumiewania się. Należy bowiem w tym miejscu zaznaczyć, że:

Wpływ na skuteczność aktu mowy ma zarówno wymiar treściowy, czyli wartość tekstu i informacji, jak i wymiar relacyjny, czyli sposób przekazania informacji, oraz kontekst sytuacyjny. W zależności od stopnia sformalizowania relacji pomiędzy interlokutorami istotne znaczenie może mieć kod emocjonalny związany z doświadczeniami odbiorcy, jego bezpośrednimi przeżyciami, które w sposób znaczący i zarazem nieprzewidywalny mogą zaburzyć kontakt z nadawcą, ale ponadto również ze światem zewnętrznym⁶.

² R. Grzegorzycykowa, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzycykowa, Wrocław 1991.

³ K. Pisarkowa, *Pragmatyczny składnik kompetencji językowej*, „Polonica” 1975, t. I, s. 7-18; eadem, *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy*, „Polonica” 1976, t. II, s. 265-279; eadem, *Pisemny akt mowy jako lekarstwo na konflikt*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska i E. Janus, Wrocław 1983, s. 161-169.

⁴ D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Akty mowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 259-270.

⁵ A. Wierzbicka, *Genry mowy*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 125-137; eadem, *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, [w:] eadem, *Język, umysł, kultura*, wybór prac pod red. J. Bartmińskiego, Warszawa 1999, s. 228-269; eadem, *Akty mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 33-50.

⁶ D. Majewicz, *Skuteczność dyskursu perswazyjnego a jasność aktu komunikacji – analiza pragmatyczna*, [w:] *Pragmatyka w języku, kognitywizmie, kulturze i dydaktyce szkolnej*, red. J. Bujak-Lechowicz, Piotrków Trybunalski 2007, s. 24.

Połączenie w akcie mowy czynników należących *stricte* do sfery językowej z elementami konsytuacyjnymi sprawia zatem, że możliwe jest interdyscyplinarne badanie dzieł plastycznych w kontekście pragmalingwistycznym, mimo iż kod językowy pozostaje w sztukach przedstawieniowych jedynie elementem pobocznym lub uzupełniającym.

O obecności aktu mowy w obrazie mogą wobec tego świadczyć także czynniki takie jak:

- a. gesty;
- b. wyraz twarzy uczestników aktu mowy, wskazujący na charakter oficjalny lub nieoficjalny wypowiedzi oraz na odczuwane przez nich emocje⁷;
- c. odległość między interlokutorami oraz samoistne i wzajemne ułożenie ich ciał;
- d. charakterystyczne dla danej formy wypowiedzi rekwizyty;
- e. miejsce i rodzaj przestrzeni, w jakiej znajdują się ukazane postacie;
- f. rozpoznawalny po cechach zewnętrznych typ nadawcy i odbiorcy (płeć, zawód, pozycja społeczna lub funkcja religijna).

Szczególne miejsce wśród owych komponentów zajmuje gest, definiowany przez Pawła Szczanieckiego jako „ruch ciała, który towarzyszy mowie, podkreśla jej treść, a nieraz ją zastępuje. Uczestniczy więc w porozumieniu jako narzędzie ekspresji, czyli przekazywania treści na zewnątrz, jak również pojmowania jej, czyli impresji”⁸.

⁷ Jakub Pstrąg określa je mianem „wskaźników emocji” (*affect displays*) i zalicza do nich wszystkie reakcje, jakie rysują się na naszej twarzy, którą uważa się za jedno z głównych źródeł informacji niewerbalnej. J. Pstrąg, *Werbalne i niewerbalne techniki i strategie konwersacyjnego oponowania na materiale debat telewizyjnych*, Kraków 2004, s. 49.

⁸ P. Szczaniecki, *Gest modlitewny w późnym średniowieczu*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 41. Na temat współistnienia gestu i mowy oraz wzajemnego ich warunkowania się zob. też: J. Pstrąg, op. cit., s. 44.

Materiał badawczy do niniejszego studium stanowią cztery redakcje tematu ikonograficznego spotkania Chrystusa z jawnogrzesznicą, reprezentujące sztukę włoską XVI i XVII wieku⁹. Są to dzieła:

- Tycjana (ok. 1520, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow);
- Lorenza Lotta (ok. 1530, Luwr, Paryż);
- Guercina (1620-1621, Dulwich Picture Gallery, Londyn);
- Matii Pretiego (ok. 1650, Palazzo Abatellis, Palermo).

Podstawę tekstową omawianej sceny stanowi fragment Ewangelii według św. Jana (J 8, 1-11), który przytaczam poniżej:

Jezus natomiast udał się na Górę Oliwną, ale o brzasku zjawił się znów w świątyni. Cały lud schodził się do Niego, a On usiadłszy nauczał ich. Wówczas uczeni w Piśmie i faryzeusze przyprowadzili do Niego kobietę, którą pochwycono na cudzołóstwie, a postawiwszy ją pośrodku, powiedzieli do Niego: «Nauczycielu, tę kobietę dopiero pochwycono na cudzołóstwie. W Prawie Mojżesz nakazał nam takie kamienować. A Ty co mówisz?» Mówili to wystawiając Go na próbę, aby mieli o co Go oskarżyć. Lecz Jezus nachyliwszy się pisał palcem po ziemi. A kiedy w dalszym ciągu Go pytali, podniósł się i rzekł do nich: «Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci na nią kamień». I powtórnie nachyliwszy się pisał na ziemi. Kiedy to usłyszeli, wszyscy jeden po drugim zaczęli odchodzić, poczynając od starszych, aż do ostatnich. Pozostał tylko Jezus i kobieta, stojąca na środku. Wówczas Jezus podniósłszy się rzekł do niej: «Kobieto, gdzież oni są? Nikt cię nie potępił?» A ona odrzekła: «Nikt, Panie!» Rzekł do niej Jezus: «I Ja ciebie nie potępiam. – Idź, a od tej chwili już nie grzesz!»¹⁰.

W powyższym tekście daje się wyodrębnić następującą sekwencję aktów mowy:

1. Żądanie. Precyzyjnie rzecz ujmując, jest to akt mowy, który Ewa Komorowska wyodrębnia jako żądanie i charakteryzuje następująco:

⁹ Niewielka liczba przykładów podyktowana jest ograniczoną długością arcykułu, jednakże przeprowadzone wcześniej rozpoznanie ikonograficzne dokonane na większej grupie obrazów potwierdza wnioski, które zostaną przedstawione poniżej.

¹⁰ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2008.

Żądanie to akt mowy, w którym nadawca pobudza adresata do działania, zakładając, że w danym konkretnym przypadku i w określonych warunkach adresat powinien spełnić żądanie, które jest wynikiem konfliktu między wyobrażeniem nadawcy o tym, co powinno być, a rzeczywistością. Równocześnie nadawca zdaje sobie sprawę z faktu, że adresat powinien wypełnić żądanie, ale nie można go do tego zmusić, decyzja bowiem jego spełnienia jest w gestii adresata. Niewypełnienie żądania przez adresata, zdaniem nadawcy, naruszy poczucie prawdy i obowiązującego porządku¹¹.

Mamy tu do czynienia z pośrednim aktem mowy, komponent dyrektywny bowiem został opuszczony, zaś illokucja wypowiedzi tkwi w niej *implicite* i może być odczytywana w procesie kontekstualizacji.

Nadawcą komunikatu są faryzeusze, którzy kierują wypowiedź do Chrystusa. Treść propozycjonalna aktu ma postać: „Nauczycielu, tę kobietę dopiero pochwycono na cudzołóstwie. W Prawie Mojżesz nakazał nam takie kamienować. A Ty co mówisz?”. Faktyczny sens wypowiedzi jest jednakże inny. Można go odczytać jako żądanie przyznania racji tym, którzy już cudzołożną kobietę osądzili, opierając się na przepisach Tory, do których wszak, zdaniem Żydów, powinien stosować się także Jezus. Informacja „W Prawie Mojżesz nakazał nam takie kamienować” może być potraktowana jako komponent uzupełniający – argument, który poprzez odwołanie do najwyższego autorytetu, jakim jest Pismo, powinien przesądzić o zgodnym z oczekiwaniami faryzeuszy zachowaniu Chrystusa.

2. Jezus jednakże odpowiada kolejnym pośrednim aktem mowy, który daje się scharakteryzować jako wyrzut i jednocześnie zakaz. Chrystus mówi: „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci na nią kamień”. Jego odpowiedź można zreinterpretować w następujący sposób: Nie macie prawa sądzić, ponieważ sami jesteście grzesznikami. Zakazuję wam karać ją.
3. Kiedy faryzeusze oddalają się (a ewangelista podkreśla, iż czynią to najpierw najstarsi, czyli, jak można sądzić, najmądrzejsi czy też najbardziej życiowo doświadczeni uczeni w Piśmie), Jezus zwraca się

¹¹ E. Komorowska, *Pragmatyka dyrektywnych aktów mowy w języku polskim*, Szczecin – Rostock 2008, s. 36.

bezpośrednio do kobiety, zadając jej pytanie: „Kobieto, gdzie oni są? Nikt cię nie potępił?”.

4. Ona odpowiada: „Nikt, Panie!”.
5. Scenę kończy akt rady skierowanej do cudzołożnicy. Nadawcą jest Chrystus, który mówi do niej: „I Ja ciebie nie potępiam. – Idź, a od tej chwili już nie grzesz!”.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na pozorną rozbieżność między powierzchniową strukturą tej wypowiedzi a jej identyfikacją jako rady. Jakkolwiek bowiem obecne w przywołanej frazie wykładniki formalne, takie jak czasowniki w trybie rozkazującym, zdawałyby się wskazywać na akty mowy rozkazu i zakazu, to osoba nadawcy pozwala ową wypowiedź zaklasyfikować jako radę. Jak bowiem pisze Komorowska:

Rada to akt mowy, w którym nadawca pobudza adresata do fizycznego lub psychicznego działania leżącego w rozumieniu nadawcy w interesie adresata. Z punktu widzenia pełnienia ról społecznych radzi zwykle ten, kto jest kompetentny, często bardziej doświadczony lub starszy, a także mający wyższy status społeczny. Adresat nie jest zobowiązany do zachowania się zgodnie z radą – może więc, lecz nie musi tak postąpić, jak mu radzi nadawca, a niewypełnienie rady nie wiąże się z sankcjami¹².

Odwołajmy się także w tym miejscu do opinii Bożeny Drabik-Frączek, która pisząc o radialności kategorii aktów mowy, podkreśla iż: „W badaniu aktów mowy nie można obyć się bez kontekstu. Pozostaje to zgodne z założeniami kognitywnej kategorii kategoryzacji, która włącza kontekst jako czynnik rozsądający o przynależności danego elementu do kategorii oraz decydujący o statusie tego elementu w jej obrębie”¹³. Kontekstem dla omawianego fragmentu Janowej Ewangelii jest charakter posłannictwa Jezusa, który wprawdzie przychodzi na Ziemię, aby wypełniły się słowa Pisma, ale kluczowym elementem swego przesłania czyni miłosierdzie, jakie okazuje grzesznikom. W wypowiedzi skierowanej do jawno grzeszniczcy Chrystus

¹² Ibidem, s. 31.

¹³ B. Drabik-Frączek, *Prototypy, skrypty i sceny jako narzędzia analizy złożonych rytuałów językowych*, [w:] *Słowo w kontekście. Język a komunikacja*, t. 35, red. A. Knapik, W. Chłopicki, P. Chruszczewski, Kraków 2013, s. 89-98.

zatem nie nakazuje kobiecie porzucenia grzechów, ale raczej proponuje jej ten sposób postępowania jako wybór, który może doprowadzić ją do zbawienia.

Żądanie, naleganie, zakaz i rada zaliczane są do dyrektywnych aktów mowy, czyli takich, których celem jest wywarcie nacisku na odbiorcę bądź skłonienie go do jakiegoś działania¹⁴ – mają one zatem wyraźny charakter perswazyjny. Zwykle ich wygłaszaniu towarzyszą intensywne emocje, które ujawniają się w postawie nadawcy i odbiorcy, wyrazistej mimice oraz gestach o charakterze ekspresywno-impresywnym i indeksowym¹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że omawiany fragment Ewangelii św. Jana przeżyty jest emocjami. Faryzeusze przychodzą do Jezusa gotowi do natychmiastowej konfrontacji, posiadając pretekst, jakim było złamanie Zakazu Mojżeszowego przez pochwycenie kobiety. Choć o jej emocjach nie dowiadujemy się z tekstu wprost, możemy z dużym prawdopodobieństwem domniemywać, iż była przerażona, zgodnie bowiem z literą Prawa powinna gotować się na bolesną i hańbiącą śmierć. Jej strach w końcowej fazie sceny musiał przerodzić się w zdumienie i ulgę, nie została bowiem skazana, lecz zaoferowano jej przebaczenie i litość. Kontrapunktem dla tych negatywnych uczuć jest spokój Jezusa i jego gotowość do przeciwstawienia się naciskającym na niego faryzeuszom.

Przejdźmy zatem do analizy źródeł ikonograficznych. Na obrazie Tycjana Jezus znajduje się w centrum i siedzi. Jeden z faryzeuszów – ukazany jako młody człowiek w intensywnie połyskującej złotem szacie i czerwonych spodniach – wdziera się niejako w przestrzeń osobistą Zbawiciela, mocno nachylając się ku niemu i opierając zgiętą prawą rękę na nodze tak, że zarówno łokieć, jak i kolano „celują” w siedzącego Chrystusa. Lewą ręką przytrzymuje kobietę.

Górna część sylwetki jawnogrzeszniczki jest pochylona jakby pod wpływem popchnięcia czy szarpnięcia; prawą, ugiętą ręką osłania ona korpus. Głowę ma przekrzywioną w prawo, usta uchylone – na jej twarzy maluje się wyraz cierpienia. Lewy rękaw sukni kobiety jest naderwany i zsuwa się z ramienia.

¹⁴ Zob. też: D. Zdunkiewicz, op. cit., s. 265.

¹⁵ Zob. też: A. Krupskiej-Perek, *Kod językowy a inne składniki komunikacji bezpośredniej*, [w:] *Język w komunikacji*, t. I, red. G. Habrajska, Łódź 2001, s. 156.



Il. 1. Tycjan, Spotkanie Chrystusa z faryzeuszami i jawnogrzesznicą, ok. 1520, olej na płótnie, 137×180 cm, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

Trzech innych uczonych w Piśmie czyni gest wskazywania na jawnogrzesznicę. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z początkową fazą sceny – z aktem mowy, jakim jest żądanie, które faryzeusze kierują do Jezusa. Znamienne jest fakt, że głowy protagonistów zbliżają się do siebie, sygnalizując poprzez skrócenie fizycznego dystansu presję, jaką Żydzi próbują wyrzucić na Chrystusie. Ich ciała dałoby się wrysować w sekwencję trójkątów, których wierzchołki znajdowałyby się nieco powyżej głowy Jezusa. W ten sposób jego postać zostałaby zamknięta pomiędzy figurami napierających na niego oskarżycieli. Przełamuje on nieco to zamknięcie gestem prawej ręki, którą wyciąga ku najmłodszemu z faryzeuszy. Dłoń Mesjasza lekko dotyka rękawa młodzieńca. Ów gest także ma charakter perswazyjny – można go zinterpretować jako próbę powstrzymania agresji, jaką emanuje trzymający cudzołożnicę mężczyzna.



Il. 2. Lorenzo Lotto, Spotkanie Chrystusa z faryzeuszami i jawnoгрzesznicą, ok. 1530, olej na płótnie, 124×156 cm, Luwr, Paryż

Lorenzo Lotto zdecydował się oddać emocjonalność sceny poprzez słowoczenie jej uczestników. Oprócz Chrystusa i kobiety bierze w niej bowiem udział aż trzynaście innych postaci – przytrzymujący jawnoгрzesznicę żołnierz oraz dwunastu faryzeuszów. Niektórzy z nich widoczni są jedynie częściowo, jakby przepychali się, chcąc dowieść swych racji. Jednak nawet ci, którzy znaleźli się blisko skraju obrazu i nie są ukazani w całości, bardzo żywo gestykują, wskazując to na kobietę, to na niebo – jak gdyby powoływali się na wyższy autorytet mogący potwierdzić słuszność ich oskarżeń (z przeprowadzonych analiz tekstu wynika, że chodzi o obrazowe przedstawienie odwołania się do Prawa-Tory). Jeden z uczonych palcem prawej dłoni zagina palce lewej, co jest bardzo typowym gestem stosowanym przy wyciszaniu argumentów.

Zdaniem Anny Wierzbickiej: „Wygląd twarzy, spojrzenie, uśmiech, mimika, rumieniec, ruchy rąk, głos – oto opisywalne stany rzeczy, które



Il. 3. Guercino, Spotkanie Chrystusa z faryzeuszami i jawnogrzeznicą, ok. 1620-1621, olej na płótnie, 98×122 cm, Dulwich Picture Gallery, Londyn

na mocy swojej dość regularnej, przewidywalnej korelacji z uczuciami pozwalają nam poznać same uczucia¹⁶. Na podstawie obserwacji twarzy faryzeusza u Lotta możemy wnosić o targających nimi silnych emocjach – mają wytrzeszczone oczy, zmarszczone czoła, uniesione brwi i otwarte usta. Twarz uczonego w Piśmie widoczna bezpośrednio powyżej lewego ramienia kobiety wyraża ogromną dezaprobatę: faryzeusz ma opuszczone kąćki ust, nadęte policzki i karcące spojrzenie utkwione w jawnogrzeznicę. Zza niego wygląda mężczyzna, który wydaje się pewny zgodnej z oskarżeniem oceny Chrystusa i ironicznie śmieje się z cudzołźnicy. Kolejny z uczonych w Piśmie ma zmarszczone czoło i otwarte usta, zaś prawą uniesioną ręką

¹⁶ A. Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa 1971, s. 34.

wykonuje taki gest, jakby chciał odsunąć grzesznicę jak najdalej od siebie. Ona sama zaś ma ubranie w nieładzie, tunika z naderwaną zapinką opada jej z ramion. Zakuty w zbroję żołnierz brutalnym gestem ciągnie kobietę za włosy, zmuszając ją do pochylenia głowy na lewe ramię. W drugiej ręce dzierży pałkę. Usta jawnogrzesznicy są uchylone, jak gdyby skarżyła się na zadawany jej ból lub prosiła o litość. Obiema rękami przytrzymuje obronnym gestem poły zielonej palli, osłaniając nimi ciało. Białość jej skóry i delikatnej tuniki kontrastuje z połyskliwymi blachami pancerza trzymającego ją żołdaka.

Jezus, podobnie jak na obrazie Tycjana, znajduje się w centrum sceny, jednakże w przeciwieństwie do otaczających go faryzeuszy emanuje spokojem. Jego twarz jest mocno oświetlona, podobnie jak prawa dłoń – uniesiona, otwarta i skierowana wnętrzem do Żydów w geście powstrzymywania i uspokajania.

Guercino ukazał tylko piątkę postaci – kobietę przytrzymuje żołnierz, a faryzeuszy jest jedynie dwóch. Jeden z nich bezpośrednio dyskutuje z Jezusem, drugi zdaje się przysłuchiwać rozmowie. Także i w tym przedstawieniu mamy do czynienia z charakterystycznym gestem wyliczania argumentów, którym posługuje się uczony w Piśmie stojący naprzeciwko Chrystusa. Jednocześnie obie jego dłonie skierowane są ku stojącej z pochyloną głową kobiecie, jak gdyby na nią wskazywał. Twarz faryzeusza, okolona gęstą brodą, widoczna jest jedynie od tyłu z lewego profilu, zatem tylko po zmarszczonym czole możemy wnioskować o tym, że zaistniała sytuacja go porusza. Dla odmiany twarz Jezusa jest doskonale widoczna, a jej wyraz jest niezwykle przejmujący. Zbawiciel lekko przechyla głowę w prawo, skłaniając ją na ramię, co może być znakiem uważnego przysłuchiwania się wywodowi faryzeusza (współcześnie taką postawę określa się popularnie mianem „telefonicznego ucha” i przypisuje osobom o dominującej pamięci słuchowej). Lewą ręką Chrystus wskazuje na nierządnicę, ale jednocześnie wzrok ma utkwiony w twarzy swego rozmówcy. Na obliczu Jezusa maluje się wyrzut, choć nie traci ono przy tym łagodności i odznacza się niemal kobiecą miękkością. Miłosierny Bóg zdaje się pytać faryzeusza: „Jesteś pewien, że masz prawo oskarżać tę kobietę?”. Jawnogrzesznica w tej redakcji omawianego tematu ikonograficznego – choć, podobnie jak u Lotta, przytrzymywana jest przez żołnierza ściskającego w garści rękaw jej koszuli – twarz ma spokojną, a nawet smutną. Mocno pochyla głowę, a spojrzenie kieruje ku



Il. 4. *Mattia Preti, Spotkanie Chrystusa z faryzeuszami i jawnoгрzesznicą, ok. 1650, olej na płótnie, 85×117 cm, Palazzo Abatellis, Palermo*

ziemi. Ręce krzyżuje pod biustem, nakrywając prawą dłoń lewą w geście wyrażającym jednocześnie chęć obrony i konfuzję. Wydaje się odczuwać ciężar swej przewiny i czeka na wyrok, choć Guercino osłabił w porównaniu z omawianymi wyżej przykładami postrzeganie jej jako ofiary gwałtownych i brutalnych działań faryzeuszy.

Najbardziej intymnym spośród wybranych przeze mnie przykładów jest obraz autorstwa Mattii Pretiego. Artysta zdecydował się wybrać inny fragment ewangelicznej sceny i skierował naszą uwagę na końcową rozmowę Chrystusa z jawnoгрzesznicą. Towarzyszy im tylko jeden faryzeusz – drugi, ukazany w lewym górnym rogu obrazu, właśnie odchodzi. Jezus łagodnie patrzy na kobietę i wskazuje ją palcem lewej dłoni. Jednakże całe jego ramię przylega do ciała, przez co gest wydaje się miękki i delikatny. Faryzeusz ma lekko uchylone usta, jakby wciąż usiłował dowodzić swych racji, jednakże artysta odsunął go na drugi plan i ukrył w cieniu. Jasno oświetlone są za

to twarz Jezusa, jego dłoń oraz twarz i częściowo odsłonięte prawe ramię kobiety, którą artysta przedstawił odmiennie niż pozostali omówieni wyżej malarze. Jawnogrzesznica ma wprawdzie nadgarstki skrępowane sznurem, ale lekko unosi głowę, a jej twarz jest spokojna. Nie kieruje spojrzenia wprost ku Jezusowi, ale też nie patrzy w ziemię i nie odwraca wzroku, zaś w kąciku jej prawego oka zbiera się wielka łza. Poza kobiety, białosc jej skóry, a przede wszystkim owa łza zdają się wskazywać na skruchę i ulgę, jaką odczuła grzesznica, usłyszawszy słowa przebaczenia z ust Zbawiciela.

Powyższe obrazy stanowią jedynie niewielki fragment korpusu dzieł ukazujących bazujących na Ewangelii św. Jana temat ikonograficzny spotkania Chrystusa z jawnogrzesznicą. Jednakże nawet analiza tych kilku przykładów pozwala wskazać pewne powtarzające się malarskie sposoby oddawania na płaszczyźnie obrazu dyrektywnych aktów mowy wraz z towarzyszącymi im emocjami. Głównym środkiem wydaje się diagonalna – postaci nachylają się ku sobie, niekiedy wręcz na siebie napierają, tworząc dynamiczny i pełen napięcia układ kompozycyjny. Artyści wpisują dyskutantów w trójkąt albo sytuują ich tak, że razem tworzą oni literę W, z Chrystusem w części centralnej.

Drugą łatwo zauważalną cechą omawianych przedstawień jest silny kontrast światłocieniowy. Zawsze mocno oświetlone jest oblicze Chrystusa i jego ręce, zazwyczaj wyeksponowana jest również twarz kobiety, a często także fragment jej ciała o bardzo jasnej karnacji (zwykle ramię, czasem także pierś).

Maestria w komponowaniu historii polegała również na wyobrażeniu postaci tak, by widz miał przed oczyma spektrum rozmaitych emocji. Perswazyjność tego typu obrazów przejawia się zatem także w wyrazistym oddaniu mimiki twarzy uczestników sceny. Mimice zaś towarzyszą, rzecz jasna, gesty, często bardzo obszerne i dające się związać z zaleceniami zamieszczanymi w podręcznikach retoryki¹⁷.

Dzięki powyższym zabiegom tekst biblijny zostaje „przetłumaczony” na język plastyki, często tak sugestywnie, że zgodnie z najwyższą oceną, jaką

¹⁷ Zob. np. J. Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* (1944), London 2003, <http://books.google.pl/books?hl=pl&id=Q6uHV7EqbQcC&q=dimitto#v=onepage&q=dimitto&f=false>, [dostęp: 10.12.2017].

tradycyjnie można było przypisać dziełu, mamy do czynienia z postaciami tak żywymi i przepełnionymi emocjami, że jedynie głosu im brak.

Bibliografia

- John Langshaw Austin, *Jak działać słowami*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- John Bulwer, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand* (1644), Kessinger Publishing, London 2003.
- Beata Drabik-Frażczek, *Prototypy, skrypty i sceny jako narzędzia analizy złożonych rytuałów językowych*, [w:] *Słowo w kontekście. Język a komunikacja*, t. 35, red. A. Knapik, W. Chłopicki, P. Chruszczewski, Tertium, Kraków 2013.
- Renata Grzegorzczkova, *Problem funkcji języka i tekstu w świetle teorii aktów mowy*, [w:] *Język a kultura*, t. 4, red. J. Bartmiński, R. Grzegorzczkova, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Ewa Komorowska, *Pragmatyka dyrektywnych aktów mowy w języku polskim*, Print Group, Szczecin – Rostock 2008.
- Anna Krupska-Perek, *Kod językowy a inne składniki komunikacji bezpośredniej*, [w:] *Język w komunikacji*, t. I, red. G. Habrajska, WSHE, Łódź 2001.
- Dorota Majewicz, *Skuteczność dyskursu perswazyjnego a jasność aktu komunikacji – analiza pragmatyczna*, [w:] *Pragmatyka w języku, kognitywizmie, kulturze i dydaktyce szkolnej*, red. J. Bujak-Lechowicz, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Akademii Świętokrzyskiej, Piotrków Trybunalski 2007.
- Krystyna Pisarkowa, *Pisemny akt mowy jako lekarstwo na konflikt*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska i E. Janus, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Krystyna Pisarkowa, *Pragmatyczne spojrzenie na akt mowy*, „Polonica” 1976, t. II.
- Krystyna Pisarkowa, *Pragmatyczny składnik kompetencji językowej*, „Polonica” 1975, t. I.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2008.
- Jakub Pstrąg, *Werbalne i niewerbalne techniki i strategie konwersacyjnego oponowania na materiale debat telewizyjnych*, Universitas, Kraków 2004.

- Paweł Szchaniecki, *Gest modlitewny w późnym średniowieczu*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Ossolineum, Wrocław 1978.
- Anna Wierzbicka, *Akty mowy*, [w:] *Akty i gatunki mowy*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- Anna Wierzbicka, *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, [w:] eadem, *Język, umysł, kultura*, wybór prac pod red. J. Bartmińskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Anna Wierzbicka, *Genry mowy*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Ossolineum, Wrocław 1983.
- Anna Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Dorota Zdunkiewicz-Jedynak, *Akty mowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wiedza Powszechna, Wrocław 1993.

Źródła ilustracji

- Il. 1. [https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_e_l%27adultera_\(Tiziano\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Cristo_e_l%27adultera_(Tiziano)).
- Il. 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_-_The_adulterous_woman_-_Louvre.JPG.
- Il. 3. <http://prints.dulwichpicturegallery.org.uk/image/816015/artist-guercino-the-woman-taken-in-adultery>.
- Il. 4. https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Cristo_e_l%27adultera_-_Mattia_Preti.jpg.

Non-verbal Elements of Persuasion in Art – the Description of the Iconography of the Biblical Scene of Christ Meeting the Adulteress in the Background of the Speech Act Theory (Based on the Examples from the Italian Art of the 16th and 17th Century)

The aim of this paper is to present the methods of depicting the act of persuasion on the picture in the background of the speech act theory. The analysis is based on the examples of Italian paintings from 16th and 17th century that are showing the scene of Christ meeting the adulteress. Firstly, the sequence of speech acts drawn from the text of the Gospel of saint John has been decoded. Furtherly, it was shown which of them had been chosen

by the artists and how they had managed to transform the text into the painting using such tools as color, light and shade valor, and the direction of lines that organizes the composition. The conclusion is as follows: the act of persuasion can be easily recognized in painting not only due to the expressions of the faces of the protagonists of the scene and their gestures but as well due to the pure pictorial elements like the diagonal lines and strong contrast between light and shade.

Keywords: persuasion, speech act theory, Italian art, non-verbal communication, gesture

REALIZACJA FUNKCJI PERSWAZYJNEJ W *PALMIE PANIEŃSKIEJ* BENEDYKTYNA BASILIA GRADIEGO W PRZEKŁADZIE JEZUITY SZYMONA WYSOCKIEGO

KATARZYNA KACZOR-SCHEITLER

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki
Department of Philology, University of Łódź
katarzyna.kaczor-scheitler@uni.lodz.pl

Na temat znaczenia perswazji jako istoty i celu retoryki wypowiedział się Arystoteles w *Ars rhetorica*, pisząc, że jest to umiejętność „metodycznego odkrywania tego, co w odniesieniu do każdego przedmiotu może być przekonywające”¹. Święty Augustyn z kolei w *De doctrina Chistiana*, swoistym podręczniku retoryki chrześcijańskiej, mówił o perswazji jako o namowie do czynu – *ad agendum*. Stwierdził on, że akt perswazji zachodzi wówczas, gdy poddany działaniu wymowy człowiek:

lęka się tego, czym mu grozisz – kiedy znienawidzi tego, co napiętnujesz – kiedy pokocha to, co obiecujesz – kiedy zacznie opłakiwać to, nad czym wymownie ubolewasz – kiedy odczuwać zacznie radość w tym, co odmalujesz mu jako przedmiot radości [...]. Efekty powyższe [...] mają jeden cel: wzruszyć umysł słuchaczy nie po to, aby wiedzieli, co mają czynić, lecz żeby spełniali to, o czym już wiedzą, że powinni to spełnić².

Perswazję jednak odnieść należy raczej do postawy niż do czynu, gdyż wiąże się ona z wolną wolą człowieka i zakłada możliwość wyboru³. Ważną

¹ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] idem, *Retoryka. Poetyka*, tłum., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 66 (1355b, 25).

² Św. Augustyn, *De doctrina christiana. O nauce chrześcijańskiej. Tekst łacińsko-polski*, tłum., wstęp i komentarz J. Sulowski, Warszawa 1989, s. 211-213 (ks. IV, XII, 27).

³ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Retoryka. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 36-37.

rolę odgrywa zatem sposób kierowania argumentów do odbiorców, umożliwiającą najskuteczniejsze przekonanie ich do określonych racji. Retoryka usiłuje bowiem kształtować postawy. O jej niesłabnącej sile świadczą publikacje poświęcone teorii retorycznej⁴, a także prace omawiające to zagadnienie w literaturze⁵.

1.

Związki z kulturą retoryczną siedemnastowiecznego społeczeństwa zaobserwować można w *Palmy panińskiej* benedyktyna Basilia Gradiego w przekładzie jezuita Szymona Wysockiego⁶. Przywołany druk ukształtowany został pod wpływem tradycji biblijnej i patrystycznej. Uformowano

⁴ Spośród licznych opracowań dotyczących teorii retorycznej zob. m.in.: E. Ulčínaitė, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław 1984; J.Z. Lichański, *Retoryka: od średniowiecza do baroku: teoria i praktyka*, Warszawa 1992; idem, *Retoryka w Polsce: studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, Warszawa 2003; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002; M.K. z Chalca Chalecki, *Kompendium retoryczne*, wstęp i oprac. J. Nowaszczuk i M. Skwara, tłum. J. Nowaszczuk, Szczecin 2009 (pominięto artykuły z czasopism i wydań zbiorowych).

⁵ Zob. C. Suárez, *De Arte Rhetorica Libri Tres: Ex Aristotele, Cicerone, & Quintiliano praecipue de prompti*, Pragae 1695; J. Knappe, *Persuasion*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, t. 6, Tübingen 2003, kol. 874-907. Z kręgu piśmiennictwa staropolskiego zob. m.in.: D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992; M. Korolko, *Między retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań (rekonesans)*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 41-71; M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych*, Szczecin 1999; K. Płachcińska, *Obraz kultury retorycznej społeczeństwa szlacheckiego na podstawie mów sejmowych z lat 1556-1564*, Łódź 2004; M. Barłowska, *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII-XVIII wieku – prolegomena filologiczne*, Katowice 2010.

⁶ Relacje między oryginałem a przekładem zaprezentowałam w artykule: *Ideał doskonałości zakonnej na podstawie „Palmy panińskiej” benedyktyna Basilia Gradiego w przekładzie jezuita Szymona Wysockiego*, [w:] *Studia Monastica Recentioris Aevi*, t. 1 (złożono do druku).

go, wykorzystując o tworzywo inwencyjne oraz elokucyjne, a także tradycję retoryczną – tworzywo kompozycyjno-elokucyjne kładące nacisk na perswazję.

Basilio Gradi OSB⁷ (zm. 1585), włoski (a może dalmacki, prawdopodobnie urodzony w Dubrowniku) benedyktyn i biskup w dalmackim Ston (wł. Stagno), był autorem *Trattato della verginita et dello stato verginale* (Rzym 1584). Szymon Wysocki (ok. 1546–1622), polski jezuita, kaznodzieja, spowiednik królowej Katarzyny Jagiellonki i wychowawca królewicza Zygmunta III Wazy w Szwecji⁸, tłumacz około trzydziestu ksiązek religijnych⁹, dokonał przekładu na język polski dzieła Basilia Gradiego. Tłumaczenie Wysockiego – *Palma panińska albo rozprawa o stanie dziewiczym wielce służąca tak pannom, które pragną podobać się oblubienicowi niebieskiemu, jako i wszystkim tym, którzy chcą żyć w czystości i wesela duchownego na służbie Bożej ustawicznie zażywać* – wydane zostało w Kaliszu w drukarni Wojciecha Gedeliusza w 1607 roku.

Palme panińską Szymona Wysockiego, czyli polską wersję *Trattato della verginita* Basilia Gradiego, uznać należy za wierny przekład, do którego polski jezuita wprowadził drobne redakcyjne modyfikacje. *Palma panińska* składa się z czterdziestu siedmiu rozdziałów oraz – identycznie jak *Trattato della verginita* Basilia Gradiego – skierowana została do żeńskich wspólnot klasztornych. Zawiera pochwałę stanu panińskiego, nazwanego „skarbem

⁷ Inne formy nazwiska: Basilio Gradi da Ragusa, Basilius de Gradis, Basilius Gradius, Bazyl z Gradu. Danych na temat autora dostarczają m.in. *Schematismus cleri dioecesis Ragusinae pro anno MDCCCLXXI cui adnectitur status dioecesis Marciano-Tribuniensis*, Venetiis ex typographia aemiliana, 1871, s. 15; M. Ziegelbauer, *Historia rei literariae Ordinis Sancti Benedicti, in IV partes distributa. Opus eruditorum votis diu expetitum* [...], Augsburg – Würzburg 1754, s. 217; J.C. Brown, R.C. Davis, *Gender and Society in Renaissance Italy*, London 1998, s. 207.

⁸ Biogram jezuitę przedstawił: F.M. Sobieszczański, *Wysocki Szymon*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, t. 28, Warszawa 1868, s. 81-82; A. Pęski, *Wysocki Szymon*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami*, t. 32, Płock 1913, s. 407-409; L. Grzebień SJ, *Wysocki Szymon*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H.E. Wyczawski OFM, t. 4, Warszawa 1983, s. 486-488; A. P. Bieś, *Wysocki Szymon SJ*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 1082.

⁹ Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 33, Kraków 1939, s. 475-476.

mieszczan niebieskich” (VII, 23)¹⁰; „Syna Bożego [...] łaską osobliwą, zacnym i drogim darem Bożym” (VII, 25) Jemu poświęconym (XV, 81), sprawiającym, że człowiek staje się podobny „nieskazitelnemu” Stwórcy (IV, 11). Dzieło to przedstawia ideał doskonałości zakonnej, przekazuje wskazówki związane z wyborem tego stanu. Zwraca się w nim uwagę na konieczność pielęgnowania cnót i przestrzegania reguł zakonnych; wskazuje na niebezpieczeństwo pokus, które można przezwyciężyć dzięki pomocy Chrystusa.

Materiałową podstawą artykułu jest *Palma panińska* w przekładzie Szymona Wysockiego. Tłumaczenie jezuita, jak już pisano, pozostało wierne wobec oryginału autorstwa Basilia Gradiego, zatem obecne w przekładzie zabiegi retoryczno-perswazyjne przypisać należy autorowi *Trattato della verginita*. Wysocki nie zrezygnował z literackich narzędzi obrazowania, umożliwiających przybliżenie rzeczywistości sakralnej. Dokonał poprawnego przekładu cytatów i parafraz zamieszczonych we włoskim oryginale. Tak samo jak benedyktyn, powoływał się na Pismo Święte, wypowiedzi Ojców i Doktorów Kościoła oraz ustawodawstwo zakonne.

W niniejszym artykule wykazę, że *Palme panińską* analizować należy jako tekst perswazyjny. Refleksją objęte zostaną uwagi na temat znaczenia funkcji komunikatywnej, opartej na wypowiedziach apelatywnych o charakterze zalecenia, przestrogi lub napomnienia. Rozważania naświetlą, że w przekazie warstwa *inventio* pozostaje w ścisłym związku z *dispositio* oraz *elocutio*. Przybliżone będą zróżnicowane źródła argumentów (*inventio*), które mają powodować zmiany lub umocnienie przekonań w odbiorcach oraz motywować ich do określonych zachowań¹¹. W zakresie *elocutio* zaprezentowane zostaną słowne formy oddziaływania na adresatów, nakłaniające ich do zajęcia wyraźnie sprecyzowanego w przekazie stanowiska i podjęcia określonego działania. Rola szaty słownej tekstów jest więc istotna. Na znaczenie umiejętności wyrażania myśli zwrócił uwagę Arystoteles, akcentując

¹⁰ Wszystkie cytaty według wydania: B. Grady [Gradì], *Palma panińska albo rozprawa o stanie dziewiczym wielce służąca tak pannom, które pragną podobać się oblubienicowi niebieskiemu, jako i wszystkim tym, którzy chcą żyć w czystości i wesela duchownego na służbie Bożej ustawicznie zażywać*, tłum. S. Wysocki, druk. W. Gedeliusza, Kalisz 1607. W przytoczonych cytatach cyfra rzymska odsyła do rozdziału, arabska – do strony.

¹¹ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 10.

rangę oralności: „Nie wystarczy przecież wiedzieć, co należy mówić, ale trzeba też umieć to w należyty sposób wyrazić, ponieważ od tej właśnie umiejętności w dużym stopniu zależy wrażenie, jakie wywołuje mowa”¹².

2.

W *Palmie panieńskiej* wskazać należy realizacje trzech rodzajów retorycznych (*tria genera dicendi*) – doradczego (*genus deliberativum*), sądowego (*genus iudiciale*) oraz pokazowego (*genus demonstrativum*) – poświadczając zastosowanie *genus mixtum*. Skoro do rodzaju deliberatywnego (*genus deliberativum*) należą wszystkie wypowiedzi perswazyjne odnoszące się do czasu przyszłego, które doradzają lub zachęcają (łac. *suasio*) albo odradzają lub zniechęcają (łac. *dissuasio*) do jakiegoś tematu, sprawy, problemu, omawiany druk w pełni na realizację tego rodzaju wskazuje. Ten rodzaj znajdował zastosowanie w literaturze dydaktyczno-moralizatorskiej, której głównym celem było zachęcanie, odradzanie, przestroga, upominanie czy wzywianie¹³. Do rodzaju deliberatywnego należały dzieła afirmujące jakiś model egzystencji (np. zgodnie z zasadami etyki chrześcijańskiej), zachęcające do pogłębienia życia religijnego. Rodzaj osądający (*genus iudiciale*) obejmował wypowiedzi perswazyjne odnoszące się do czasu przeszłego, które oskarżają (*accusatio*) lub bronią (*defensio*), a także dowodzą, że coś jest prawdziwe lub nieprawdziwe. Rodzaj „demonstratywny” (*genus demonstrativum*) dotyczył wypowiedzi o charakterze perswazyjnym, które związane były z czasem terażniejszym i zawierały pochwałę (*laus*) albo naganę (*vituperatio*) osób, rzeczy, problemów, wartości¹⁴. Ten rodzaj miał zastosowanie w oratorstwie okolicznościowym (mowy pogrzebowe, patriotyczne, religijne).

W *Palmie panieńskiej* najpełniej widoczna jest realizacja rodzaju doradczego (*genus deliberativum*), występująca w takich typach wypowiedzi, jak:

¹² Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 172 (III, 1). Zob. na ten temat: K. Kaczor-Scheitler, *Perswazja w wybranych medytacjach siedemnastowiecznych z klasztoru norbertanek na Zwierzynku*, Łódź 2016, s. 19.

¹³ Zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 51-52.

¹⁴ Ibidem, s. 52.

zachęcanie (*suasio*), zniechęcanie (*dissuasio*) czy dowodzenie wartościujące, zawierające argumenty „za” i „przeciw”. Zachęca się w dziele do porzucenia ziemskich wartości i wyboru życia klauzurowego, do pokory, współpracy z łaską, rozważania Bożych tajemnic. Ważną rolę w omawianym druku odgrywa *genus demonstrativum*, nawiązujący do tradycji biblijnej i patrystycznej. *Genus iudiciali* obecny jest zwłaszcza w konkluzjach wyводу¹⁵.

Za istotną funkcję języka *Palmy panińskiej* uznać należy funkcję komunikatywną, zaś za jeden z jej elementów – funkcję perswazyjną¹⁶. Zasadniczym celem tego przekazu jest perswazja, czyli wywieranie wpływu na odbiorców. By jednak była ona skuteczna, powinna być dostosowana do adresata, którego należy nakłonić, przekonać bądź poruszyć¹⁷.

Autor *Trattato della verginita* oraz tłumacz tego tekstu na język polski to duchowni, obdarzeni poczuciem odpowiedzialności za przekaz, który skierowany został do zakonnic oraz do wszystkich pragnących „żyć w czystości i wesela duchownego na służbie Bożej ustawicznie zażywać”. Zarówno Gradi, jak i Wysocki to osoby kompetentne, jawiące się jako „przewodnicy duchowi”, którzy w umiejętny sposób chcą swą wiedzę przekazać odbiorcom. Perswazja jest skuteczna wówczas, gdy adresaci, do których jest kierowana, mają wspólny krąg wartości. Odbiorcami tekstu są mniszki, którym profesja zakonna otworzyła możliwości rozwoju duchowego wpisanego w ich powołanie¹⁸. Mogą nimi być także potencjalni czytelnicy pragnący żyć w czystości.

¹⁵ Zagadnienie trzech rodzajów retorycznych w odniesieniu do norbertańskich tekstów medytacyjnych omawiam w monografii *Perswazja w wybranych medytacjach...*, op. cit., s. 103.

¹⁶ Na aspekt ten w kontekście homiletyki zwróciła uwagę I. Kępka w tekście: *Językowe formy przesłania w polskim kaznodziejstwie od średniowiecza do baroku*, [w:] *Komunikacja i komunikowanie w dawnej Polsce*, red. K. Stępnik, M. Rajewski, Lublin 2008, s. 157.

¹⁷ M. Korolko, *Sztuka retoryki...*, op. cit., s. 44.

¹⁸ Aspekt komunikacji (nadawca-odbiorca) w odniesieniu do sformułowanych przez Jerzego Ziomka pięciu warunków skuteczności illokucji omówił M. Godawa: *Tekst wobec osoby. Wybrane retoryczne elementy kierownictwa duchowego w „Fascykule nabożeństwa różnego” Adama Opatowiusza*, [w:] *Misterium et verbum. Duchowość chrześcijańska w literaturze polskiego baroku*, red. J. Machniak,

Ta lektura duchowa ukierunkowana została na adresata nastawionego na słuchanie, a właściwie „nakłanianie ucha serca”, co jest podstawą komunikacji, a także „kluczem do wejścia w nią”¹⁹. W przekazie (w oryginale i tłumaczeniu) zamieszczone są wypowiedzi nacechowane perswazyjnie, które pełnią funkcję zalecenia, pouczenia, rady. Narrator prowadzi pozorną rozmowę ze zbiorowym odbiorcą dzieła. Świadczą o tym zwroty skierowane bezpośrednio do czytelników:

Rozważajcie w sercach waszych szczęście onego mieszkania niebieskiego i osobliwą chwałę pannom mądrym nagotowaną, które lampie panieństwa oleju dobrego i zakonnego obcowania ustawicznie dodawają i Oblubienicowi swemu z weselem duchownym służą. Przemieńcie złą wolą w dobrą i wdzięczną i odrzućcie od siebie taką niechęć, takie wzdychania i tak szkodliwy smutek, a obróćcie sobie w pożytek i w zysk duchowny, żałując za taki grzech i obłądzenie. [...] A z drugiej strony, weselcie się i radujcie się, iż miłościwy Pan raczył was omyć, gdyżście były szpetne i plugawe, a gdyście były głupie i szalone, dał wam przyść ku sobie, gdyżście były niewdzięczne i niegodne, postawił was w liczbie służebnic i miłych oblubienic swoich i darował wam nieoszacowany skarb, któregoście wy ani szukały, ani znały, i przybrał was w tenże anielski ubiór panieństwa (XXVI, 181).

Patrzcie pilnie, żeby wasze roboty, wyjąwszy te, które ozdobie kościelnej służą, nie były próżne i do pompy świeckiej należące (XXXVII, 267).

Uczyńcie wszelaką pilność i staranie około oczyszczenia dusze, gdzie są myśli; i o czystość serca, gdzie ma mieszkanie miłość (XXIV, 165–166).

Pracuj, prawi, powierzchownie dla siebie, wewnątrz służ mnie. Dla siebie rób rękoma, we mnie myśl i zabaw serce. Ciało niech służy tobie, serce niech służy mnie (XII, 71)²⁰.

M. Godawa, Kraków 2008, s. 104 i n. Zob. K. Kaczor-Scheitler, *Perswazja w wybranych medytacjach...*, op. cit., s. 364-365.

¹⁹ W. Zatorski OSB, *Komunikacja według św. Benedykta*, Tyniec 2013, s. 17.

²⁰ Wszystkie wyróżnienia pochodzą od autorki artykułu.

Wypowiedzi te zawierają zalecenia dotyczące sposobów wewnętrznego doskonalenia się, które umożliwiają zbliżenie się do Boga i osiągnięcie żywota wiecznego; uświadamiają wymowę profesji oraz służby Bogu. Ważną kwestią poruszoną w dziele jest uzmysłowienie pobożnemu chrześcijaninowi, że „szczęście onego mieszkania niebieskiego” jest celem, do którego on zmierza. Natomiast doczesny żywot jest tylko krótką chwilą w stosunku do wieczności. Duchowny poucza, że trzeba już tutaj, na ziemi, wszystkie myśli skierować do nieba. Przypomina zarazem, odwołując się do ziemskich doświadczeń, że w drodze do wiecznej ojczyzny należy na tym świecie zostawić godności świeckie i bogactwa. Przepustką do nieba są natomiast dobre uczynki, czyste serce i służba Bogu.

Występujące w omawianym dziele formy apostofoiczne naświetlają dotkliwe konsekwencje przewinień, a tym samym służą odwiedzeniu człowieka od pokus:

Nie chcecie być pająkowi podobne, gdyż on wszelką rzecz, którą bierze, w wiąd obraca, ale pszczele, która miód czyni ze wszystkiego. [...] Patrzacie tylko na zamknięcie klasztorne, a nie pamiętacie, żeście podobno w cięższym na świecie były (XXIV, 163-164).

Wszystkie wypowiedzi nacechowane są perswazyjnie. Pojawiają się w nich elementy rodzaju deliberatywnego. Zachęca się w nich bądź zniechęca do wykładanej sprawy, doradza lub odradza podjęcie decyzji. Dążność nadawcy do wpływania na postawę odbiorcy przejawia się w tekście w rozmaity sposób. Liczne fragmenty zawierają intencję wartościowania. Kierowany do adresata dyskurs nastawiony jest na nakłanianie go do przyjęcia preferowanych w dziele zachowań. Argumentacja aksjologiczna wymaga opowiedzenia się po stronie określonych wartości.

Zastosowane w *Palmie panińskiej* formy pobudzają do konkretnych działań służących pogłębianiu życia religijnego, a tym samym doskonaleniu sfery duchowej człowieka:

Gorętszy w miłości Bożej, większą chwałę mieć będą. Podobieństwo tych, co wodę biorą ze źródła. Kto z większym statkiem przychodzi, więcej wody odnosi (XVI, 91).

[...] a żeby się oblubienicowi niebieskiemu tym przyjemniejsze stać mogły, jest święta, doskonała, wdzięczna Bogu i godna wszelakiej chwały i korony. A tym jest lepsza i doskonalsza, im jest trudniejsza i pracowitsza. [...] Uczynek im trudniejszy, tym płatniejszy (VIII, 29).

Ta jest szczyra i prawdziwa nauka Kościoła Powszechnego, i prosta a ubita droga, przez którą kto idzie, pobłądzić nie może. A jeśli się wam zda ciasna, trudna i ostra, wspomnicieź sobie, iż gdzie jest większa praca, tam też większa będzie zapłata (XXIX, 206).

Perswazja w wybranych fragmentach osiąga skuteczność dzięki konstrukcjom gnomicznym, repetycji oraz antytezom etycznym. Wykorzystana antyteza („więcej” w opozycji do „mniej”) służy uwypukleniu normy etycznej. Trud i pracowitość zostaną nagrodzone. Powtarzanie myśli ma istotny walor perswazyjny chociażby z tego względu, że umożliwia odbiorcy utrwalenie w pamięci przesłania, jakie niesie tekst. Wielokrotnie akcentowana potrzeba pracy, która im trudniejsza, tym większe wyda owoce, to idea zaczerpnięta z Pisma Świętego oraz tradycji monastycznej. To również odniesienie do przysłowia („Jaka praca, taka płaca”)²¹, podkreślającego wartość podjętego trudu, który zostanie wynagrodzony. *Ora et labora*, jako dewiza św. Benedykta, była streszczeniem postawy zakonnika wobec Boga i świata. Osobliwą cechą pracy benedyktyńskiej jest porozumienie z Bogiem jako pracodawcą. To trud podjęty jako służba Bogu i ludziom. Benedyktyni uwydatniali aspekt godności pracy oparty na tym, że jej dawcą i nagrodą jest sam Bóg.

3.

Podstawowym celem każdej wypowiedzi retorycznej jest perswazja osiągnięta przez odpowiednią argumentację. Przestrzeń inwencyjna w *Palmie panieńskiej* obejmuje zróżnicowane źródła argumentów. Kluczowym narzędziem perswazji jest powoływanie się na argument z autorytetu, czyli

²¹ Zob. S. Rysiński, *Przypowieści polskie przez Salomona Rysińskiego zebrane*, Kraków 1629; S. Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889-1894.

na poglądy osób o znaczących dokonaniach²². Biblia oraz tradycja to fundamentalne źródła, *loci theologici*, czyli miejsca, „z których wyrasta argumentacja właściwa dla teologii i w których tkwią dane istotne dla poznania teologicznego”²³. Konstytutywny autorytet moralny zarówno dla autora, jak i tłumacza stanowiło Pismo Święte, będące źródłem wszelkiej mądrości, pouczeń i wskazówek. Skuteczną formą oddziaływania na odbiorcę okazała się także argumentacja czerpana z pism Ojców Kościoła oraz pisarzy starożytności chrześcijańskiej. Ważnym źródłem argumentów było również ustawodawstwo zakonne.

W *Trattato della verginita*, tak jak w *Palmie panińskiej*, zamieszczona jest pochwała cnoty czystości, wsparta argumentacją biblijną oraz patrystyczną. Wyeksponowani „inicjatorzy” stanu panińskiego, Chrystus i Maryja, są osobami, którym należy się szczególna cześć: „Stan paniński jest stan anielski, niewiele tych, co go znają. Pan Chrystus w sobie i w Matce swojej poświęcił go” (XVIII, 113). Wskazaną rangę paniństwa łączy się z ustanowieniem go przez Chrystusa i poświęceniem Bogu. Podkreśla się zarazem, że sam Chrystus był fundatorem i dał początek stanowi panińskiemu oraz „anielskiemu życia sposobowi” (VII, 20). Argumentami potwierdzającymi tę tezę są realne zdarzenia: narodzenie Odkupiciela przez pannę; Jego chrzest przyjęty od panny (to znaczy osoby czystej), czyli Jana Chrzcziciela; obranie panny, czyli Jana Apostoła, za swojego zwolennika; przekazanie go Maryi za syna i Jej jemu za matkę, a także przyjęcie go za „miłego brata”. Chrystus powinien więc stać się dla człowieka wzorem godnym naśladowania („pożyteczna i przystojna rzecz jest mnie naśladować i czyniąc się mi podobni, zachować się zgoła w czystości i w paniństwie”; VII, 22), a samo paniństwo

²² Na temat „argumentu z autorytetu” zob. m.in.: B. Marcińczyk, *Autorytet osobowy: geneza i funkcje regulacyjne*, Katowice 1991; K. Szymanek, *Sztuka argumentacji*, Warszawa 2001; B. Bogolebska, *Autorytet jako argumentacja topiczna w podręcznikach twórczego pisarstwa*, s. 39-45; a także wybrane teksty z tomu *Autorytety i normy. Materiały z konferencji 13-15 maja 2002 r.*, red. D. Kowalska, Łódź 2003; M. Czajkowski, *Autorytet według Biblii* (s. 93-102), J. Słomka, *Autorytet Soboru. Rola autorytetu w poszukiwaniach teologicznych: św. Atanazy i św. Grzegorz z Nazjanzu* (s. 391-400), M. Starowiejski, *Autorytet Ojców Kościoła* (s. 419-430).

²³ J. Szymik, *Topika teologiczna wczoraj i dziś*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1990-1991, t. 23-24, s. 161.

uczynić powinno panny podobne Chrystusowi. Ten bowiem „będąc sam panną, słusznie bardziej panny miłuje” (XLI, 295).

Gradi w *Trattato della verginita* za wzór stanu panieńskiego uznał Maryję, pierwszą osobę, która swe panieństwo ofiarowała Bogu i wzmocniła ślubem (XV, 81), a „w błogosławieństwie wszystkie inne białogłowy przewyższa” (XV, 83). To ona powinna być dla zakonnic najdoskonalszym przykładem, „zwierciadłem i kształtem wszystkim pannom, tak panieństwa, jako i wszelkiej doskonałości i cnoty” (XV, 84).

Czystość jest cnotą najbardziej zbliżającą człowieka do Boga, zaś jej brak zamyka drogę do Królestwa Niebieskiego. Prawdziwa czystość pochodzi z serca (IV, 11), o czym pisał Mateusz Ewangelista (Mt 5,8), dlatego wartościowaniu w zakresie czystości podlegają również myśli i pragnienia. W *Palmie panieńskiej* czytamy, że wszystkie panny, które „świeckie i cielesne rozkoszy od siebie odcięły” (XX, 138) i są „wolne od smrodu innych grzechów śmiertelnych” (XVI, 94), zobowiązały się w zakonie do zachowania panieństwa. Panny te, mając mocne postanowienie trwać zawsze w panieństwie, nazwane zostaną świętymi i ozdobione będą koroną chwały, bowiem: „Skarby nieoszacowane są zgotowane tym, co wiarę Oblubienicowi Niebieskiemu trzymają” (XXIII, 258). Wywód poświęcony cnotce czystości, która jest „skarbem” i „perłą drogą”, uargumentowany został odniesieniami do Biblii:

Ten skarb nosimy (mówi apostoł św.) [2 Kor 4] w statkach glinianych, przeto potrzeba nam być barzo czujnymi i ostrożnymi, żeby dla afektu ku rzeczom cielesnym, ziemskim i podłym statek nie upadł na ziemię i nie rozbił się [...]. Abowiem czystość jest skarb, który jeśli nie jest zakryty i dobrze zamknięty, zwabi złodzieje [...]. Ten jest on skarb i ona perła droga, która jest w roli zakonnej i klasztornej zakryta (XXVII, 271–272).

W *Trattato della verginita* ważną rolę odgrywa argumentacja czerpana z pism Ojców Kościoła i pisarzy starożytności chrześcijańskiej. Nauczanie Ojców Kościoła jest więc kolejnym źródłem, „miejszem teologicznym”, z którego autor przejmuje argumenty do przedłożenia swoich nauk. Do najczęściej przywoływanych przez niego autorytetów należą święci: Ambroży, Augustyn, Bazyli, Bernat, Hieronim i Jan Chryzostom. Oto kilka tego typu odniesień:

Augustyn św., mówiąc o panieństwie: „Patrz pilno, prawi, abyś przez pożądlivość i kochanie, które w jednym mgnieniu oka przemija, nie straciła rzeczy takiej, której nikt więcej pozyskać nie może” (XII, 64).

A św. Bazyli mówi: „Nade wszystko potrzeba, żeby panna myśli swoje czyste i niepokalane od wszelkiego błota i plugawstwa z pilnością strzegła. Abowiem gdy będzie dusza czysta, ciało też krom zmaży się zachowa” (XII, 61).

A św. Bazyli: „Jeśli, prawi, ten skarb panieństwa utracisz, już go nigdy więcej nie pozyskasz” [...]. Toż też potwierdza św. Ambroży i św. Jan Chryzostom. Tak tedy widzimy, z tych słów tych św. św. doktorów, którzy są filarami Kościoła Bożego, iż kto raz utraci panieństwo, przez żadną pokutę nie może przyść do naprawy onego, także ani chwały, ani korony jego. [...] Panieństwo raz utracone, już więcej nie może być ratowane (XVI, 88–89).

Św. Bernat [mówi – przyp. K.K.-S.]: „Panieństwo z pokorą drogi kamień we złoto oprawiony” (XVII, 104).

Nie jest to tedy dziw, co czytamy o wielu świętych, którzy się w panieństwie zachowali, iż częstokroć je nawiedzali i one cieszyli aniołowie, i inni duchowie niebiescy, ponieważ oni z ziemie niebo uczynieli, [...] gdyż (jako mówi Hieronim św.) panny są aniołowie ziemscy, a ich sam stan i obyczaj życia jest podobny życiu anielskiemu (V, 17).

Wskazani pisarze z pierwszych wieków chrześcijaństwa to wiarygodni świadkowie nauki pierwotnego Kościoła. Ich jednomyślność w odniesieniu do jakiejś prawdy wiary dowodzi, że jest ona na pewno objawiona przez Boga. Nawiązania w dziele do myśli patrystycznej z pewnością mają cel pragmatyczny – przekonać odbiorcę do porzucenia świata i zachęcić go do życia w czystości, która jest drogą do zbawienia.

Żywoć klasztorny nakazuje rezygnację z wolności na rzecz posłuszeństwa, czystości i ubóstwa. Jego zaletą jest to, że odwodzi od doczesnych przyjemności, zaś przybliża do sfery *sacrum*. Akcentowaną w *Palmie panieńskiej* rangę ślubów wyznaczało ustawodawstwo zakonne, poświadczające charakter duchowości wspólnoty i kontrolujące stopień przygotowywania do profesji. Dowiadujemy się zatem z przekazu, że „wszystkie trzy śluby zakonne jednak

obowiązują” (XXVII, 189), a wstąpienie do klasztoru skłania do życia według podjętych zobowiązań oraz ciągłego doskonalenia się w miłości Boga:

[...] kto raz wnidzie przez tę fortę, już staje się winnem zachowania wszystkich rzeczy onego zakonu. Tak też Kościół św. jawnie wyświadcza każdemu: kto raz uczyni professyją, a przez nią stanie się członkiem zakonu jakiego aprobowanego, że jest powinien zachować trzy śluby, w których istota każdej Reguły i zakonu zależy (XXVIII, 190–191).

Osiągnięcie panieństwa możliwe jest dzięki działaniu Bożej łaski, zaś wzmocnione zostaje ślubem oraz mocnym postanowieniem: „Przeto prawdziwe panieństwo [...] w mocnym postanowieniu zależy, osobliwie jeśli ono jest zmocnione ślubem” (XV, 80).

Przytoczona w *Palmie panieńskiej* argumentacja (odniesienia do Biblii, pism Ojców Kościoła i pisarzy starożytności chrześcijańskiej, a także ustawodawstwa zakonnego) służyła pozyskaniu zwolenników idei *contemptus mundi* i pokierowaniu czytelnikiem. Wskazywała na obszar tradycji, do której odwoływali się autor oryginału i jego tłumacz, oraz na zależność od autorytetów; potwierdzała obowiązujące źródła argumentów.

4.

Odnosząc się do odbiorcy, nadawca liczył na przyjęcie zalecanych przez siebie wartości. Oprócz zachęty do wzgardy świeckimi marnościami, które są przeszkodą w drodze do zbawienia, wskazywał cechy, jakie powinna wypracować w sobie osoba zakonna:

[...] panna nie ma być nigdy próżnująca [...] ani jej zabawy mają być tylko około robót ręcznych i modlitwy ustnej, ale w tym ćwiczeniu osobliwie, które własne jest anielskie [...], w rozmyślaniu rzeczy Boskich i w modlitwie wewnętrznej [...], umysł jej ma być zawsze zabawiony w świętym jakim ćwiczeniu, ażeby nie myślała o próżnościach ani o rzeczach przemijających [...], ale o rzeczach Pana niebieskiego (XIII, 69–70).

Panna myśli o rzeczach Pańskich, aby była święta na ciełe i w duchu (XIII, 72).

W samym rozmyślaniu o Nim i miłości słodnieje jej wszystko. [...] Panna w Bogu samym słodkość i myśl ma (XIV, 74).

Potrzeba też nadto, żeby panna prawdziwa była prędką do posłuszeństwa, do miłości i do wszelkiej innej sprawy dobrej, ochotna i pilna ma być miłośnica ubóstwa i prostoty; niech ucieka przed ochędostwem ciała, a o wewnętrznej dusze swej niech wszystkie pilność swoją kładzie (XVII, 101–102).

Gradi – a za nim Wysocki – odwołując człowieka od „marności świata i próżności jego” i nakłaniając do wyboru życia konsekrowanego, wyeksponował najważniejszy aspekt jednostki ludzkiej – możliwość osiągnięcia żywota wiecznego, dzięki któremu doświadczyć można bezpośredniego obcowania z Bogiem. Piękno owej przestrzeni, „duchowa rozkosz” osób zakonnych i wewnętrzny spokój, wynikające z osiągnięcia żywota wiecznego, zaprezentowane zostały za pomocą metaforycznego obrazowania (sfera *elocutio*) i odniesień do Objawienia św. Jana:

Kto może przyjąć i umiłować panieństwo, w nadzieję łaski mojej, niech go ochotnie przymie, abowiem na tym świecie będzie bardziej ułacniony i chybki, mnie podobniejszy i miłszy, a na onym szczęśliwszy i błogosławieńszy (VIII, 31).

O, jako fortunne i nader szczęśliwe będą te panny, które w społeczności i w towarzystwie tych przedniejszych niebieskich kantorzyшек będą policzone (XLIV, 318).

Będą śpiewać i tym się bez przestanku bawić, imię i chwałę Barankową wychwalając, a przeobfitą pociechę i niewypowiedzianą rozkosz i kochanie, które czuć będą w tym śpiewaniu, [...] i tak zawsze będą wykrzykać i będą pełni radości i wesela, które nigdy smaku i słodkości nie utraci. Abowiem szczęście i chwała błogosławionych nigdy nie zwietrzeje, ale ten smak i uciechę, którą miała na początku, zawsze bez końca w niej trwać będzie (XLIV, 319).

Panny będą mieć w niebie pewną jakąś zapłatę i nad inne prerogatywę, i będą śpiewać w niebieskiej chwale (XLIV, 320).

Wykorzystana w dziele ekspresyjność osiągnięta została dzięki poetyckiemu obrazowaniu. Za jego pośrednictwem wyrazić można było to, co trudne do zwerbalizowania, jednocześnie silnie oddziałując na wyobraźnię i emocjonalne zaangażowanie odbiorców. Opisy rajy oraz radości panien

przebywających w tej krainie stanowią technikę perswazyjną nadawcy, który nakłania odbiorcę do wcielania w życie zalecanych wartości. To stosowne „ubranie rzeczy w słowa” służy zachęceniu człowieka do realizacji głównej idei dzieła – życia w świętości, do której najskuteczniej prowadzi panieństwo.

5.

Przedstawione w *Palmie panieńskiej* wartości i poglądy odzwierciedlały kulturę duchową i umysłową XVII wieku, propagującą model doskonałości zakonnej, a także uznającą świętość za wzór do naśladowania. W tekście tym, zalecającym odbiorcy określone postawy i zachowania, podjęte zostało zagadnienie trzech sfer: inwencyjnej, dyspozycyjnej oraz elokucyjnej, które stanowią o perswazyjności omawianego przekazu. Wskazane źródła argumentów ujawniały potrzebę autora, by posługiwać się autorytetami w celach perswazyjnych. Służyły wzmocnieniu jego wypowiedzi i pomagały mu w osiągnięciu zamierzonego celu – miały bowiem przekonać odbiorców do przyjęcia zaprezentowanych w dziele idei.

Bibliografia

- Samuel Adalberg, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, Drukarnia Emila Skińskiego, Warszawa 1889-1894.
- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum., wstęp i komentarz H. Podbielski, PWN, Warszawa 2008.
- Arystoteles, *Retoryka*, [w:] idem, *Retoryka. Poetyka*, tłum., wstęp i komentarz H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988.
- Św. Augustyn, *De doctrina christiana. O nauce chrześcijańskiej. Tekst łacińsko-polski*, tłum., wstęp i komentarz J. Sulowski, Pax, Warszawa 1989.
- Maria Barłowska, *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII-XVIII wieku – prolegomena filologiczne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2010.
- Andrzej Paweł Bieś, *Wysocki Szymon SJ*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 20, TN KUL, Lublin 2014.
- Barbara Bogołębska, *Autorytet jako argumentacja topiczna w podręcznikach twórczego pisarstwa, Autorytety i normy. Materiały z konferencji 13-15 maja 2002 r.*, red. D. Kowalska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003.
- Judith C. Brown, Robert C. Davis, *Gender and Society in Renaissance Italy*, Longman, London 1998.

- Kenneth Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Retoryka. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Skwara, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Mikołaj Krzysztof z Chalca Chalecki, *Kompendium retoryczne*, wstęp i oprac. J. Nowaszczuk i M. Skwara, tłum. J. Nowaszczuk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009.
- Karol Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 33, PAU, Kraków 1939.
- Marcin Godawa, *Tekst wobec osoby. Wybrane retoryczne elementy kierownictwa duchowego w „Fascykule nabożeństwa różnego” Adama Opatowiusza*, [w:] *Misterium et verbum. Duchowość chrześcijańska w literaturze polskiego baroku*, red. J. Machniak, M. Godawa, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 2008.
- Brasilio Grady [Gradi], *Palma panieńska albo rozprawa o stanie dziewiczym wielce służąca tak pannom, które pragną podobać się oblubienicowi niebieskiemu, jako i wszystkim tym, którzy chcą żyć w czystości i wesela duchownego na służbie Bożej ustawicznie zażywać*, tłum. Szymon Wysocki, druk. W. Gedeliusza, Kalisz 1607.
- Ludwik Grzebień SJ, *Wysocki Szymon*, [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H. E. Wyczawski OFM, t. 4, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1983.
- Katarzyna Kaczor-Scheitler, *Perswazja w wybranych medytacjach siedemnastowiecznych z klasztoru norbertanek na Zwierzyńcu*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2016.
- Izabela Kępka, *Językowe formy przesłania w polskim kaznodziejstwie od średnio-wiecza do baroku*, [w:] *Komunikacja i komunikowanie w dawnej Polsce*, red. K. Stępnik, M. Rajewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008.
- Joachim Knappe, *Persuasion*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, t. 6, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003.
- Mirosław Korolko, *Między retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań (rekonesans)*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, TN KUL, Lublin 1993.
- Mirosław Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1998.
- Heinrich Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, HOMINI, Bydgoszcz 2002.

- Jakub Zdzisław Lichański, *Retoryka: od średniowiecza do baroku: teoria i praktyka*, PWN, Warszawa 1992.
- Jakub Zdzisław Lichański, *Retoryka w Polsce: studia o historii, nauczaniu i teorii w czasach I Rzeczypospolitej*, DiG, Warszawa 2003.
- Dobrosława Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Krystyna Płachcińska, *Obraz kultury retorycznej społeczeństwa szlacheckiego na podstawie mów sejmowych z lat 1556–1564*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2004.
- Bożena Marcińczyk, *Autorytet osobowy: geneza i funkcje regulacyjne*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1991.
- Adam Peński, *Wysocki Szymon*, [w:] *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami*, t. 32, wyd. Franciszek Czerwiński, Płock 1913.
- Salomon Rysiński, *Przypowieści polskie przez Salomona Rysińskiego zebrane*, nakładem Jakóba Wirowskiego Bibliopoli Lubelskiego, Kraków 1629.
- Marek Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1999.
- Franciszek Maksymilian Sobieszczański, *Wysocki Szymon*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, t. 28, wyd. Samuel Orgelbrand, Warszawa 1868.
- Krzysztof Szymanek, *Sztuka argumentacji*, PWN, Warszawa 2001.
- Jerzy Szymik, *Topika teologiczna wczoraj i dziś*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1990-1991, t. 23-24.
- Eugenija Ulčinaite, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Ossolineum, Wrocław 1984.
- Włodzimierz Zatorski OSB, *Komunikacja według św. Benedykta*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2013.
- Magnoald Ziegelbauer, *Historia rei literariae Ordinis Sancti Benedicti, in IV partes distributa. Opus eruditorum votis diu expetitum*, M. Veith, Augsburg – Würzburg 1754.
- Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Ossolineum, Wrocław 2000.

Realization of a Persuasive Function in *Palma panińska* [Treatise on Virginity] by a Benedictine Monk, Basilio Gradi, as Translated by a Jesuit, Szymon Wysocki

The material basis of the article is *Palma panińska albo rozprawa o stanie dziewiczym* [Virginal Palm or a Treatise on the Virginal State] (Kalisz 1607) as translated by Szymon Wysocki, who faithfully rendered into Polish an Italian work *Trattato della verginita et dello stato verginale* (Rome 1584) by Basilio Gradi. The article demonstrates that the translation should be associated with the rhetorical culture of the society of the time and analysed as a persuasive text. The paper clarifies that the *inventio* layer of the work remains in a close connection with *dispositio* and *elocutio*. It offers an insight into diversified sources of arguments (references to the biblical tradition, patristic tradition and monastic legislation) as a form of persuasion (*inventio*), which are supposed to cause changes or reinforce beliefs in the public and motivate them to behave in a specific way. In the range of *elocutio* the verbal forms of affecting the public are presented, which impel them to take a clearly specified position (in terms of message) and to undertake a specific action. The reflection includes also the remarks about the significance of a communicative function based on appeal-like statements of a recommendatory, warning or admonitory nature.

Keywords: *Treatise on Virginity*, Basilio Gradi, Szymon Wysocki, persuasion, rhetoric

PERSWAZyjNA FUNKCJA GESTU UJMOWANIA POD KOLANA W *ILIADZIE* HOMERA

ILONA CHRUSCIAK

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski
Department of Philology, University of Wrocław
ilona.chrusciak@gmail.com

O ile w dyskursie akademickim pojawiają się wątpliwości, czy Homer pojmował perswazję w taki sposób, jaki znamy z późniejszej retoryki¹, o tyle możemy z całą pewnością stwierdzić, że sztuka przekonywania była autorowi *Iliady* i *Odysei* doskonale znana. Wielokrotnie w obu eposach pojawiają się, zróżnicowane pod względem formy oraz celu, mowy mające przekonać bohaterów do zmiany stanowiska². Za arcydzieła sztuki oratorskiej uchodzą przemowy Odyseusza i Nestora, bohaterów, których rady cenią sobie nawet ich najwięksi oponenci³. Rozważając zagadnienie perswazji, nie można

¹ Już starożytni komentatorzy zgłębiali temat retoryki u Homera. Retoryka ta była jednak ujmowana nie w kategoriach teoretycznych, a raczej jako przykłady różnorodnego zastosowania pewnych środków, nazwanych i opisanych przez późniejszych teoretyków. Znalazły się również głosy przeciwne, odmawiające Homerowi wiedzy retorycznej, bowiem sformalizowana retoryka znana jest dopiero od V w. p.n.e. (za jej twórców uznaje się sofistów Koraksa i Tejzjasza), więc jako dziedzina wiedzy nie mogła istnieć przed jej powstaniem. Zob. G.A. Kennedy, *The Ancient Dispute over Rhetoric in Homer*, „American Journal of Philology” 1957, No. 78, s. 35.

² G. Mitchell Reyes stwierdza, że dla bohaterów Homera perswazja nie jest abstrakcyjnym konceptem, „sztuką przekonywania”. Wszystkie wypowiedzi perswazyjne ogniskują się wokół osiągnięcia czterech wymiernych korzyści: honoru, dóbr materialnych, władzy, sprawiedliwości, G. Mitchell Reyes, *Sources of Persuasion in the „Iliad”*, „Rhetoric Review” 2002, No. 21, s. 32.

³ Homer wprowadza wątek Nestora, określając go przydomkiem *hedyepes* – ἡδυεπής („o słodkiej mowie”; I 248), i dodaje, że słowa starca były słodsze od miodu, co podkreśla jego znaczenie jako najważniejszego i najbardziej doświadzonego

ograniczyć się jedynie do kanału werbalnego; pełna analiza wypowiedzi perswazyjnych powinna zawierać również obserwację niewerbalnych form przekazu. Gesty rąk, ruchy głowy, mimika twarzy, nieartykułowane dźwięki czy nawet milczenie mogą stanowić ważniejszy od słów element wypowiedzi. Donald Lateiner, znawca przekazu niewerbalnego w poematach Homera, określa pozawerbalny kanał komunikacji jako „trzeci język”, który wzbogaca słowa bohaterów i ich opis kreślony przez narratora⁴.

Iliada jest utworem specyficznym, tworzonym i wykonywanym w formie ustnej przez pieśniarza, który dysponował zestawem narzędzi, służących mu do organizowania wypowiedzi i zdobywania uwagi publiczności⁵. Społeczności niepiśmienne charakteryzują się zupełnie innym podejściem do komunikacji pozawerbalnej niż społeczności piśmienne⁶. Takie podejście jest odbiciem realnych warunków panujących w owych czasach, gdy gest miał dużo większą siłę rażenia niż słowa. Gesty wspomagały komunikację werbalną, gesty rytualne towarzyszyły uroczystościom religijnym, z kolei rytuały codzienne również wzbogacone były o gesty, których zadaniem nie

mówcy spośród Achajów. Odyseusz również uznawany jest w *Iliadzie* za świetnego mówcę. Jego rola w eposie opiera się głównie na słuzeniu dobrą radą. On też prowadzi najważniejszymi wyprawami mediacyjnymi.

⁴ D. Lateiner, *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor 1995, s. 31.

⁵ Do najbardziej charakterystycznych cech stylu oralnego należą: tradycyjne formuły, sceny typowe i schematy fabuły. Formuły to stałe wyrażenia wykorzystywane przez pieśniarza podczas komponowania pieśni. Sceny typowe zawierają istniejące w danej tradycji wzory opisu określonej sceny (np. posiłku, szykowania się bohatera do walki, bitwy, uroczystości pogrzebowych itd.). Schematem fabuły (*story pattern*) nazywamy układ scen zaprezentowany w ramach danej opowieści. Oprócz wymienionych elementów pieśniarz potrafił zyskać uwagę publiczności na przykład poprzez stosowanie prolepsy, kompozycji pierścieniowej czy umiejętne manipulowanie uczuciem grozy i ulgi. O alternacji grozy i ulgi zob. K. Zieliński, „*Iliada*” i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej, Wrocław 2014, s. 324. Więcej na temat teorii oralnej: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010; *Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Gdańsk 2010.

⁶ Zob. J.C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Warszawa 2006, s. 12.

było wyłącznie poświadczenie słów. W czasach, gdy nie istniało pismo, to właśnie gesty stanowiły najważniejszą rękojmnię zawieranych porozumień. Mowa ciała wyrażała status, odzwierciedlała stosunek jednostki do reszty społeczności, a nawet organizowała społeczeństwo⁷. Szczegółowe badanie przekazu pozawerbalnego w literaturze oralnej wymaga więc sięgnięcia do metod wypracowanych przez antropologów kultury, socjologów, lingwistów i teoretyków komunikacji. Tylko szersza perspektywa jest w stanie doprowadzić do pełniejszego zbadania *Iliady* i przybliżenia jej pierwotnego kontekstu.

Gestem, który wywarł największy wpływ na wydarzenia przedstawione w omawianym eposie, jest gest ujmowania kogoś pod kolana. Akt ten polegał na klęknięciu błagalnika przed osobą proszoną, która najczęściej pozostawała w pozycji siedzącej. Błagalnik jedną ręką obejmował kolana proszonego, drugą mógł dotknąć jego brody lub policzka⁸. Przybliżoną interpretację omawianego gestu można podać na podstawie nawiązania do znaczeń, jakie starożytni Grecy nadawali poszczególnym częściom ciała. Kolana i uda utożsamiane były z miejscem, w którym mieściła się życiowa substancja, były uznawane za strefę, w której kumuluje się energia życiowa i witalność człowieka⁹. Natomiast dotknięcie czyjejś brody uważano za wyraz szacunku i respektu¹⁰.

Gest suplikacji był więc aktem świadomym i zamierzonym, wykonanie go poprzedzała wcześniejsza analiza sytuacji dokonana przez proszącego i podjęcie decyzji, że ten właśnie gest będzie adekwatny do zaistniałych okoliczności – nie był to bowiem jedyny sposób proszenia praktykowany przez bohaterów *Iliady*. Można domniemywać, że gest ten był dobrze znany słuchaczom Homera. Pieśniarz nie mógł pozwolić sobie na opisywanie

⁷ Mary Douglas zbadła sposób, w jaki podejście do ciała i jego ograniczeń wpływa na pozycję jednostki w obrębie danej społeczności. Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007.

⁸ Gest podejmowania pod kolana w *Iliadzie*, w różnych wariantach, pojawia się dziesięciokrotnie: I 500; VI 45; IX 451; IX 583; X 455; XVIII 457; XX 463-464; XXI 71-72; XXII 338; XXIV 478.

⁹ R.B. Onians, *The Origins of European Thought*, Cambridge 1954, s. 174-186.

¹⁰ E.S. McCartney, *On Grasping the Beard in Making Entreaties*, „The Classical Journal” 1938, Vol. 4, No. 33, s. 213.

sytuacji obcych dla publiczności¹¹, mogłoby to bowiem zakończyć się brakiem zrozumienia i utratą zainteresowania, a w konsekwencji skróceniem lub nawet zerwaniem wykonania pieśni. Ujmowanie pod kolana było zazwyczaj powiązane ze słowami, choć komunikat niewerbalny nieznacznie wyprzedzał komunikat werbalny. Z całą pewnością gest ten był również przyswajany przez jednostkę w procesie socjalizacji¹².

Geneza aktu ujmowania pod kolana wyprowadzana jest z wojennego gestu, gdy pokonany wojownik błagał nieprzyjaciela o darowanie życia – najczęściej bohater jedną ręką obejmował kolana proszonego, a drugą zaciskał na wymierzonej do ostatecznego ciosu włóczni¹³. W *Iliadzie* gest ujmowania pod kolana często występuje właśnie w kontekście bitewnym¹⁴, jednak to jego użycie poza polem bitwy jest najbardziej zróżnicowane i znaczeniowoczące.

W *Iliadzie* ujmowanie pod kolana po raz pierwszy szczegółowo opisane jest w księdze I, kiedy Tetyda udaje się na Olimp, aby prosić Dzeusa o łaskę dla swojego syna Achillesa. Bogini znajduje władcę bogów siedzącego samotnie i w dyskretnej rozmowie błaga Dzeusa o uczczenie swojego dziecka i pomszczenie jego zniewagi. Tetyda, prosząc, jedną ręką obejmuje kolana boga, drugą dotyka jego podbródka (I 500-513):

Blisko Tetyda usiadła, objęła jego kolana
lewą swą ręką, a prawą ujęła lekko pod brodę,

¹¹ D. Lateiner podsumowuje obecne w aktualnym dyskursie naukowym poglądy na temat realizmu świata opisywanego przez Homera oraz znaczenia przekazu niewerbalnego. Badacz przyjmuje stanowisko, że w utworach o oralnej proweniencji poeta opisuje komunikację niewerbalną znacznie częściej niż w literaturze pisanej, co odzwierciedla specyficzną interakcję pomiędzy pieśniarzem a jego publicznością: „The more the poems result from bard-audience interaction, the more likely the bard or rhapsode could include only nonverbal behavior that was instantly cognizable.” D. Lateiner, op. cit., s. VIII, przyp. 2.

¹² O „sposobach posługiwania się ciałem” jako pierwotnym i naturalnym narzędziem komunikacji pisze szerzej Marcel Mauss: *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Levi-Strauss, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Kraków 2001.

¹³ W. Leaf, *The „Iliad” of Homer. Edited with English Notes and Introduction*, vol. 1, London 1886, s. 29.

¹⁴ VI 45; X 455; XX 463-464; XXI 71-72; XXII 338.

tak przemawiając błagalnie do władcy Dzeusa Kronidy:
 „Dzeusie, nasz ojczcie, jeżeli ci kiedy wśród nieśmiertelnych
 słowem lub czynem pomogłam, to mojej prośby wysłuchaj.
 Memu synowi daj sławę. Prędsza mu śmierć niżli innym
 jest przeznaczona. A teraz nad wodze wódz Agamemnon
 zelżył go, bowiem nagrodę mu wziął i dla siebie zagrabił.
 Ale ty ukarż go, Dzeusie, rozumny władco Olimpu!
 Trojan potęgę pomnażaj tak długo, dopóki Achaje
 nie wynagrodzą synowi obelgi i czci nie okażą”.
 Tak powiedziała. Nie odrzekł nic Dzeus, co chmury gromadzi,
 ale w milczeniu trwał długo. Kolana jego Tetyda
 mocnym objąwszy uściskiem, powtórnie doń przemówiła
 [podkreślenie moje – I.Ch.]¹⁵.

Scena ta przywołana jest kilkakrotnie w księdze I. Najpierw, jeszcze przed właściwą sceną, taki właśnie sposób błagania sugeruje matce Achilles („Siądź obok, obejmij jego kolana, / błagaj, by zechciał Trojanom swojej pomocy udzielić”; I 407-408), później o takim rozwiązaniu wspomina sama Tetyda („Wówczas wyruszę do Dzeusa domostwa o ścianach spiżowych, / w prośbie obejmę kolana i sądzę, że mnie wysłucha”; I 426-427). Po właściwej scenie na Olimpie, w trakcie której motyw obejmowania kolan Dzeusa przez Tetydę przytoczony jest dwukrotnie (I 500, 512-513), sytuację przywołuje jeszcze Hera podczas rozmowy z Dzeusem. Bogini z niezadowolaniem wypytuje męża o jego tajne narady z Tetydą: „Rano przy tobie usiadła, objęła twoje kolana. / Sądzę, że głowy skinieniem przyrzekłeś jej, że Achilla / uczcisz” (I 557-559). Motyw błagania Dzeusa przez Tetydę przytoczony jest jeszcze w księdze VIII – Atena podczas rozmowy z Herą opisuje tę scenę jako dowód nieprzychylności Dzeusa wobec obu bogiń, a nawet wyraz zdrady. Atena zauważa, że Dzeus zamiast wspierać ukochaną córkę, pertraktuje w ukryciu z Tetydą. Scena błagania w relacji Ateny różni się jednym znaczącym szczegółem od opisu pieśniarza, który znamy z I księgi – w tym fragmencie mowa jest o całowaniu przez Tetydę kolan Dzeusa („ἢ οἱ γούνατ’ ἔκυσσε καὶ ἔλλαβε χειρὶ γενεῖου” – „która kolana ucałowała i ujęła go ręką pod brodę”; VIII 371 [tłumaczenie własne]).

¹⁵ Wszystkie tłumaczenia *Iliady*, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w przekładzie Kazimiery Jeżewskiej.

Analizując szczegółowo scenę błagania Dzeusa przez Tetydę, można zauważyć swoistą ewolucję gestu błagania, a ściślej rzecz ujmując – dwóch gestów, bowiem jak zauważa John Gould, pierwotnie błaganiu towarzyszył jedynie gest obejmowania kolan¹⁶ (tak też zaprezentowana jest suplikacja w rozmowie Achillesa i Tetydy). Gest dotykania brody wprowadzony został dopiero we właściwej scenie na Olimpie, co nadaje całej sytuacji wyraźniejszy i silniejszy wydźwięk¹⁷. Powtórne zaznaczenie podejmowania pod kolana, towarzyszące zakończeniu mowy Tetydy, potwierdza nieodzowny charakter opisywanego gestu i wzmacnia perswazyjność przekazu. Klęknięcie przed Dzeusem oznaczało akt poddania się bogu, ale jednocześnie obligowało proszonego do odpowiedzi – przyjęcia lub odrzucenia prośby. Przedłużające się milczenie boga wymusiło zdecydowaną reakcję Tetydy i powtórzenie uścisku. Natomiast późniejsze podsumowanie sceny pomiędzy Tetydą i Dzeusem przez Atenę wzbogacone jest o dodatkowy szczegół – całowanie kolan¹⁸. Ten zabieg mógł służyć przypomnieniu szczególnego znaczenia danej sceny, a także przygotowaniu publiczności na unikatowy wariant aktu błagania, który pojawia się w ostatniej księdze eposu.

W XXIV, ostatniej księdze *Iliady* znajduje się najpełniejszy i najbardziej rozbudowany opis suplikacji, a dotyczy on sceny wizyty Priama w namiocie Achillesa. Sędziwy władca Troi przybywa do obozu wrogów, aby wykupić ciało zmarłego syna Hektora z rąk Achillesa. Priam natychmiast po przybyciu do namiotu Achillesa obejmuje kolana herosa i całuje jego ręce (XXIV 477-506):

¹⁶ J. Gould, *Hiketia*, „The Journal of Hellenic Studies” 1973, No. 93, s. 76.

¹⁷ „Of these gestures, only touching the knee is found exclusively in the act of supplication, and we shall see supplication in some sense can be said to take place without any of them, but together they constitute the ritual act in its ‘complete’ or strongest form”. Ibidem, s. 76.

¹⁸ Przez niektórych komentatorów wers ten uznawany był za nieautentyczny, wprowadzał bowiem zbędne powtórzenie, co więcej – powtórzenie niedokładne (G.S. Kirk, *The Iliad. A Commentary. Vol. II: Books 5–8*, Cambridge 1990, s. 329). Jednak w świetle teorii oralnej tego rodzaju powtórzenia nie należą do rzadkości, stanowią integralny element opowieści, a powinny być interpretowane w nawiązaniu do kontekstu danej sceny.

Wtedy wszedł Pryjam czcigodny niepostrzeżenie. Przystąpił blisko Achilla i objął jego kolana, całując ręce zabójcy straszliwe – tylu zabiły mu synów! Tak jak ten, który za ciężką zbrodnię zabójstwa ścigany z własnej ojczyzny uchodzi, by skryć się wśród obcych, do domu męża możnego, gdzie wszyscy patrzą na niego zdumieni – zdumiał się tak i Achilles, gdy ujrzał boskiego Pryjama, inni zdumieli się także, patrzyli jedni na drugich. Pryjam zaś głosem błagalnym tak do Achilla powiedział: „Wspomnij na ojca swojego, do bogów podobny Achillu! W moich on latach jest teraz i stoi na progu starości. Może go jacyś sąsiedzi zamieszkujący wokoło dręczą, a nikt go od zguby i od napaści nie broni. Ale i on, gdy o tobie, że jeszcze żyjesz, usłyszysz, radość ma w sercu i potem każdego dnia się spodziewa syna miłego zobaczyć wracającego spod Troi. Mnie już pocieszyć nie zdoła nic, bo z mych synów walecznych w Troi rozległej zrodzonych żaden mi już nie pozostał. Pięćdziesięciu ich było, gdy przyszli synowie Achajów; z nich dziewiętnastu małżonki jednej zrodziło mi łono, resztę na świat mi wydały kobiety w pałacu żyjące. Wielu z mych synów gwałtowny Ares rozwiązał kolana. Jeden, co z wszystkich mi został, osłaniał miasto i Trojan. Ty go niedawno zabiłeś – Hektora, gdy swojej ojczyzny bronił. Dla niego przybyłem dziś pod okręty Achajów, aby wyzwolić go, okup przynosząc ci niezmierny. Bogów uszanuj, Achillu, i miejże litość nade mną, wspomnij o ojcu swym własnym. Jam jest godniejszy litości – nikt ze śmiertelnych nie doznał tego, co ja dziś doznaję, kiedy do ust swych podnoszę rękę zabójcy mych dzieci” [podkreślenia moje – I.Ch].

Symptomatyczny jest fakt, że Priam pod koniec mowy skierowanej do Achilleusa opisuje swoje działania – oprócz wykonania gestu błagalnika także omawia ów gest, dokonując w tej samej chwili jego interpretacji oraz podkreślając jego znaczenie: Priam zaznacza, że żaden śmiertelnik nie doznał tego, co on, całując ręce zabójcy własnego dziecka. Władca Troi postąpił zgodnie ze wskazówką udzieloną mu wcześniej przez Hermesa (XXIV 465-467), czyli objął kolana Achilleusa w zwyczajowym geście błagalnika, jednak

bóg nie wspominał nic o całowaniu rąk. Priam dodaje własną interpretację gestu błagania, wzmacniając objęcie kolan całowaniem rąk i podkreśleniem, że ręce, które podnosi do ust, pozbawiły życia jego ukochanych synów¹⁹.

Homer wykorzystuje liczne powtórzenia gestu błagalnika do przedstawienia w ostatniej księdze unikalnego gestu, niewystępującego wcześniej w *Iliadzie*, który symbolicznie dopełnia moralny wydzźwięk eposu – kończy zemstę i gniew Achilleusa. Wcześniejsze wersje gestu błagania, które obserwujemy na początku eposu, to obejmowanie kolan i dotykanie brody, w księdze VIII motyw ten ewoluuje i wspomniane jest całowanie kolan, ale dopiero w ostatniej księdze błagalnik obejmuje kolana i jednocześnie całuje ręce błaganego²⁰. W toku całej akcji eposu mamy więc zaprezentowanych kilka wariantów gestu błagalnika, którego ostateczną wersję widzimy dopiero w ostatniej księdze. Znamienne jest to, że w obu księgach gest ten wykonuje dwoje rodziców – Tetyda i Priam – a proszą nie o życie dla swoich dzieci, ale o uszanowanie ich śmierci i poświęcenia.

Trzeba zaznaczyć, że gest błagania polegający na obejmowaniu kolan występuje jedynie w sytuacji proszenia o życie, inne sceny błagalne, o mniejszej randze, zawierają wyłącznie werbalną prośbę. Niektórzy błagalnicy wspominają o obejmowaniu kolan, jednak nie wykonują tego gestu²¹. Można więc powiedzieć, że zastosowana jest swoista gradacja – znaczenie danej sceny błagalnej uzależnione jest od wykonania gestu błagalnika lub jedynie jego słownego wzmiankowania.

O tym, jak istotny jest to gest, świadczy jeszcze inna scena błagalna – ta, w której rodzice Hektora, Priam i Hekabe, proszą go o pozostanie w Troi i rezygnację z pojedynku z Achillesem²². Priam i Hekabe w gwałtowny

¹⁹ C.W. Macleod, *Homer. Iliad. Book XXIV*, Cambridge 1982, s. 124.

²⁰ Lateiner zauważa, że Priam doprowadził instytucję suplikacji do perfekcji. D. Lateiner, op. cit., s. 55.

²¹ Tetyda, która zjawia się w pałacu Hefajstosa, prosi boga o wykonanie zbroi dla Achilleusa. Bogini w swojej mowie nawiązuje do gestu błagalnika: „Teraz pochylam się w prośbie do twoich kolan” (XVIII 457).

²² Scenę tę jako przykład stosowania gestów proleptycznych, zapowiadających nadchodzące wydarzenia, opisałam szerzej w artykule: *Nonverbal Behaviour of Characters in the Iliad as a Form of Prolepsis*, „Graeco-Latina Brunensia” 2015, Vol. 20, No. 2, s. 19-22.

sposób błagają syna o pozostanie w mieście, odwołują się do jego synowskich uczuć i powinności wobec wszystkich mieszkańców Troi. Jednak ich słowom towarzyszą gesty zarezerwowane dla rytuałów żałobnych: płaczą i zawodzą. Priam uderza się rękami po głowie, wyrывa też sobie włosy z głowy (XXII 33-37, 77-83). W starożytnej Grecji tego typu zachowania prezentowała najbliższa rodzina zmarłego podczas uroczystości pogrzebowych²³. W podobny sposób zareagują rodzice Hektora, kiedy dowiedzą się o jego śmierci. Pośród tych żałobnych gestów pojawia się też jeden gest błagalny, nieobecny nigdzie indziej w *Iliadzie* – Hekabe rozchyła swoją suknię i ukazuje nagą pierś, jednak jej dramatyczny gest ginie w natłoku gestów żałobnych. Przykład omawianej sceny wyraźnie pokazuje, że w tego rodzaju dramatycznych i emocjonalnych sytuacjach to gesty są nośnikiem nadrzędnego przekazu – przewidywanie zbliżającej się śmierci Hektora przez jego rodziców zmanifestowane jest przy pomocy gestów, kanał werbalny stanowi przekaz dodatkowy, podrzędny wobec mowy ciała. Perswazji wyrażonej słowami towarzyszą gesty z zupełnie innego kontekstu kulturowego. Gesty rodziców Hektora nie wyrażają jedynie emocji, Homer nie przedstawia ich w sytuacji błagalników, ale żałobników, wyposaża ich w najsilniejszy z możliwych środków przekonywania – gesty, które mają uwidocznic skutki decyzji Hektora.

Szczególne znaczenie gestu obejmowania kolan w akcie suplikacji oddają słowa konającego Hektora. Bohater, śmiertelnie ugodzony przez Achillesa, ma świadomość zbliżającej się śmierci. Próbuje jednak uprosić u rywala możliwość wykupienia swoich zwłok przez rodzinę. Dzięki temu waleczny obrońca Troi uniknąłby upokarzającego zbezczeszczenia zwłok, którą to zniewagę wcześniej zapowiedział mu Achilles. Hektor jest zbyt słaby, żeby wykonać gest błagalnika w jakiegokolwiek postaci, nawiązuje więc do niego słownie. Kieruje do Achillesa prośbę, w którą wplata słowa o obejmowaniu kolan: „Na twą zaklinam cię duszę, kolana, i twoich rodziców – / nie daj, by psy mnie szarpały pod okrętami Achajów” (XXII 338-339). Nietrudno przewidzieć odpowiedź Achillesa – heros stanowczo odmawia: „Spojrzał na niego złym okiem i rzekł szybkonogi Achilles: / Psie, ty mi moich rodziców ani mych kolan nie tykaj!” (XXII 344-345). Co ważne, reakcja herosa

²³ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, s. 6.

zaznaczona jest również elementem przekazu pozawerbalnego – spojrzeniem „złym okiem”²⁴. Jest to sposób na zaznaczenie niestosowności tej prośby. Odrzucenie lub przyjęcie błagania często wiąże się z odpowiedzią w formie gestu²⁵.

Badając sceny ujmowania pod kolana z perspektywy literaturoznawczej, należy zwrócić uwagę na odbiorców. Posiłkując się ustaleniami narratologii, można wyodrębnić dwa rodzaje publiczności: publiczność wewnętrzną, którą stanowią bohaterowie danej opowieści, i publiczność zewnętrzną, w naszym przypadku – słuchaczy eposu²⁶. Rozpatrując znaczenie gestów, ich ewentualny perswazyjny charakter, trzeba mieć na uwadze słuchaczy Homera, do których taki przekaz był wyraźnie zaadresowany. Uważni odbiorcy, słysząc o gwałtownych gestach żałobnych rodziców Hektora, byli informowani o rzeczywistym wymiarze nadchodzącej sceny. Gesty przeczyły bowiem narracji, nie miały na celu zobrazowania sceny błagania, a raczej prezentowały skutek odmownej decyzji Hektora. Dla publiczności zewnętrznej stanowiło to zapowiedź zbliżających się wydarzeń, ukazywało scenę żałoby rodziców jeszcze przed jej ostatecznym opisem.

Gest ujmowania pod kolana można zakwalifikować do gestów rytualnych, towarzyszących rytuałom dnia codziennego²⁷. Mogłoby się wydawać,

²⁴ Jak wykazał J.P. Holoka, formuła „patrząc złym okiem” nie tylko wyraża negatywne emocje towarzyszące wymianie zdań, ale przede wszystkim wykonujący ten gest komunikuje adwersarzowi, że naruszył zasadę stosowności zachowania. Prośba Hektora była nie na miejscu i Achilles w dosadny sposób dał przeciwnikowi do zrozumienia, że nie zostanie wysłuchana. J.P. Holoka, „*Looking Darkly*” (*ΥΠΟΔΡΑ ΙΔΩΝ*). *Reflections on Status and Decorum in Homer*, „*Transactions of the American Philological Association*” 1983, No. 113, s. 1-16.

²⁵ Tak reaguje chociażby Dzeus – na prośbę Tetydy odpowiedział skinieniem głowy potwierdzającym dane słowo; w podobny sposób bóg reaguje na prośby śmiertelników, dla których zauważalnym znakiem tego gestu jest odgłos grzmotu (np. XV 377-378).

²⁶ M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Kraków 2012, s. 68-69; I. de Jong, *Homer and Narratology*, [w:] *A New Companion to Homer*, ed. I. Morris, B. Powell, Leiden – New York – Köln 1997, s. 311-312.

²⁷ Definicję rytuału, która nie nawiązuje do aktu religijnego, proponuje R. Rappaport. Według badacza rytuałem jest „wykonanie mniej lub bardziej

że pełni on funkcję pomocniczą, drugorzędną wobec słów; wprowadza dodatkowy kanał usprawniający komunikację czy informujący o emocjach bohaterów. Jednak gdyby daną scenę pozbawić warstwy werbalnej, sam gest byłby doskonale zrozumiany, jego perswazyjny charakter wpisany jest bowiem głęboko w kontekst jego zastosowania i tradycję – Homer nie mógł używać gestów, które były obce jego publiczności. Podczas analizy opisywanych przykładów można jednak dostrzec, że forma opisu i przedstawienia gestu błagalnika przez pieśniarza może ewoluować – w pierwszej księdze zaprezentowano jego podstawową wersję, następnie pieśniarz opisuje jego różne warianty, począwszy od wielokrotnie przywoływanych sytuacji na polu bitwy aż po użycia metaforyczne, żeby w ostatniej księdze przedstawić jego zmodyfikowaną wersję, wzmocnioną o całowanie rąk zabójcy dziecka.

Gest ujmowania pod kolana stanowi swoistą klamrę łączącą początek i koniec eposu. Prośba Priama, choć dobrze uargumentowana, bez gestu przypadnięcia do stóp i całowania rąk Achilleasa nie miałaby tak intensywnego wydźwięku. Można powiedzieć, że to właśnie gest był główną siłą, która przekonała zaciętego herosa do okazania litości przeciwnikowi. Nie bez znaczenia w tego rodzaju sytuacjach jest osobisty kontakt, zaangażowanie zmysłu dotyku. Podczas takiego działania błagalnik przekracza granice przestrzeni osobistej osoby błaganej²⁸.

Znaczący może być też brak gestu, którego można by się spodziewać w konkretnej sytuacji, lub zastąpienie rytualnego gestu innymi elementami przekazu pozawerbalnego, wywodzącymi się jednak z innego zakresu znaczeniowego. Gestów perswazyjnych opisywanych w literaturze oralnej nie można rozpatrywać w kategoriach gestów stosowanych w późniejszej sformalizowanej retoryce. Gesty perswazyjne w *Iliadzie* pełnią bardzo istotną funkcję – mają skłonić bohaterów do podejmowania decyzji zgodnych

niezmiennych sekwencji formalnych czynów i wypowiedzi, zakodowanych bynajmniej nie przez wykonujących”. R. Rappaport, *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, tłum. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków 2007, s. 52.

²⁸ Badanie dystansów przestrzennych i ich wpływu na komunikację i stosunki międzyludzkie prowadził E.T. Hall. Zob. idem, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 1997.

z wartościami i postawami dominującymi w społeczeństwie heroicznym: godnością, siłą i sprawiedliwością²⁹.

Omawiany akt ujmowania kogoś pod kolana jest co prawda przykładem pojedynczego gestu, jednakże bardzo symptomatycznym. Jego różnorodne warianty wielokrotnie uwidaczniają się w najważniejszych scenach *Iliady*, uwyppuklając specjalny kontekst scen błagalnych. Można powiedzieć, że ujmowanie pod kolana jest najważniejszym gestem omawianego eposu, pojawia się w jego pierwszej i ostatniej księdze, a w toku narracji przywoływany jest w licznych odmianach. W podobny sposób można badać inne gesty w *Iliadzie*. Można też postawić tezę, że skuteczna perswazja to perswazja poparta gestem, a często wręcz całym systemem powiązanych ze sobą znaczeniowo elementów komunikacji pozawerbalnej.

Bibliografia

- Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Ilona Chruściak, *Nonverbal Behaviour of Characters in the "Iliad" as a Form of Prolepsis*, „Graeco-Latina Brunensia” 2015, vol. 20, nr 2.
- Irene de Jong, *Homer and Narratology*, [w:] *A New Companion to Homer*, ed. I. Morris, B. Powell, Brill, Leiden – New York – Köln 1997.
- Mary Douglas, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- John Gould, *Hiketeia*, „The Journal of Hellenic Studies” 1973, vol. 93.
- Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Muza, Warszawa 1997.
- James P. Holoka, „Looking Darkly” (*ΥΠΟΔΡΑ ΙΔΩΝ*): *Reflections on Status and Decorum in Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 1983, vol. 113.
- Homer, *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Homeri Ilias*, Martin L. West (rec.), vol. I, Walter de Gruyter, Stuttgart – Leipzig 1998.

²⁹ G. Mitchell Reyes, op. cit.

- Homeri Ilias*, Martin L. West (rec.), vol. II, Walter de Gruyter, Stuttgart – Leipzig 1998.
- George A. Kennedy, *The Ancient Dispute over Rhetoric in Homer*, „The American Journal of Philology” 1957, vol. 78.
- Geoffrey S. Kirk, *The Iliad. A Commentary. Vol. II: Books 5–8*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Donald Lateiner, *Sardonic Smile: Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- Walter Leaf, *The Iliad of Homer. Edited with English Notes and Introduction*, vol. 1, Macmillan and Co., London 1886.
- Literatura ustna*, red. P. Czapliński, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Albert B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2010.
- Colin W. Macleod, *Homer. Iliad. Book XXIV*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Marcel Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Levi-Strauss, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, KR, Warszawa 2001, s. 391-413.
- Eugene S. McCartney, *On Grasping the Beard in Making Entreaties*, „The Classical Journal” 1938, vol. 33, nr 4.
- G. Mitchell Reyes, *Sources of Persuasion in the Iliad*, „Rhetoric Review” 2002, vol. 21.
- Richard B. Onians, *The Origins of European Thought. About The Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. New Interpretations of Greek, Roman and Kindred Evidence, Also of Some Basic Jewish and Christian Beliefs*, Cambridge University Press, Cambridge 1951.
- Roy Rappaport, *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, tłum. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Nomos, Kraków 2007.
- Jean-Claude Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Karol Zieliński, *„Iliada” i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

The Persuasive Function of Clasping Someone's Knees in the *Iliad* of Homer

The aim of this paper is to examine the gesture of clasping someone's knees in act of supplication, which occurs several times in the *Iliad*. The singer applies this gesture, which must have been well known to the Homeric public, into the crucial and highly emotional scenes of the epic. The gesture of clasping someone's knees originates from the battlefield and occurs in a variety of forms within the narrative. The paper traces the multiformity of the gesture and its evolution in oral poetry. It could be considered as a ritual gesture with a forceful persuasive power: one may state that the effective plea of the epic hero ought to incorporate the supplicant's gesture.

Keywords: Homer, *Iliad*, gesture, nonverbal communication, persuasion, knees

MASTERS OF TRUTH IN THE MIDDLE-EARTH OR THE WORLDS OF FANTASY AS SEEN THROUGH THE LENS OF DETIENNE'S THEORY

JOANNA KOMOROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
jk.komorowska@gmail.com

It seems reasonable to begin the considerations concerning orality in fantastic literature with some introductory remarks on the subject, the scope as defined by source material selected, and, finally, some methodological issues involved. Let us start with the subject: what I intend to consider is the survival of certain cultural correlates of orality, such as the belief in privileged transmission, singer's omniscience, veracity and performative powers of poetic speech (song as reflective of the real). In the essence, one could say that I intend to search for Detienne's *masters of truth* (as originally defined in his *Maitres de vérité dans la Grèce antique*, 1967¹) in the worlds created by the fantasy authors.

Next, the scope: to keep within the editorial limits of the periodical I intend, naturally enough, to start with the work considered a cornerstone of modern fantasy *genre*, J.R.R. Tolkien's *opus magnum*, i.e. *The Lord of the Rings* trilogy and the associated works (principally the *Silmarillion*)². They will remain the central focus of my considerations throughout that essay, even though some references will be made e.g. to the works

¹ The references, for clarity's sake, are to the English translation by J. Lloyd, i.e. *The Masters of Truth in ancient Greece*.

² Due to an excessive number of existing editions, references to both J.R.R. Tolkien and Ursula K. LeGuin are traced to chapters only. As for Tolkien's works, I employed the 2001 HarperCollins edition of *The Lord of the Rings*, digital (Kindle) edition of *The Silmarillion*. For LeGuin's works I have employed the digital (Kindle) editions.

of an anthropologist who became a fantasy writer – Ursula LeGuin, Lyndon Hardy's *Master of Five Magics* (1980), a work consciously and openly alluding to its own character of quest narrative, and then to Ann McCaffrey's hybrid extravaganza, that is the *Dragonriders* series (to be precise, to the most widely known installment of the series i.e. the *Dragonflight* [1968]). The use of such varied and stylistically different material will, I hope, demonstrate certain continuity existing throughout the genre as such, a continuity quite clearly linked to traditional filiations of fantasy.

Finally, on the methodological point: my interest lies in the position of spoken word in the worlds of *fantasy*, not necessarily in the presence of oral transmission in fantastic universes or the employment of elements known from the existing remnants of the oral epoch in the fantasy genre.

Let me begin by briefly explaining what I am looking for: as convincingly demonstrated by Detienne, oral societies tend to privilege certain kinds of speech over everyday talk; it is especially prominent in the case of royal decrees (including lawgiving, acts of judgment, etc.), ritual and magical formulae, and, last but not least, poetic speech. Effectively, both kings and poets (to these two classes one can add priests and mages) speak truly and truthfully, the world being correspondent to the reality woven with their words. In a simplified version, we could say that in the case of kings, priests and mages, world in a way adjusts to their words (a law creates reality much in the same manner an incantation does), while the poet speaks the truth about the world as this latter is: the performative force of kingly (magical) speech finds its counterpart in the descriptive truthfulness of the poet. They both manifest an unusual level of knowledge as both king and poet seem privy to the rules governing the universe, to the divine wisdom – in poetry, this is manifested by Muse inspired omniscience, in royal decrees and commands – by the adaptation of the universal rule, by implementation of justice as translated into the mortal terms³. Thus, to invoke an ancient example, Hesiod's famed encounter with the Muses on Mount Helicon in the opening verses of the *Theogony* (v. 22-35) is a vivid illustration of his

³ On the issue cf. respectively Detienne 1996: 39-67, J.-P. Vernant 2006: 115-139. Some important observations are also made in two studies of Hesiodic poetry: J.M. Duban 1980, and K.B. Stoddard 2003. For the efficacy and performative force of magical speech c.f. H.S. Versnel 2002.

superior status, of the fact that his knowledge (and, hence, his words) is true and infallible. On the other hand, the kings, at least according to Homer, are descended from Zeus himself, the ultimate ruler of the universe, whose word equals law among the immortals. It is striking that this superior position of both the king and the lawgiver survives in Plato, though the supreme knowledge belongs to philosophers alone while poets (together with other practitioners of the imitative arts) are relegated to the sixth place, the displacement manifest in the *Phaedrus* (248c-249b).

Let us consider the Tolkien's universe as described in the *LOTR* trilogy. The world is quite manifestly removed from orality, writing being of paramount importance in the story (witness the inscription on the ring itself); yet, even at the most superficial level, the presence of song and the songs' importance within the framework of the story is remarkable. When in need of proof, the characters within the story are wont to quote poems; poems are also used for prophesying and credited with imparting truth even when the words themselves remain unrecognizable. The last phenomenon can be illustrated by invoking the example of Legolas as he listens to Aragorn's rendition of the *Song of Eorl* (in the *King of the Golden Hall* chapter of the *Two Towers*). Though incapable of understanding the language of the Rohirrim, the age-old elf remarks: *I cannot guess what it means, save that it is laden with the sadness of the Mortal Men*. Strikingly, this is the same impression that is conveyed by the wording itself: *Where is the horse and the Rider? Where is the horn that was blowing?* Such is the power of the song that the truth about the sadness of passing, the pain of human limitedness and ephemerality permeates its melody so that it is communicated to the immortal being. The semantic content is thus imparted even without the recipient being cognizant of the actual language in which the poem was composed, truth being in a way self-revealing in the very arrangement of its constitutive elements.

Let us however consider the more obvious instances of song's truthfulness: this will be probably best illustrated by some of the songs featuring in the tales of the *Silmarillion*. Thus, for example, the tale of Beren (ch. 19: *Of Beren and Lúthien*) tells a story of the elven king, Finrod, battling his great adversary, Sauron Gorthaur. As they duel, Finrod sings about the world's origin, about the birth of Valinor and the beauty that once existed. His song is true, the image conveyed is one of innocence and perfection, and,

for a time, he is able to stave off Sauron's fury – yet, he loses. The important point is that this loss is directly connected to both the nature of the song and to its truthfulness: as the tale unravels, he reaches the point of rift, loss of innocence, end of an era, i.e. the slaughter in Alqualonde. The logic of the song, its truthfulness dictate that he must reach this point, its very nature making it impossible to circumvent the danger, or, indeed, to lie: effectively, the song retains its power as long as it is true, but in being true it defeats its own purpose, thus translating into Finrod's defeat much as the slaughter caused the exile of the Noldor race. Ironically, the song he sings appears to be the same which served to unite elves and men during their first encounter – as Felagund encounters the recently born humans, he conciliates their hearts with the 'cosmological' narrative (ch. 12: *Of Men*). Considering the image from the theoretical standpoint we may easily see the historical parallel: this is the Sumerian celebration of new year, with its recitation of *Enuma Elish*, the near paradigmatic instance of common experiencing of shared history, with the figure of singer serving as a pivot and a founding stone of (human) society. Furthermore, this cosmic song employed with such a skill by the elven king may – precisely because of its essential truthfulness – be taken to form the direct reflection of the song of Eru, true in virtue of its creative power. The song of Eru, as we remember, brings forth the universe as it is, shaping all that the world is (one cannot but think of the affinities with the creative effort of the poet/writer). No note can be false in the sense of not being/becoming true: all that is sung reflects Iluvatar's plan and nothing remains without its 'real' counterpart (cf. ch. 1: *Of the Beginning of Days*). Yet, let us return to the meeting between Finrod and men. Its importance appears twofold: while the song is employed for the conciliating character of its melody (in keeping with the old Pythagorean principle that music can be employed to modify behavior), the author's emphasis is on the content. Apparently, during this fateful meeting, Finrod endows the mortals with knowledge of shared origin, imparting to them a sense of what is shared, and hence, of community (hence, of the Greek *koinon*). In doing this, he provides men with experience of the past, experience considered crucial in shaping the group identity⁴. Hence, he effectively performs the defining

⁴ One is thus reminded of the non-societal character of the *Odyssey*'s Lotophagi as described by Pierre Vidal-Naquet 1998: 39-60 – with no memory of past events,

duty of the singer. Hardly surprisingly, the future fates of men remain linked to those of the elven folk, the development of human civilization following upon this original encounter. Nothing could be more removed from this than the human experience with Morgoth's servants, stealthily abducting men into the night in order to torture their bodies into a new, misshapen shape. The truth of Finrod's song serves to unite and empower, while those in the shade of Utumno appear denied the benefits of sage speech.

Now, for the singer's privileged epistemic status and his superior understanding: let us consider the famous victory banquet of *The Return of the King*, held upon the completion of Frodo's long quest (*The Field of Cormallen*): the ring has been destroyed, the two hobbits are reunited with other members of the Fellowship: they are, effectively, newly returned from Mordor, with no chance to exchange news or story of their long toils and labors. Yet, at the banquet, a minstrel stands up to sing a tale of Frodo of the Nine Fingers and the Ring of Power. This is the tale Samwise dreamt about, the tale of their quest which, simultaneously forms an important (not to say crucial) part of the *LOTR* trilogy (indeed, in a way, the minstrel sings the *LOTR* tale, which contributes to the irony of the situation: the tale is ultimately told by a highly literate Oxford don). How does the minstrel know the entirety of the story described in the tale, we never learn: yet, in a striking repetition of the famed scene of the *Odyssey*, the two protagonists of the quest are suddenly put in direct contact with their own legend: in fact they are immortalized before their own eyes, their fame assuring them a place in human and elvish memory. Effectively, their efforts became the part of the Middle-Earth sung history (this is a step of paramount importance as the narrator of *The Silmarillion* frequently 'invokes' the authority of a poetic source in order to assert the truth of his own narrative⁵). It is precisely to such a song that King Theoden aspires in his defense of Helm's Deep, as he leads his exhausted troops into what he deems to be the last battle: as confirmed by his words, their hope is to die in a manner that deserves

they have no sense of shared past, no thought beyond the present, and hence they experience no feeling of community.

⁵ This is particularly manifested in chapter 19: *Of Beren and Lúthien*.

its own song, i.e. memory (*Helm's Deep*)⁶. This is particularly striking given the immortalizing function of the song as understood in the ancient society – equaling memory, its truthfulness bestows light and remembrance, glory and recognition, the only kind of immortality available to a mortal being⁷. Invoking another aspect of the same pattern, in the chapter *Treebeard* Fangorn informs Merry and Pippin that hobbits (as such) have made it into the song of ents, this particular tale being carefully (and after much consideration) adapted to newly acquired knowledge. Containing within itself all the information about the Middle-earth, the song of ents reflects the truth of the world. Given this exhaustive descriptiveness, it is improper to be ‘hasty’ in introducing any changes to its wording: after all, the song’s purpose is to reflect and mirror the actual Middle-earth⁸.

As I have said above, according to Detienne, *aletheia* is a quality manifested not only by the poetic, but also by the royal speech. In Tolkien’s work the tendency is exemplified in the persons of Aragorn and Faramir, two direct descendants of Numenor kings – it is inconceivable that they lie, a fact underlined by Faramir’s behavior with regard to the ring (*The Window on the West*)⁹. Throughout the story, the same holds true of Aragorn, whose

⁶ His actual words are as follows (the highlight is mine): “The end will not be long. (...) But I will not end here, taken like an old badger in a trap. Snowbane and Hasufel and the horses of my guard are in the inner court. When dawn comes, I will bid men sound Helm’s horn, and I will ride forth. Will you ride with me then, son of Arathorn? Maybe we shall cleave a road, or make such an end as will be worth a song – if any be left to sing of us hereafter” (Tolkien 2001: 527).

⁷ On the truthfulness as memory etc. c.f. Detienne 1996: 45-51; on the immortalizing aspect of memory c.f. M. Clarke 2004: 74-90.

⁸ Interestingly, the image of ent-song, the all-encompassing account of all that exists, returns in much later work of Don Sakers *All Fall Down* (1988). The memory keeping, song-immortalized hlutr, one notes, are the only beings capable of producing and modifying genetic code, a fact that enables them to save all world from death.

⁹ Their false counterparts, Boromir and Denethor, both fail, and in both cases the failure relates to their complicated relationship with the truth, most particularly the truth of their own position and of ancient alliances. First and foremost, both father and son experience considerable strain when dealing with the truth

word appears to be his bond. The rule is best put by Denethor's younger son himself: *We are truth-speakers, we men of Gondor* (2001: 665). Standing at the opposite end, among the villains of the land of Rohan, Saruman as well as his servant, Grima the Wormtongue, are both characterized by their deceitfulness and extreme dislike of truth (effectively, even Saruman's clothes prove to be a lie). In this, they contrast with the general populace of Rohan, the Rohirrim, possibly most vividly with the royal prince Eomer, who in a manner befitting a future king appears to scorn all subterfuge. Significantly, he also proves extremely quick to recognize the true worth of Aragorn and his companions, extending to them the generosity that would be in keeping of any Homeric *agathos* (*The Riders of Rohan*).

Another characteristic quality of the kingly speech lies in its ability to reconcile men, to settle quarrels and end disagreements: interestingly, this particular quality manifests itself mostly through its absence from the speech of the 'failed' figures: Grima is notorious for inciting discord among the Rohirrim, while Denethor displays a marked preference for confrontation and furthering the discontent (witness his combative stance toward Gandalf the White or his own son). The same failing manifests itself in the (in)famous figures of *The Silmarillion's* villains: Curufin or Maeglin: both seek to exploit the potential reservations, disillusionment, furthering discord and discontent whenever they get a chance. One may also note that the first, the most accomplished (and quite possibly the most dangerous) of all dragons, villainous and cruel Glaurung, appears to derive considerable pleasure from the strife and catastrophes he incites through his false (or semifalse) pronouncements: one may in fact say that his lies prove as destructive as his physical might (*Turin Turambar*). In this he mirrors, on much larger scale, the pattern of fallen Saruman in the final chapters

of stewardship, while misconstruing the true nature of the ring. Then, deceived by dark visions and crushed by the demise of his elder son, Denethor falsely believes himself to stand alone even when he is surrounded by allies: it comes as no surprise that he ends by failing to evaluate the truth of his son's chances of survival and effectively confuses two most direct oppositions, i.e. life and death, in attempting to bury his living son. Boromir falls victim to much similar deceit (believing himself the only true savior of his land), even though at the end of his life he proves himself able to recognize his own error.

of *The Return of the King*. Obviously, the most successful liar and destroyer is Morgoth himself: his ability to foster and encourage distrust affects the whole world: the oath of Feanor with its deadly consequences results directly from Morgoth cunningly undermining his trust in the Valar and their word (ch. 7-9). Strikingly, his fall comes with his reluctance to follow the original song, to accept the truth of the world – misled by his ambition, he seeks to pervert the song (thus anticipating the perversion of humans and elves and the creation of orcs). The song, however, remains true, despite the dissonances – as willed by Iluvatar, this is the World-Song, all of Middle-earth contained within its glory (ch. 1: *Of the Beginning of Days*).

When speaking of royal liars, it is particularly interesting that the two elder sons of Feanor, Maedhros and Maglor, who in fact may be considered as illustrations of the two facets of true speech (one displaying the virtues of the king, the other of the poet¹⁰), are notably less prone to quarrel and disruptive behavior than their younger brothers. They are also shown to possess particularly deep understanding of the power of words. This is not to say that they are completely alien to falsehood: yet, even through the haze of Morgoth's falsehoods and the fatal lure of the Silmarils they are occasionally able to rise to the prior innocence and virtue (particularly true of Maedhros in ch. 13: *Of the Return of the Noldor*, ch. 24: *Of the Voyage of Eärendil and the War of Wrath*). Moreover, in contrast to their brothers they retain some awareness of their true circumstance, a feeling of being both trapped and defined by Feanor's impossible demands.

Among the humans, the disruptive character of false speech comes to the fore in the tale of Numenor: the fall of the once proud realm is manifestly connected to the actions of Sauron, whose duplicitous speech results in the kings gradually rejecting all that is true about the world, most importantly the truth of Valar existence. The same actions cause a massive rift among the Numenor nobles, resulting in internal disquiet and strife.

¹⁰ By contrast, Finrod unifies the two roles, being both a true king and a true singer. In the case of Maedhros and Maglor the roles appear disjunct, with Maedhros displaying virtues more easily connected with the royal figure (magnanimity, valor), while Maglor is the one endowed with the gift of song (it is hardly the accident that the two will end up connected to two opposite elements: Maedhros with fire/earth, Maglor with water).

Thus, the last kings are shown to renege on their most crucial obligation: the duty to recognize and proliferate truth: choosing the false, they lose the very characteristic that motivates the order: the ability to settle rising disputes: instead they further and encourage discord.

Having briefly considered the nature and instances of privileged speech as observed in Tolkien's Middle-earth universe, let us consider some examples from the texts fathered by other authors. Clearly, due to its origin, the genre most openly involved with the orality is the heroic fantasy, participating as it does in the great legacy of epic narrations of the past. Yet, for most of our heroes, the word has already discovered writing. In his own world, LeGuin's Ged is manifestly able to consult libraries: yet, in the very same world, a place exists where a written word is rejected in favor of oral transmission. The dreaded darkness of the Unnamed Gods beneath the tombs of Atuan can be penetrated either with light (unsafe) or with knowledge (much safer), the latter being passed in unchanged line of succession from the Arrah, the priestess of the Unnamed, to the High Priestess and then back to Arrah as the latter returns reborn. The cult is manifestly old, almost primeval. The lone, virginal priestess remains the only one to know the mysteries of the underworld labyrinth until two people penetrate the darkness – the first is Ged, on his quest to recover (or reunite) a powerful artifact, the other – a sacrilegious priestess on a mission to increase her own standing. The intrusion manifests itself through the presence of light and use of sight, thus mimicking the passage into the era of writing. Yet, in the very same universe, the spoken word appears to have retained its effective, performative or binding power: it is by learning the true name of his adversary that Ged is able to defeat both the dragon and the shadow (*A Wizard of Earthsea*) or, in a more innocent setting, to summon rabbit to the fire (*The Tombs of Atuan*).

In a vivid contrast to the word-centered universe of the Earthsea, in the world portrayed in the *Hain* trilogy people are able to communicate by thought alone, thus complicating the resulting picture. Still, the chief difference between all forms of intelligence and the race of Shinga is that the latter possess ability to lie, an ability nearly inconceivable in the world of mind communication (after all, Rocannon's gift to his world includes an ability to return to primeval innocence). It is Rolery – a transgressional character par excellence, a girl born out of season, an individuality standing out among her kin due to her inquisitiveness and self-reliance – that

unknowingly carries a gift destined to save humankind. This young woman, whose unusual, foreign marriage originated a merger between star travelers and the indigenous race of Hain (a race which, one notes, does not know the art of singing (nor, for that matter, writing)¹¹), leaves to her descendants the ability to (re)recognize falsehood.

A feature somewhat similar to that attested in *The Tombs of Atuan*, that is certain uniqueness linked to the oral way of transmission, manifests itself in Lyndon Hardy's *Master of Five Magics*. The most openly feared and despised among various magical disciplines which the hero, Alodar, needs to study in his quest to save the kingdom (and to defeat the demon prince) is that of sorcery. This is the art of illusion and enchantment, employed for purposes of entertainment and far-seeing, but most famous for the reviled power of possession: it is capable of creating zombie-like, near unbeatable warriors, hollow men immune to pain, guided by sorcerer's vision alone. No man voluntarily looks a sorcerer in the eye: the practitioner of this particular art stands isolated, both dreaded and shunned, a solitary figure almost universally feared by his kin¹². In Hardy's world a sorcerer makes things appear real (this is quite important: it is not that he shapes or creates reality – instead his power lies in distortion and falsehood, in numbing the senses or making men believe what is not true). And of all magical disciplines, only sorcery and wizardry demand payment: for wizardry, the payment lies in revealing yourself to the demonic. For sorcery however, the danger is far more insidious: it is both addictive and life-consuming, since the distortion of reality is achieved only through the investment of sorcerer's life-force (by contrast, the subjugation of a demon comes at the cost of a demon learning something of its summoner's weaknesses). Thus, the falsehood is paid in real life: in an striking conversion, this again is the truth principle at work – a believable lie comes at the cost of life-span, a distortion of reality is paid in what is true.

Additionally, one notes that in Hardy's magic filled and literate world, which seems full of books, libraries, manuals and written instruction, sorcery relies on purely oral transmission of knowledge, on a direct interaction

¹¹ Among the complaints raised by the 'farborn' about Rolery, one concerns her allegedly uncivilized origins and illiteracy (ch. 13).

¹² Part Four: *The Sorcerer*, most emphatically in ch. 13: *Illusions of the Court*.

between master and apprentice (to be exact, between an unwilling master and a foolhardy apprentice, as duly noted by the royal sorcerer, Kelric). This contrasts with the study of magic: magicians, whose word and action retains the power to affect and shape reality, while being endowed with a capacity to create artifacts of immense power, rely on libraries. The discipline clearly retains the connection between speech and physical world (the *true* speech), but remains bizarrely dependent on the written word, meanwhile the sorcery prefers the privileged nature of transmission, while also suffering the crippling consequences of dabbling in falsehood.

Let me finally turn to yet another literate and technologically advanced (far more than its inhabitants know) world: in the *Dragonflight*, many answers are sought in the libraries of Weyr. Yet, quite strikingly, when these answers come, they quite often rely on something unwritten, or even on a song. They come from the *Ballad of Moreta*, spontaneously recited by Lessa after some off-hand comment made by F'lar, or, most impressively, from the bizarre song on the departure of the Weyrs, sung by Masterharper (and thus, a master singer) Robinton. The latter song preserves a memory of a sudden parting, tantalizes the mind with its bizarre cadence and wording – it is unforgettable, in fact, it is composed in order never to be forgotten. And true enough, it furnishes an indication of course to be taken and already taken in the past. The *true* is well defined in the tale: it is a song that was composed with a single intention. Its purpose is to bring Lessa to the Ruatha-that-was, to draw someone from the future back into the remote past in order to enable a feat that was once completed. One notices that in the world of high literacy, the necessary information was entrusted to song, not to writing – and it had to be a song in order to remain intact and unsolved for four hundred years. A trained eye quickly notes that the other piece of the puzzle is a tapestry, a woven piece of cloth: in the face of the association between speech and weaving (which has been frequently investigated by the anthropologist schools), no other pairing would be more fitting¹³. The two, speech and fabric, form a mutually dependent system, designed to serve a purpose far more important for the information to be cloaked in any other form. Thus, in her own, unique, way, Anne McCaffrey subscribes again to the notion

¹³ On the subject cf. e.g. G. Ferrari (1997).

of privileged speech, even if this time it comes only (and what only it is) as a communication device.

As manifested in this brief overview, the *true speech* in its various guises features quite often in the fantasy genre. This tendency to privilege or illuminate oral transmission, to rely on non written word as well as to endow the spoken word with a particular performative force sits well with fantasy as a successor of both epic and fable. At the same time it reflects an old custom of celebrating the poet as a purveyor of true, inspired knowledge, a tendency that gained a new momentum with the arrival of Romanticism and its admiration for the *Volk* and the *Volkslieder*. To enumerate all the ways in which contemporary fantasy writers exploit the concept of *true speech* in their works and to ascertain the scope of this tendency would be far beyond the limits of this article: having indicated some of the possibilities I have hopefully provided a reader with a starting point for further and more detailed considerations.

Selected bibliography

- Michael Clarke (2004) *Manhood and heroism*, [in:] *Cambridge Companion to Homer*, ed. R. Fowler, Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcel Detienne (1996), *The Masters of Truth in Ancient Greece*, trans. J. Lloyd, New York: Zone Books.
- Jeffrey M. Duban (1980), *Poets and Kings in the 'Theogony' Invocation*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, vol. 4, pp. 7-21.
- Gloria Ferrari (1997), *Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the 'Agamemnon'*, „Classical Philology”, vol. 92, pp. 1-45.
- Lyndon Hardy (1980), *Master of Five Magics*, New York: Ballantine Books.
- Ann McCaffrey (1968), *Dragonflight*, New York: Ballantine Books.
- Don Sakers (1988), *All Fall Down*, [in:] D.A. Wollheim, A.W. Saha, *The 1988 Annual World's Best SF*, New York: DAW Books.
- Kathryn B. Stoddard (2003), *The Programmatic Message of the 'Kings and Singers' Passage: Hesiod, 'Theogony' 80-103*, „Transactions of the American Philological Association”, vol. 133, pp. 1-16.
- John R.R. Tolkien (2001), *The Lord of the Rings*, London: HarperCollins.

Henk S. Versnel (2002), *The Poetics of Magical Charm: an Essay on the Power of Words*, [in:] *Magic and Ritual in Ancient World*, ed. P.A. Mirecki, M.W. Meyer, Leiden: Brill, pp. 105-158.

Pierre Vidal-Naquet (1998), *Black Hunter*, trans. A. Szegegy-Maszak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jean-Paul Vernant (2006), *Myth and Thought among the Greeks*, trans. J. Lloyd, J. Fort, New York: Zone Books.

Masters of Truth in the Middle-Earth: Perceiving the Worlds of Fantasy through the Lens of Detienne's Theory

The essay analyzes the importance of true speech (as described in M. Detienne's *Les Maîtres de Vérité*) in epic fantasy. Starting with J.R.R. Tolkien's Middle-Earth, through Lyndon Hardy's magical worlds, Ursula LeGuin's *Earthsea* and AnnMcCaffrey's *Dragonriders of Pern* series, speech carries an added value of truth, preserving and shaping the universe in turn – such understanding of privileged speech links modern fantasy literature to its ancient models (Homer or Hesiod).

Keywords: orality, privileged speech, performative act, memory, epic fantasy

TRANSPARENCY AS A FUNCTIONAL AND VISUAL TOOL. THE GUI OF THE WINDOWS 10 OPERATING SYSTEM AS AN EXAMPLE

AGNIESZKA SMAGA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
a.smaga@uksw.edu.pl

Transparency¹ mediates between a body and light, and the surrounding multidirectional reality, and then their observer, that is, at the meeting point of various physicalities. Thus, it has an ambiguous ontic status. It is also the property of a material and its surroundings and the effect of their perception and cognition (see: Błaszczak 2016). At this point we can recall the somewhat corrected maxim of Frank L. Wright that ‘every material (A.S. also all of its properties) carries its own message’, thus opening the field for further discussion and analysis of the category of transparency (Wright 1975: 171). Transparency can be analysed in many of its dimensions, such as philosophy, aesthetics, ethics, art, utility, performance, law, sociology and psychology. Thus, transparency functions within, or rather on the edges of many research disciplines, including natural, humanistic, social, medical and technical ones. Its interdisciplinarity does not, therefore, need to be scientifically proven. Transparency should therefore be treated based on categories, understood in accordance with mathematical (Wiweger 1993; Turi 1996-2001) formula, i.e. viewed only initially from the inside (locally), but above all from the outside (globally), through its behaviour in relation to other elements behind and in front of it, as well as next to it, on top and at the bottom. Thus, the category of transparency, like weight, speed and others, becomes, *principium comparationis*, an area and a tool for modern,

¹ The category of transparency has a physical origin and is defined as the ability of a material or medium to transmit light.

intermedial comparative studies.² This discipline nowadays focuses not on artifacts (as in mathematical category theory – not elements of a set or sets), but relations between them. Therefore, the object of scientific reflection is replaced by the process, presentation by communication, linearity by non-linearity and contemplation by interaction.

Transparency becomes a dynamic, changing element of the relationship, a layer functioning between the space of the transparent body and the surrounding reality, including human space. Therefore, transparency is a medium that mediates information in a specific way. Being the means of transmission – a surface, an appearance – it postulates the existence of something more than itself. Transparency suggests an existence of a hidden depth which adds a mysterious and magical dimension. Transparency exists mainly at the surface level (*signifiant*), within arm's reach, thus it is controllable. Unlike the depth of the message (*signifié*), which, when obscured, creates an inaccessible, hidden impression. Physical-perceptual transparency thus turns out to be aesthetically attractive and functionally practical. Therefore, this physical property is also an aesthetic and pragmatic category, like speed, weight and lightness.

These properties of transparency and the suggested visual-functional perspective mean that transparency in the digital environment becomes a medium with the laws of technology applied to it – as an activity and a tool for effective communication and use. It is therefore considered as an operational category – accompanying the process of generating and using a message – and an instrument – supporting software. Both types of transparency mutually condition each other at different levels of the digital world – operating systems, applications, websites, search engines and web browsers, etc. The transparency of operation (of an operational and functional nature) is based on the automatic launch of 'hardware or software mechanisms, in such a way that the user does not know and does not need to know about the specific methods used' (Lathman 1997: 163)³. This kind of transparency, despite its nature described above, blurs or even deprives

² Similarly, Monika Błaszczak (2016) noted and partially described the properties of this category.

³ Operational transparency is particularly important in the case of a distributed system and it means that the user perceives it as a whole and not as a set

users of the need to look deeper into knowledge about IT and hardware⁴. In the mental dimension, the transparency of operation makes the tool itself transparent, which results in perceptual transparency and, as a result, in not recognising the material of the instrument itself. Screen transparency has a narrow definition in design as a ‘visual effect, associated with an object partially obstructing what is behind it. This effect can be rendered using analytical calculations as part of the ray tracing method or based on weight averaging when using the painting method’ (Lathman 1997: 162; Traczyk 2010). In this case, transparency is treated literally as a visual feature, modelled on the physical properties of the material. Understood in this way, it becomes a tool within a large set of digital instruments available for the graphical user interface (GUI) that supports various levels of the digital world, such as operating systems, user applications, websites, mobile apps and web browsers. Transparency is a key feature of graphical interfaces, especially present in the Windows 10 operating system update launched at the end of April 2018⁵. This category enables Windows 10 to enter the era of mixed reality and holographic processing⁶. The April update initiated a new style of graphical user interface for the system and applications called Fluent

of individual components. https://www.szkolnictwo.pl/szukaj,System_rozproszony [access date: 10.07.2018].

⁴ In order to fulfill the functions assigned to it, the tool cannot be physically and functionally transparent, although it has often been treated that way in literary and cultural studies. This is probably because objects treated as useful (as opposed to artistic), namely tools, today’s digital graphics, became after their implementation something so obvious that they seemed transparent, thus research attention was not focused on them.

⁵ This modernisation was previously known as Spring Creators Update, and for supporters of code names – just Redstone 4.

⁶ Mixed reality combines augmented virtuality (AV) with virtual reality (VR) and augmented reality (AR). The first, augmented virtuality, introduces virtuality support using physical stimuli (e.g. head movements using a gyroscope on a smartphone) or dynamically inserts fragments of reality into a virtual area (e.g. some games on Microsoft Kinect and Playstation Move). The second, virtual reality, is created by computer and has no physical form. The third, augmented reality, makes it possible to superimpose onto reality layers of 2D and 3D digital objects, scanned with a camera, with which the user enters limited interaction.

Design, which replaced the previous Project Neon⁷. The new style was dictated by aesthetic, but above all, functional considerations. Both reasons for the proposed changes are mutually integrated in the graphical user interface. The system's visually updated and user-friendly system GUI aims to connect with other very different devices: Android⁸ phones and tablets, as well as computers or even mixed-reality glasses. The implementation of the new Windows design language was launched initially based on previous interfaces of applications, such as Music Groove, Post and Film & TV, but its aim is to introduce comprehensive liquefaction, that is, to refresh the entire graphics of the system. The consistency of the Windows operating system on different devices and in mixed reality (a combination of virtual, real, and augmented) is to be achieved by technically and visually 'smooth' transitions between the specified functional components (hardware and the digital and physical environment). The effect of liquid, scalar transitions is obtained by adding five new aspects to the current 'flat' interface style: light, depth, motion, material and scale. All the GUI properties listed above are also associated with transparency understood as the physical property of an object. For the existence of this property, light is required to pass through the transparent surface of a material, which covers and reveals the depth of subsequent layers and with its variable scalability plays a game between the viewer and the world. Observed convergence suggests that an imitation of the physical effect of transparency will enable virtual and extended worlds to 'smoothly' blend into reality⁹.

These artificial elements are static, i.e. they cannot be rotated, minimised or moved as in the physical world.

⁷ <https://www.microsoft.com/design/fluent/> [access date: 10.07.2018].

⁸ Installing the Microsoft Launcher application allows users to personalise devices by applying refreshed daily wallpapers, theme colours, leading colours and icon packs. When users take a photo on their phone, they can view it instantly on their computer or continue editing an Office 365 document on their computer by connecting their phone to a Windows computer.

⁹ For this to happen, skeumorphism is making a return.

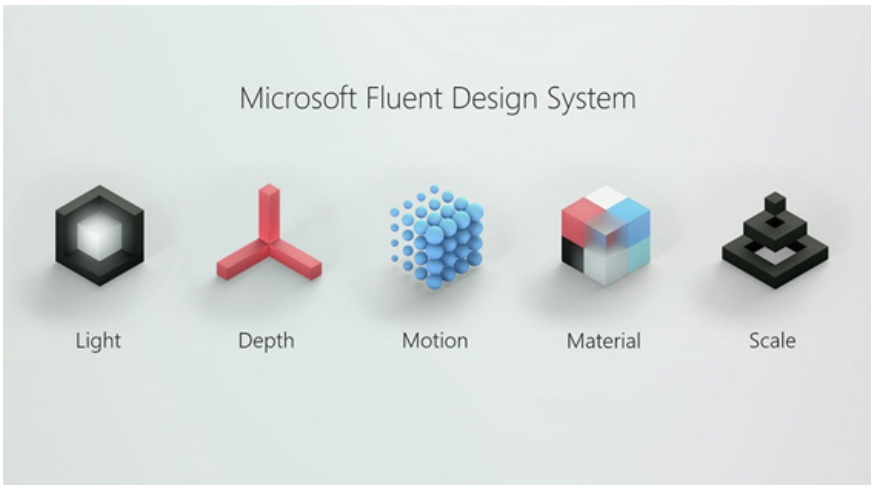


Figure 1. *Fluent Design components*¹⁰

Therefore, what Fluent Design builds is a visual impression of depth¹¹. This effect, most clearly visible in the calendar application, introduces the principles of convergent, air and colour perspective, as well as grades of shade, colour and transparency. The illusion of depth is achieved primarily through layers, which means that planes can be manipulated freely (for example in Windows Ink). In this case, transparency categories allow us to look through one window and see simultaneously the layout of other windows¹².

¹⁰ <https://www.microsoft.com/design/fluent/> [access date: 10.07.2018].

¹¹ The new design is a bit like what OS X Yosemite introduced to the Apple system.

¹² In the first graphical interfaces of operating systems, the transparency effect was only suggested and appeared on the edge of windows as they overlapped. The (title, status and scroll) bars of interface windows were opaque, but placed on top of each other they created an impression, which corresponds well to the title category, of transparency and a participation of first, second and third levels, or depth. Illusion gives birth to illusion, and this brings another to life. The suggested transparency effect was less real and obvious than the one introduced by the visualization of the physical properties of glass, which is why it is certainly stimulating

The next change concerns the aspect of the material and refers to the elements, imitating matted glass. The acrylic function is responsible for this effect, which is the first and at the moment the only one used by Fluent. Each newly introduced material will most likely mean a new form and new use (Wright 1975: 171).

Microsoft does not call the new style just a design language, it calls it a design system, because it introduces visual effects that activate new modes of use. This innovative practice takes place in Windows Mixed Reality, sometimes called a hybrid reality¹³. MR combines the experience of VR, AR and AV.

Mixed reality, also known as hybrid reality – in fact is a combination of the three concepts described above – that is, the virtual world with the real one so that virtual and real objects interact dynamically. In contrast to reality and augmented virtuality, we are not dealing here with placing objects from one world into another, only mixing real and virtual worlds (ViReal 2015).

MR determines the whole spectrum of forms and interactions that operate between virtual reality and augmented reality. It allows the virtual world to be mapped in the real world, mixing them together using HoloLens goggles (or other similar devices) along with controllers for applications. With HoloLens glasses equipped with a camera and sensors, the user can scan the surroundings and create a three-dimensional model on which virtual content will be placed. This happens using mixed reality motion controllers that allow natural interaction without installing additional devices on walls.

The Windows operating system and the style of its visualisation satisfy quite a few desires, for example from 2002: 'In a dream living room, the TV and the music equipment are not separate but interact with each other, with the Internet, the PC in the home office or with electronic games in the play

perceptively and above all mentally. This transparency created the environment of structural, spatial looking 'at' and 'through' visual forms. It stimulated the user to actively and mentally build imagined constellations.

¹³ To do this, in order to display the Start menu and continue to operate the system and applications in real life, users press the Windows button on the controller or say 'Go to Start'.

room' (CEA 2002). Modern operating systems allow the hardware described above and other devices such as smartphones and tablets to integrate with each other. They even allow utility software (text, image, document and email editors) and entertainment software (the illusory reality of 3D computer games, free and paid, Minecraft, Galaxy Explorer and others, or 'immersion' in watching movies in 360) to be displayed. And this display can be directly on the wall in the 'dream living room'. The new operating system also supports the creative process by enabling the introduction to MR of ready-made or self-made 3D objects in Paint 3D.

The operation of elements from virtual worlds in mixed reality will reflect the user's experience, known from the physical world, i.e. objects can be moved, resized, zoomed in or out, 3D objects can be moved and rotated at different rates and by five animation models. Websites or application windows can be scrolled just like on a computer, but this time on a wall. Users can also take photos in mixed reality and send them to the virtual reality of a computer.

In the real world, the window frame tells us about the transparency of the window. Physical transparency is perceived through contrast with an opaque element and is thus a game between surface and depth, becoming a component of one or the other or both. It is therefore a property of surface and depth and our knowledge of them. There is no depth without transparent glass enclosed in a window frame, and vice versa – there is no transparency effect without the world 'showing through'. In Windows Vista, only the bars (title, task, status, scroll bars) were translucent and were perceived by their contrast with the opaque content of the system window or application, thus slowly blending into the virtual environment. Now these elements are liquefied in the real world. Now, even window contents – metaphorical glazing – use scales of transparency. Various data from many media and worlds are displayed, not on the screen, but directly on a wall, for example in the living room. The physical window-screen screen – which, like the window frame in a real window is visible and stable – now slowly disappears. Digital data is provided by bypassing the form of the screen, but not bypassing the eye or the optics of seeing, as in neural interfaces. All that remains are semi-transparent interface strips and to a variable degree transparent window contents.



Figure 2. Mixed reality¹⁴

Mixed worlds use and mix two models of reality, and thus transparency. Transparency in virtual reality helped to simulate the three dimensions of the game world presented in two dimensions of the screen and thereby introduced depth effects as if viewed through a window pane. The transparency in this case imitated the physical property of material letting light through it and allowed users to immerse themselves in what was being presented. However, transparency treated as an interface element built the illusion of three dimensions, but sometimes it remained flat. It offered a permeability that did not focus attention on itself and encouraged users to interact comfortably, economically and intuitively with digitally created worlds. Transparency in this case allows game players to look ‘discreetly’ at the GUI and to see and operate worlds presented in a game.

¹⁴ <https://www.amicopc.com/wp-content/uploads/2017/06/windows-10-mixed-reality-1024x682.jpg> [access date: 10.07.2018].

Transparency in augmented reality has also played a very important role. It allows static and dynamic 2D or 3D worlds generated by computer to be skilfully applied to a three-dimensional world, scanned using cameras embedded in translucent glasses. Transparency lays subsequent layers in a way that allows users to perceive themselves and real space at the same time, and allows content to be optimised. Literal transparency connected with looking 'through' the window, as well as the phenomenal transparency of looking 'at' the window resulting from the structural environment of looking appear simultaneously.

Mixed worlds build compiled models and construct even more advanced game rules with the user. MR participants see and use 2D or 3D simulation images from virtual, augmented and real worlds of a static, dynamic or interactive nature, captured at equal angles, sequentially, multicast, linearly, constellationally or by hypertext. All these images are superimposed on each other by scalable transparency. The windows, in fact only their panes, overlap giving the effect of three-dimensional surfaces (previously they were flat), ready for them to be re-arranged, structured on the three dimensions of the real world (previously it was two desktop sizes). Multiphase transparency helps in the multiplication and smooth transition of these planes, facilitating movement backwards and forwards between programs and documents. This occurs in many of its saturations, called waves, so it is better to speak about a lot of transparency in this case, which corresponds to the scalar nature of this category. Transparencies lead games between their states, then between realities (real, augmented, virtual), between the size of the windows and the elements operating them. They build dynamic, variable structures of presentation, different in different configurations, depending on the type, number and order of windows, programs and applications. Views cannot be repeated. Users look with difficulty 'at' the digital view, as they used to at the interface window, more and more often they perceive 'through' the view, analogically as through a window pane.

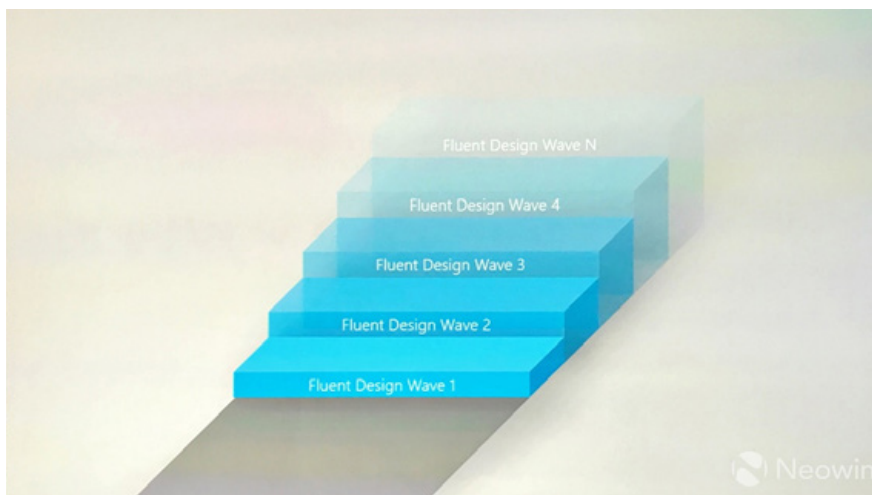


Figure 3. Transparency system¹⁵

Transparencies enter real space to allow it to be better integrated with virtual space. Both worlds begin to permeate, just like layers in graphics programs. The boundary between the physical wall and the virtual presentation (with hidden content) and the shell (the graphical interface that slowly disappears in its visual dimension, but not in its operational aspect) and between the display is blurred. The elements of the interface that support virtual content become messages themselves. Space is dynamised by the spatialisation of time. Mixed reality, like the category of transparency, functions between different physicalities and has an ambiguous ontic status. Transparencies are involved in creating mixed reality, total space, an authentic graphic work environment, entertainment and leisure. Multiplied surfaces and fewer windows make computer multitasking possible.

On the one hand there are multi-layered transparencies of views, while on the other there are transparencies for supporting views, real world transparencies and multitasking. All these factors give the user a lower level of immersion in technology than in the case of VR, but greater than

¹⁵ https://s3.amazonaws.com/neowin/news/images/uploaded/2017/05/1494545330_fluent_2.jpg [access date: 10.07.18].

in AR. They also provide a sense of dispersion of subjectivity and a high degree of effective interactivity.

In summary, the last version of Windows offers various forms of GUI transparency at the hardware level in terms of operating, and at the software level in terms of functionality and aesthetics, where aesthetics is connected with the literal visualisation effect and the mental building of structures. The transparent digital views overlapping each other to different degrees become a tool for the organisation of space, the recipient's structural vision and, above all, use. Transparencies are introduced within the contents of a window, but above all within elements that support virtual content. They conduct, at various levels of their saturation, a kind of multi-level game: between their form and the content hidden behind it, visible and invisible, an illusion and a disillusion, materialisation and dematerialisation, self-reality and reality existing beyond it, finally between itself and recipients, forcing them to specific perceptions, reactions, behaviours, and valuations.

Selected bibliography

- Architecture and Cubism* (2002), ed. N.J. Troy, E. Blau, Cambridge (MA): MIT Press.
- Rudolf Arnheim (1974), *Art and Visual Perception*, Berkeley: University of California Press.
- Monika Błaszczak (2016), *Przezroczysta lekkość bytu – od Calvina do Bieńczyka*, „Przestrzenie Teorii”, no. 25.
- Jay David Bolter (2001), *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associated Inc.
- Anna Friedberg (2006), *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA): The MIT Press.
- Steven Johnson (1999), *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*, New York: HarperCollins.
- Roy Latham (1997), *Leksykon grafiki komputerowej i rzeczywistości wirtualnej*, trans. J. Zabrodzki, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Lev Manovich (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Andrzej Wiweger (1993), *Teoria kategorii*, [in:] *Leksykon matematyczny*, ed. M. Kordos, M. Skwarczyński, W. Zawadowski, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Frank Lloyd Wright (1975), VI. *Th Meaning of Materials – Glass*, [in:] *In the Cause of Architecture*, ed. F. Gutheim, New York: Architectural Record.

Digital sources

<https://www.dobreprogramy.pl/Project-Neon-to-Fluent-Design-nowy-wyglad-Windowsa-na-Build-2017,News,80991.html>.

<https://www.microsoft.com/design/fluent/>.

<https://www.microsoft.com/pl-pl/windows/windows-ink>.

<https://www.spidersweb.pl/2018/05/windows-10-fluent.html>.

https://www.szkolnictwo.pl/szukaj,System_rozproszony. <http://zs9elektronik.pl/naszep prace/rafra/skryptgk.pdf>.

Daniel Turi (1996-2001), *Category Theory Lecture Notes*, <http://www.dcs.ed.ac.uk/home/dt/CT/categories.pdf>.

ViReal (2015), *Microsoft Hololens – inny typ rzeczywistości*, <https://vrpolska.eu/bez-kategorii/microsoft-hololens-inny-typ-rzeczywistosci/>.

Transparency as a Functional and Visual Tool.

The GUI of the Windows 10 Operating System as an Example

Transparency mediates between a body and light, and the surrounding multidirectional reality, and then their observer, that is, at the meeting point of various physicalities. Transparency suggests an existence of a hidden depth which adds a mysterious and magical dimension. Transparency exists mainly at the surface level (*signifiant*), within arm's reach, thus it is controllable. Unlike the depth of the message (*signifié*), which, when obscured, creates an inaccessible, hidden impression.

Transparency in the digital environment becomes a medium with the laws of technology applied to it – as an activity and a tool for effective communication and use. Transparency is therefore considered as an operational category – accompanying the process of generating and using a message – and an instrument – supporting software. Both types of transparency mutually condition each other at different levels of the digital world – operating systems, applications, websites, search engines and web browsers, etc. The last version of Windows offers various forms of GUI transparency at the hardware level in terms of operating, and at the software level in terms of functionality and aesthetics, where aesthetics is connected with the literal

visualisation effect and the mental building of structures. Transparencies conduct, at various levels of their saturation, a kind of multi-level game: between their form and the content hidden behind it, visible and invisible, an illusion and a disillusion, materialisation and dematerialisation, self-reality and reality existing beyond it, finally between itself and recipients, forcing them to specific perceptions, reactions, behaviours, and valuations.

Keywords: applied graphics, comparative media studies, transparency of operation, screen transparency, Graphical User Interface (GUI), Fluent Design, Mixed Reality, User Experience (UX)

MIĘDZY BIEDERMEIEREM A GROZĄ HOLOCAUSTU. FILMOWA REPREZENTACJA PERSPEKTYWY NEKROFIŁA W PALACZU ZWŁOK JURAJA HERZA

ROBERT BIRKHOLC

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Institute of Polish Literature, University of Warsaw
beerek38@wp.pl

Filmy czechosłowackiej Nowej Fali – wciąż odkrywane na nowo przez kinomanów i filmoznawców – są z dzisiejszej perspektywy jednym z najciekawszych zjawisk w kinie modernistycznym lat 60. i 70.¹ Nurt ten kojarzy się przede wszystkim z autentyzmem, improwizacją, obsadą złożoną z naturšczyków i ironicznym poczuciem humoru, charakterystycznym na przykład dla wczesnych dzieł Miloša Formana. Niestety, filmoznawcy rzadko kiedy zwracają uwagę na to, że na gruncie czeskiego i słowackiego kina pojawiły się również jedne z najbardziej oryginalnych zabiegów subiektywizujących w historii kina². W filmach takich jak *Diamenty nocy* (1964) Jana Němeca, *Piąty jeździec apokalipsy* (1964) Zbyńka Brynycha, *Sklep przy głównej ulicy* (1965) Jána Kadára i *Elmara Klosa czy 322* (1969) Dušana Hanáka czechosłowaccy twórcy próbowali oddać emocje bohaterów za pomocą wizualnych metafor i stylistycznych deformacji. Co ciekawe, narracja zsubiektywizowana bardzo często łączyła się w tych filmach

¹ Więcej na temat kategorii modernizmu filmowego w kontekście kina czeskiego zob. G. Świętochowska, „Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem”. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego, „Panoptikum” 2014, nr 13 (20), s. 70-88.

² Nawet monografista nurtu Peter Hames poświęca bardzo mało uwagi zabiegom subiektywizującym. Zob. P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, I. Hansz, J. Matyskiela, G. Świętochowska, Gdańsk 2009.

z ironią, a nawet groteską – wyrażony za pomocą ekspresywnych środków dramat wewnętrzny postaci kontrastował bowiem z „lekkim” i „przaśnym” portretem czeskiego i słowackiego społeczeństwa. Dysonans ten znalazł szczególnie sugestywny wyraz w *Palaczu zwłok* (1969) Juraja Herza, filmie, który imponuje bogactwem formalnym, a jednocześnie konfunduje widza. Przedstawiając świat z perspektywy nekrofila, reżyser pokazuje bowiem, że pocziwy środkowoeuropejski biedermeier może być kolebką spotworniałej świadomości.

Autor literackiego pierwowzoru filmu, Ladislav Fuks, wielokrotnie mierzył się w swojej twórczości z traumą drugiej wojny światowej oraz Holocaustu i opisywał doświadczenie zarówno oprawców, jak i ofiar okrutnej przemocy. Wspólną cechą najważniejszych utworów pisarza jest, poza tematem, ich szczególna poetyka: czeski autor chętnie kreował świat lekko groteskowy i wykorzystywał chwytów charakterystyczne dla makabreski. W takiej właśnie konwencji utrzymany jest także wydany w 1967 roku *Palacz zwłok*, opowieść o Karlu Kopfrkinglu, statecznym czeskim mieszczańcinie, który u schyłku lat 30. wstępuje do partii faszystowskiej i przeprowadza „czystkę” w swoim najbliższym otoczeniu, nie oszczędzając nawet żony i syna. Literaturoznawcy oraz recenzenci klasyfikowali *Palacza zwłok* jako horror³ i nazywali go powieścią post-ekspresjonistyczną⁴. Portret Kopfrkingla może budzić grozę nie tylko z powodu narastającego szaleństwa protagonisty, lecz także dlatego, że zostaje niemal pozbawiony zewnętrznego komentarza. Z wyjątkiem faszysty Reinkego, drugoplanowi bohaterowie zazwyczaj milczą i nigdy nie wiemy, co myślą o bohaterze. Narrator „trzecioosobowy” wydaje się obiektywny, ale przyjmuje czasem perspektywę bohatera i posługuje się mową pozornie zależną

Adaptacja powieści Fuksa weszła na ekrany w 1969 roku, w okresie „normalizacji” po stłumieniu praskiej wiosny, wyjątkowo trudnym dla czeskiego i słowackiego społeczeństwa. Źródeł mrocznej atmosfery dzieła można upatrywać właśnie w ponurych nastrojach, jakie ogarnęły Czechosłowację po interwencji wojsk Układu Warszawskiego. Komunistyczne władze były tego

³ Zagadnienie genologicznej przynależności *Palacza zwłok* opisał Patrycjusz Paják w monografii: *Groza po czesku. Przypadki literackie*, Warszawa 2014, s. 337-353.

⁴ A. Morawiec, *Nowy szczęśliwy ład (Ladislav Fuks: „Palacz zwłok”*, Kraków 2003), „Akcent” 2003, nr 3, s. 168.

świadome i wkrótce po premierze zakazały wyświetlania filmu w kinach. Początkowo niedoceniany i szybko zapomniany obraz wszedł do ponownej dystrybucji w Czechosłowacji zaraz po upadku komunizmu, ale światowy rozgłos zdobył dopiero w XXI wieku. *Palacz zwłok* zyskał wówczas wśród kinomanów status filmu kultowego, został wydany na DVD, a w Polsce był także dystrybuowany w kinach studyjnych⁵. Mimo to nie pojawiły się dotychczas prawie żadne analizy dzieła, które posługuje się jedną z najbardziej interesujących form subiektywizacji w historii kina.

SUBIEKTYWIZACJA ZAPOŚREDNICZONA

Juraj Herz, który napisał scenariusz razem z Věřą Kalábovą oraz z samym Fuksem, zdecydował się zachować subiektywny tryb narracji powieści. Przedstawiając percepcję nekrofilicznego pracownika krematorium (w tej roli Rudolf Hrušínský, znany widzom między innymi z kreacji dobrego wojaka Szwejka), reżyser tworzy reprezentację zarówno mrocznych żądz władających bohaterem, jak i fikcyjnego obrazu, który wytwarza o sobie mężczyzna. Podobnie jak w literackim pierwowzorze, o obsesjach protagonisty możemy dowiedzieć się z jego monologów, implikujących patologiczne zainteresowanie śmiercią, ale Herz stosuje także całe spektrum innych, niewerbalnych środków subiektywizujących. Percepcja nekrofilicznego bohatera modeluje formę całego dzieła: montaż, kompozycję kadrów, dobór planów etc.

W przypadku analizy *Palacza zwłok* kluczowe jest zagadnienie fokalizacji⁶ wpisanej w narrację filmu, dlatego kategorii tej warto poświęcić nieco więcej uwagi. Za Mieke Bal można wyróżnić dwie podstawowe formy fokalizacji:

⁵ Film został wprowadzony do polskich kin 26 lipca 2011 roku przez Art House.

⁶ Fokalizację definiuję jako wewnątrztekstową perspektywę, w ramach której przedstawiany jest świat diegetyczny (lub jego elementy) w utworze narracyjnym. Więcej na ten temat zob. R. Birkholc, *Fokalizacja*, hasło na stronie: <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/> [dostęp 04.05.2018]. Pojęcie fokalizacji zostało wprowadzone przez Gerarda Genette'a, ale było następnie modyfikowane przez takich badaczy, jak np. Mieke Bal. Zob. m.in. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. J.E. Lewin, New York 1980; M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Kraków 2012; P. Verstraten, *Film Narratology*, trans. S. van der Lecq, Toronto 2009.

zewnątrzną, kiedy oglądamy wydarzenia z perspektywy, której nie można przypisać żadnej z postaci, oraz wewnętrzną, kiedy narracja oddaje „punkt widzenia” któregoś z bohaterów. Z pełną focalizacją wewnętrzną mamy do czynienia w przypadku klasycznych ujęć subiektywnych (*POV shots*), strumieni świadomości, snów, marzeń czy fantazji postaci. Znacznie częściej występuje jednak sytuacja, kiedy jedne elementy narracji są focalizowane zewnątrz, a inne wewnątrz: na przykład w *Ucieczce skazańca* (1956) Roberta Bressona akcja pokazywana jest w sposób czysto relacjonujący i zobiektywizowany, ale towarzyszy jej subiektywny monolog spoza kadru.

Istnieje jednak także inna możliwość, kiedy to focalizacja wewnętrzna i zewnętrzna nie są od siebie odseparowane, ale nakładają się na siebie. Na przykład w jednym z ujęć *Konformisty* (1970) Bernarda Bertolucciego kamera ukazująca głównego bohatera jest nienaturalnie przekrzywiona i pokazuje go pod tak zwanym holenderskim kątem (*Dutch angle*). Nie patrzymy wówczas z fizycznej perspektywy mężczyzny, ale jego odczucia – przekonanie o własnej inności i „nienormalności” – zostają niejako „wchłonięte” przez narrację i oddane za pomocą nietypowego nachylenia kamery. Zabieg subiektywizujący w *Konformiście* przybliży widzowi emocje postaci, ale jednocześnie zawiera pewien zewnętrzny komentarz – groteskowa forma subiektywizacji każe się zdystansować od neurotycznego, pogrążonego w obsesjach protagonisty. Można powiedzieć, że jest to swego rodzaju „wariacja” na temat postrzegania rzeczywistości przez bohatera, a nie dokładna „reprodukcja” jego stanu wewnętrznego.

Sytuacja ta może przypominać literacką technikę mowy pozornie zależnej, w której nie sposób jasno oddzielić perspektywy wewnętrznej bohatera od perspektywy zewnętrznej narratora⁷. Jako że literaturoznawczy termin

⁷ Literaturoznawcy do dziś spierają się o to, czy mowa pozornie zależna to pozbawione wykładników gramatycznych przytoczenie słów i myśli bohatera, czy też ich imitacja dokonana przez narratora. Skłaniam się ku temu drugiemu stanowisku, reprezentowanemu m.in. przez Roya Pascala. Jak pisze Pascal, „mowa pozornie zależna [Pascal używa tu zapisu «FIS», będącego skrótem angielskiego terminu *free indirect speech* – przyp. R. B.] [...] służy jednocześnie dwóm celom. Z jednej strony, z niezrównanym wigorem przywołuje postać poprzez jej słowa, ton głosu i gesty. Z drugiej strony, osadza wyrażenia lub myśli postaci w ciągu narracji i, co nawet ważniejsze, w interpretacji narratora, który wyraża również własny

jest niefortunny w odniesieniu do dzieł filmowych, proponuję stworzenie nowej kategorii – subiektywizacji zapośredniczonej⁸. Określenie „zapośredniczona” wskazuje na to, że narracja tego typu nie tworzy iluzji bezpośredniego dostępu do świata wewnętrznego bohaterów, lecz uwydatnia mediację pewnej „wyższej” instancji narracyjnej w przekazywaniu stanów wewnętrznych postaci⁹. Narracja nie tyle odwzorowuje, ile symuluje percepcję postaci, posługuje się jej stanem emocjonalnym czy sposobem myślenia. Podobnie jak w mowie pozornie zależnej¹⁰, reprezentacja ta może zawierać akcenty krytyczne lub ironiczne wobec bohatera. Wydaje się, że kategoria ta jest wyjątkowo użytecznym narzędziem do analizy *Palacza zwłok*, w którym interferencja fokalizacji wewnętrznej i zewnętrznej pozwala na przedstawienie rozmaitych sprzeczności tkwiących w owładniętym mrocznymi pragnieniami czeskim mieszczańcinie.

DWIE TWARZE STATECZNEGO MIESZCZANINA

Film Juraja Herza, podobnie jak powieść Fuksa, rozpoczyna się od monologu wygłaszanego przez Karla Kopfrkingla w zoo. Już w prologu pojawiają się pewne sygnały, że główny bohater jest postacią rozdwojoną wewnątrznie, a narracja została przefiltrowana przez jego percepcję. Z monotonną wypowiedzią mężczyzny, skierowaną do żony i dzieci, kontrastuje sposób obrazowania: krótkie ujęcia, „pocięte” kadry oraz brak płynności w montażu

sposób patrzenia i odczuwania”. R. Pascal, *Dual Voice, Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, New Jersey 1977, s. 74-75. O dwugłosowości mowy pozornie zależnej pisał także Walentin Wołoszynow. Zob. W. Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 468.

⁸ Więcej na temat tej kategorii zob. R. Birkholc, *Narracja subiektywna zapośredniczona jako filmowa „mowa pozornie zależna”*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017, s. 327-339.

⁹ Celowo unikam kategorii „narratora”, która wywodzi się z literaturoznawstwa i nie może zostać z pełnym sukcesem przeniesiona na grunt filmowy.

¹⁰ W książce o ironii Zofia Mitosek poświęca osobny rozdział mowie pozornie zależnej. Zob. Z. Mitosek, *Co z tą ironią?*, Gdańsk 2013, s. 57-84.

obrazu. Trwająca sto dziewiętnaście sekund scena jest zbudowana aż z pięćdziesięciu czterech ujęć, a zatem średnia długość ujęcia wynosi tylko 2,2 sekundy¹¹. Krótkie, często migawkowe ujęcia tworzą dynamikę, której nie da się uzasadnić ani wydarzeniami fabularnymi, ani monologiem bohatera, i sugerują istnienie pewnych „podskórnych” napięć kryjących się za słowami spokojnie wypowiedzianymi przez Kopfrkingla. Film zaczyna się od czterech ujęć przedstawiających kratę, za którą przechadza się lampart. Cięcia nie są bardzo wyraźne, ale jednak widoczne. Herz stosuje tu łagodną formę tak zwanych *jump cuts*¹² – pokazuje kratę z niemal identycznych punktów widzenia, ale dzieli fragment na cztery ujęcia, nieznacznie zrywając czasowe *continuum*. Dynamizuje to ruch lamparta, a jednocześnie wskazuje na zaburzony charakter czasoprzestrzeni w filmie.

Na początku *Palacza zwłok* nie pojawia się ujęcie ustanawiające, dzięki któremu widz mógłby zorientować się w topografii zoo. Wielkie zbliżenia wyodrębniają postaci (przede wszystkim głównego bohatera) oraz zwierzęta z otoczenia, a tło zostaje praktycznie wyeliminowane. Kadry są „pocięte” – widzimy często jedynie fragmenty ludzi oraz zwierząt. Pierwszy plan ogólny, przedstawiający rodzinę Kopfrkingłów stojącą przed klatką, pojawia się w czterdziestej trzeciej sekundzie filmu, ale jest nietypowy, ponieważ bohaterowie ukazywani są od tyłu, z dużego dystansu. Kamera pokazuje obiekty albo zbyt blisko, albo zbyt daleko. W scenie tej pojawia się także jeden fragment o niejasnym statusie ontycznym (realna sytuacja?, wyobrażenie?), przedstawiający dzieci głównego bohatera w klatce. Spójna wizja świata przedstawiona w werbalnej opowieści Kopfrkingla zostaje

¹¹ Autorzy bloga VashiVisuals policzyli średnią długość ujęcia w sześciu najbardziej dynamicznych filmach akcji z pierwszej dekady XXI wieku (m.in. w *Resident Evil 2* i *Szklanej pułapce 4*). Średni czas ujęcia wahał się od 1,64 do 1,96 sekundy. Zob. <http://vashivisuals.com/category/one-sheets/average-shot-length-one-sheets/> [dostęp: 19.06.2016]. Nie trzeba dodawać, że prolog zrealizowanego cztery dekady wcześniej *Palacza zwłok* nie przedstawia dynamicznej sceny akcji, ale spokojną wizytę w zoo.

¹² Jak pisze David Bordwell, najważniejszym wyznacznikiem *jump cuts* jest ciągłość przestrzenna punktu widzenia i nieciągłość czasu trwania. Zob. D. Bordwell, *Jump Cuts and Blind Spots*, „Wide Angle” 1984, nr 1, t. 6, s. 5. Badacz dodaje, że jedną z funkcji *jump cuts* może być subiektywizacja. Ibidem, s. 10.

przeciwstawiona fragmentarycznej i niepokojącej narracji wizualnej. Można przyjąć, że narracja w sposób niebezpośredni oddaje percepcję bohatera: wbrew racjonalnym monologom, czeski mieszczanin patrzy na świat, kierując się nie tyle rozumem, ile pragnieniami, a jego obraz rzeczywistości jest zdeformowany.

Zwierzęta w zoo zostają poprzez montaż skojarzone z postacią Kopfrkingla. W prologu filmu można wyróżnić następujące skojarzenia wizualne: trajektoria ruchu lamparta i łuski na skórze węża – faliste linie na czole bohatera; oko Kopfrkingla – oczy zwierząt; ucho mężczyzny – ucho nosorożca. Można to traktować jako przejaw ironicznej fokalizacji zewnętrznej, wskazującej na „zwierzęcą” stronę osobowości bohatera, ale także jako wyraz subiektywnej fascynacji, a nawet nieuświadomionej identyfikacji Kopfrkingla ze zwierzętami – zwłaszcza drapieżnymi. Obecność węża, zgodnie z utrwaloną w kulturze symboliką, może ponadto wskazywać na przebiegły charakter mężczyzny, który ukrywa swoje rzeczywiste pragnienia pod zasłoną kwiecistych monologów¹³. Pokazując bohatera, kamera często skupia się na detalach – czole, nosie, oczach, uchu, ustach – i pokazuje je z tak bliskiej perspektywy, że niemal widoczna staje się faktura skóry mężczyzny. Dzięki temu prawiący morały Kopfrkingl¹⁴ nie jawi się jako uporządkowany i racjonalny podmiot, ale jako podmiot cielesny, a zatem zależny od popędów i pragnień. Kamera pokazuje także fakturę skóry zwierząt – łuski, wypustki i sierść – tworząc dodatkową analogię pomiędzy protagonistą a mieszkańcami zoo.

Narracja prologu *Palacza zwłok* oddaje percepcję bohatera, ale zawiera także zewnętrzny komentarz na temat jego rozdwojonej osobowości. W pierwszym ujęciu filmu ostrość kamery skierowana jest na kratę, za którą widać poruszającego się lamparta. Krata oddziela drapieżnika od przestrzeni, w której znajdują się bohaterowie i z której dochodzi głos

¹³ Oczywiście nie przypadkiem Lakme, żona Kopfrkingla, później zamordowana przez męża, nie zostaje skojarzona z drapieżnikiem, ale z pawiem. Kobiętę wizualnie łączy z pawiem barwy (czerni i biel) oraz „ozdoby” – jej kapelusz można skojarzyć z czubem z piór na głowie ptaka.

¹⁴ Kopfrkingl mówi między innymi: „No widzisz, kochana, mówimy o łaskawej przyrodzie, miłosiernym losie, łaskawym Bogu, osądzamy innych, wytykamy im to i tamto... Ale jacy jesteśmy sami?”.

Kopfrkingla. Można powiedzieć, że krata stanowi granicę między „nie-ludzkim” światem natury a „ludzkim” światem kultury. Skojarzenie bohatera ze zwierzętami kwestionuje jednak ten podział. W późniejszych ujęciach ostrość skierowana jest już na znajdujące się w zamknięciu zwierzęta, a w niektórych ujęciach kraty w ogóle nie są pokazywane. Granica między światem natury a światem kultury zostaje zaburzona jeszcze bardziej, kiedy nagle okazuje się, że w jednej z klatek znajdują się dzieci głównego bohatera – Milik i Zina. Kopfrkingl strofuje córkę i syna za naruszenie granicy między naturą a kulturą: „Prześcieście, dzieci! Klatki są przecież dla zwierząt!”. Status ujęcia jest jednak ambiwalentny: w jaki sposób Milik i Zina znaleźli się nagle za kratą? Czy nie jest to przypadkiem subiektywna fantazja Kopfrkingla? Wbrew słowom wypowiedzianym przez bohatera, w pierwszej scenie *Palacza zwłok* zawartych zostało wiele sugestii, że granica między naturą a kulturą jest płynna.

Bardzo istotne jest także zakończenie prologu, w którym Kopfrkinglowie podchodzą do owalnego lustra znajdującego się w zoo. W pierwszym ujęciu, kiedy widzimy odbicie bohaterów w zwierciadle, Karl mówi: „Jesteśmy piękną, błogosławioną rodziną”, a jego komentarz dobrze koresponduje z sielankowym obrazem. Po chwili perspektywa jednak zmienia się i kamera patrzy na bohaterów z góry, z miejsca, w którym znajduje się lustro. Ujęcie to zostało zrealizowane przy użyciu obiektywu szerokokątnego, który sprawia, że obiekt znajdujący się najbliżej kamery wydaje się zniekształcony i nieproporcjonalnie duży w stosunku do reszty. Wskutek tego zabiegu postać stojącego na pierwszym planie Kopfrkingla jest zdeformowana: czoło, oczy i nos bohatera są nienaturalnie duże, co tworzy groteskowe wrażenie. Zniekształcenie twarzy mężczyzny sprawia, że wygląda on niepokojąco i mrocznie.

Można przyjąć, że zdeformowany obraz oddaje stan psychiczny Karla¹⁵ – ujawnia mroczne impulsy władające mężczyzną. Ujęcia, w któ-

¹⁵ W nieco inny sposób Herz posłużył się szerokokątnymi obiektywami w mrocznej baśni *Morgiana* (1972), do której zdjęcia zrealizował Jaroslav Kučera. Technika zdjęciowa nadaje tam niepokoju scenom, w których główna bohaterka myśli o zabiciu siostry. W *Morgianie* użycie szerokokątnych obiektywów jest jednak dodatkowo motywowane – Herz pokazuje świat przedstawiony z perspektywy... kota, tytułowej Morgiany. Na temat subiektywnych technik zastosowanych

rych zniekształcony sposób przedstawienia bohatera służy reprezentacji jego zdeformowanej percepcji, są bardzo interesujące z narratologicznego punktu widzenia. Inaczej niż w wypadku behawiorystycznej obserwacji, nie jest to typowa sytuacja, w której ciało postaci komunikuje o jej stanie wewnętrznym, ponieważ wygląd bohatera jest zniekształcony przez środki narracyjne, a nie przez naturalną ekspresję postaci. Za pomocą optycznej deformacji zostają przedstawione uczucia miotające Kopfrkinglem, dlatego można przyjąć, że jest to subiektywizacja zapośredniczona¹⁶. Ujęcie to kontrastuje z poprzednim, w którym Kopfrkingl jawi się jako poczciwy mąż i ojciec. Co znamienne, najpierw oglądamy obraz odbity w lustrze – nie jest to realność, ale społeczny wizerunek, który mężczyzna próbuje wykreować. W kolejnym ujęciu ujawnia się druga twarz bohatera i przedstawienie to zostaje zakwestionowane.

Krzysztof Skowroński zwrócił uwagę, że obraz zdeformowanej twarzy w sztuce może uruchamiać następujące refleksje:

Czy jestem do końca jednością (osobowości, tożsamości), czy wielością pojęć, instynktów, stanów psychicznych i ambicji; czy jestem autentyczny, czy muszę być wypadkową oddziaływań kulturowych i społecznych? Czy twarz wyraża moją duchowość, czy moją fizyczność?¹⁷

w *Morgianie* zob. G. Piotrowski, *Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości (Przypadek „Morgiany”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90, s. 102-112.

¹⁶ Analogiczny przypadek opisuje Peter Verstraten. W jednym z ujęć *Obietnicy (The Pledge)* Seana Penna widzimy na pierwszym planie postać głównego bohatera Jerry’ego Blacka, a na drugim – bawiących się na imprezie gości. Jedynie postać Blacka jest w tym ujęciu nieostra, co, zdaniem Verstratena, jest motywowane jego oszołomieniem. Verstraten uznaje, że mamy tu do czynienia z nakładaniem się fokalizacji wewnętrznej i fokalizacji zewnętrznej: „Mimo że to on [główny bohater filmu – przypis R.B.] jest przedmiotem fokalizacji (zewewnętrznej), ujęcie nie może być interpretowane inaczej niż jako reprezentacja jego (wewnętrznego) stanu umysłu”. Zob. P. Verstraten, op. cit., s. 73. W *Palaczu zwłok* zachodzi analogiczna sytuacja narracyjna.

¹⁷ K. Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne: ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008, s. 327.

Sam Kopfrkingl nie podejmuje oczywiście takich refleksji, ale zabiegi stylistyczne sugerują, że postać ma rozdwojoną osobowość, i skłaniają widza do namysłu nad tym, kim tak naprawdę jest główny bohater. W *Palaczu zwłok* wyobrażenia, jakie ma o sobie Kopfrkingl (zgodne z pewnym społecznym wzorcem), jeszcze wielokrotnie będą konfrontowane z jego ukrytymi pragnieniami. Zarówno aspiracje społeczne, jak i mroczne żądze protagonisty znajdują swoją reprezentację w formie subiektywizacji zapośredniczonej. Pierwsze, między innymi, w kompozycji kadrów – przypominającej „obrazek”, zamieniającej rzeczywistość w stereotypowy obraz mieszczańskiej idylli; drugie – w groteskowej deformacji, jaka wkrada się do tego sielankowego wizerunku.

Motywy odbicia w lustrze, portretu oraz fotografii pojawiają się w *Palaczu zwłok* wielokrotnie. W jednej z pierwszych scen filmu Kopfrkingl składa wizytę w sklepie ramiarza Holiego, aby zakupić obraz do swojego mieszkania. Proces selekcji odpowiedniego dzieła sztuki został przedstawiony za pomocą ujęć bezpośrednio subiektywnych, ale w sposób dość niekonwencjonalny. Zamiast płynnego ruchu kamery, symulującego spojrzenie mężczyzny, pojawia się seria krótkich, pojedynczych ujęć, które, przeważnie w bliskich planach, ukazują wizerunki roznegliżowanych kobiet. Dzięki temu, że poszczególnym obrazom poświęcone są osobne kadry, można wnioskować, iż nagie kobiety przykuwają uwagę bohatera. Bardzo krótki, wręcz migawkowy czas trwania ujęć świadczyć może natomiast o tym, że Kopfrkingl cenzuruje swoje pragnienia. Ostatecznie mężczyzna wybiera dostojny obraz przedstawiający wesele. Później, kiedy Karl wieszka zakupione dzieło w łazience w swoim domu, oglądamy je z punktu widzenia bohatera. Gdy Kopfrkingl zastanawia się przy rodzinie, czy nie lepszy byłby w tym miejscu bukiet, tam, gdzie wcześniej był obraz, pojawia się nagle kobiecy akt. Bezpośrednia subiektywizacja sugeruje, że zamięłowanie Karla do sztuki wynika z chęci sublimacji popędów.

Obrazy, które Kopfrkingl wybiera do swojego mieszkania, mają wzmocnić identyfikację własną mężczyzny. W sklepie Holiego, po wyborze obrazu przedstawiającego scenę weselną, bohater patrzy przed siebie i wskazuje palcem, mówiąc: „I tamten o szlachetnej twarzy”. Kompozycja kadru na początku kolejnego ujęcia jest następująca: na pierwszym planie, po prawej stronie widzimy trzy leżące w nieładzie obrazy, natomiast w tle, u góry kadru – odbicie w lustrze Karla. Można przez chwilę odnieść wrażenie, że

mężczyzna wskazuje palcem na samego siebie, co jest znaczące – posiadanie portretu „szlachetnego” człowieka ma przecież świadczyć o wartości samego właściciela. W ujęciu tym widzimy twarz Kopfrkingla odbitą w zwierciadle tak, jakby była jedynie obrazem wśród innych obrazów. Kompozycja kadru spełniać może więc trojako funkcję: (1) sugerować, że Kopfrkingl, wybierając portret, próbuje nadać wartość własnej osobie (złudzenie, że mężczyzna wskazuje na siebie, mówiąc o „szlachetnej twarzy”); (2) podkreślać iluzoryczny charakter społecznego wizerunku mieszczanina (widzimy jedynie jego odbicie w lustrze); a jednocześnie (3) wprowadzać pewną niepokojącą atmosferę, która może być motywowana „mroczną” psychiką bohatera (kadr jest bardzo ciemny). Co znamienne, Karl będzie utrzymywał, że portret przedstawia francuskiego ministra Louisa Marina, a nie byłego prezydenta Nikaragui Emiliana Chamorra Vargasa. Dla mieszczanina Kopfrkingla „wyższy urzędnik finansowy” Marin jest wzorem bardziej godnym naśladowania niż „Lew Nikaragui”¹⁸.

O tym, jak ważną rolę pełnią obrazy w społecznej identyfikacji bohatera, świadczy wystrój jego mieszkania. Reprezentacyjną częścią domu Kopfrkingłów jest duży salon z jadalnią, urządzone w typowo mieszczańskim stylu. Centralną część pomieszczenia zajmuje okrągły stół, a wystrój tworzą stylowe szafy, rzeźby, świeczniki oraz liczne obrazy zdobiące ściany pokoju. Dbałość o przestrzeń domową, minimalizm poznawczy oraz koncentracja na codziennych, prozaicznych czynnościach sprawiają, że Karla można nazwać „człowiekiem biedermeierowskim”. W szerokim znaczeniu biedermeier to „rodzaj mentalności, której wykwitem i symbolem jest odpowiednia kultura obyczajowa, mentalna i artystyczna”¹⁹, charakterystyczna dla krajów niemieckojęzycznych oraz znajdujących się pod ich wpływem (między innymi Czech). Rozumiany w ten sposób biedermeier nie jest zjawiskiem jedynie XIX-wiecznym i – jak zauważa Patrycjusz Pająk – oddziałuje na czeskie społeczeństwo aż do współczesności. Badacz twierdzi, że:

Świat biedermeieru można sobie wyobrazić tak, jak proponuje Milan Elsner – jako wnętrze mieszkalne, w którym panuje harmonijny porządek: wszystko jest na swoim miejscu i wszystko do siebie pasuje. [...] [Człowiek

¹⁸ Taki właśnie przydomek nosił Vargas.

¹⁹ P. Pająk, op. cit., s. 10.

biedermeierowski – przyp. R.B.] poszukuje trwałych punktów egzystencji. Marzy o wiecznej stabilności, dlatego chciałby, aby czas się zatrzymał. Stara się żyć poza historią i pozostaje wobec niej obojętny. Negatywnym następstwem przyjęcia takiej postawy jest przesadna ostrożność, ograniczenie horyzontu umysłowego, małostkowość, sprowadzenie własnego życia do wegetacji. [...] [Człowiek biedermeierowski] zamyka się w kręgu spraw prywatnych i codziennych, gdzie czuje się panem. Jego celem staje się przetrwanie, lecz nie przez walkę z historycznymi przeciwnościami, tylko bierny opór wobec nich, polegający na ich trywializacji i izolacji od nich. Pocięchę i namiastkę wolności znajduje w fetyszyzmie, czyli kulcie tego, co małe, ale własne i dlatego spolegliwe²⁰.

Kopfrkingl posiada wiele cech „człowieka biedermeierowskiego”: nadaje wyjątkową rangę prozaicznym zdarzeniom i codziennym rytuałom, wygłasza niekończące się monologi o błahych sprawach i – do pewnego momentu – dystansuje się od polityki. Pewna przesada, nadmiar i ostentacja w kultuwowaniu mieszczańskich wartości wskazuje jednak na to, że Karl nie tyle jest typowym „człowiekiem biedermeierowskim”, ile go odgrywa, chce być postrzegany (i postrzega tak sam siebie) zgodnie z pewnym społecznym wzorcem, ale jednocześnie od niego odbiega.

Warto zwrócić uwagę, że sceny w mieszkaniu Kopfrkingla rozgrywają się zazwyczaj w salonie, który – jeśli nie liczyć łazienki²¹ – jest ulubionym pomieszczeniem bohatera. Herz nie pokazuje przestrzeni najbardziej prywatnej, czyli sypialni, skupiając się na pokoju reprezentacyjnym, do którego często przychodzą goście. Dzięki temu mieszczański dom nie jawi się jako enklawa, w której Karl chroni się przed światem, ale jako przestrzeń na pokaz, zaprojektowana tak, by potwierdzać społeczny wizerunek bohatera.

W powieści Fuksa wyobrażenia bohatera o domu i rodzinie zostają zawarte nie tylko w licznych monologach, lecz także w mowie pozornie zależnej – w pieszczotliwych epitetach oraz porównaniach. Charakterystyczny jest opis urodzin Ziny: „W jadalni rzeczywiście wszyscy wyglądali jak na pięknym obrazie, było tak może dlatego, że wszyscy siedzieli przy stole

²⁰ Ibidem, s. 12-13.

²¹ Jak można sądzić, uwielbienie dla pomieszczenia o sanitarnej funkcji wynika z chęci ukrycia mrocznej fascynacji brudem.

razem, poza tym była z nimi także kotka”²². Narracja oddaje tu perspektywę Kopfrkingla – wizja życia rodzinnego, jaka wyłania się z jego monologów, przypomina kiczowaty obrazek. W filmie, podobnie jak w oryginale, mieszczkańskie postrzeganie domu i rodziny przez bohatera także znajduje wyraz w jego wypowiedziach. Mieszkanie zostaje po raz pierwszy pokazane na ekranie, kiedy Kopfrkingl przychodzi z zakupionymi obrazami. Bohater już w drzwiach uśmiecha się i mówi do żony: „Kupiłem ci, aniele, obrazki. Kupione z pierwszego dodatkowego dochodu. Żeby nasz dom był jeszcze piękniejszy. Zina ćwiczysz? [scenie od początku towarzyszy muzyka fortepianowa] To takie uzdolnione dziecko!”.

Sposób postrzegania rzeczywistości przez bohatera zyskuje jednak w dziele Herza także reprezentację wizualną. Kiedy Karl znajduje odpowiednie miejsce na powieszenie obrazu „Louisa Marina”, kamera pokazuje Kopfrkingłów w planie ogólnym, z drugiej części salonu. Taki punkt widzenia sprawia, że prostokątne przejście pomiędzy salonem a jadalnią tworzy w kadrze dodatkową ramę, wewnątrz której znajdują się Kopfrkinglowie. Rama stworzona przez przejście sprawia, że powstaje coś na kształt obrazu (to, co dzieje się w jadalni) w obrazie (całość kadru). Taka konstrukcja była rozpowszechniona w malarstwie już w XVII wieku. Jak twierdzi Victor Stoichita, wprowadzenie dodatkowych ram w postaci nisz, okien, drzwi oraz ram *sensu stricto* pełniło w malarstwie tamtego okresu funkcję autotematyczną²³. W *Palaczu zwłok* konstrukcja ta nie służy jednak refleksji nad naturą medium wizualnego, lecz wskazuje na sposób postrzegania domu i życia rodzinnego przez bohatera. Dzięki takiej kompozycji kadru obecne w książce sformułowanie („wyglądali jak na pięknym obrazie”) zyskuje bardzo wyrazisty ekwiwalent wizualny. Jadalnia nie tylko jest udekorowana obrazami, ale także sama – wraz z mieszkańcami domu – zaczyna się jawić jako obraz. W sposób zapośredniczony narracja oddaje percepcję Kopfrkingla, który stereotypizuje dom i rodzinę, a na życie rodzinne patrzy

²² L. Fuks, *Palacz zwłok*, tłum. J. Anderman, T. Lis, Kraków 1979, s. 63.

²³ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiél-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46-88. O dodatkowej ramie (*sensu stricto*) Stoichita pisze: „Rama każdego obrazu ustala tożsamość fikcji. Dać obrazowi, poza prawdziwą ramą, ramę namalowaną oznacza podnieść fikcję do drugiej potęgi. Obraz mający namalowaną ramę okazuje się przedstawieniem podwójnie: jest wyobrażeniem obrazu”. Ibidem, s. 79.

trochę jak na piękne przedstawienie odbywające się zgodnie z mieszczańskimi normami.

Nie bez znaczenia wydaje się również to, że kamera nie jest we wspomnianym ujęciu ustawiona równolegle do przejścia pomiędzy salonem i jadalnią, ale pod takim kątem, że górna krawędź przejścia jest widoczna w kadrze jako linia lekko zstępująca²⁴. Kiedy w scenie wizyty małżeństwa Reinke pojawia się analogiczne ujęcie, pokazujące jadalnię z drugiej części salonu, linia ta jest jeszcze bardziej pochyła. Jeśli przyjąć, że ujęcia te stanowią reprezentację mieszczańskiego postrzegania rodziny przez Kopfrkingla, to lekko przekrzywiona linia może sugerować pewne zaburzenie harmonijnej wizji, mające źródło w samym podmiocie²⁵.

Jeszcze inny zabieg zastosowano w scenie przygotowań wigilijnych. Na początku sceny widzimy Karla z bombkami, wdychającego: „Ach, to Boże Narodzenie...”. Kamera nie pokazuje jednak bohatera bezpośrednio, ale poprzez odbicie w bombce wiszącej na choince (il. 1). Herz oraz operator filmu Stanislav Milota uzyskali obraz, który zazwyczaj tworzy się za pomocą ekstremalnie szerokokątnego obiektywu, tak zwanego rybiego oka²⁶, stosowanego czasem w horrorach, by zasugerować, że widzimy świat z perspektywy „potwora”²⁷. Obraz mieszkania Kopfrkingłów zostaje przez to silnie zdeformowany: proste linie stają się wypukłe i zaokrąglone, a dy-

²⁴ Warto dodać, że taki punkt widzenia spełnia jeszcze inną funkcję – dzięki niemu wyeksponowany zostaje znajdujący się po prawej stronie kadru fortepian, kolejny rekwizyt mieszczańskiego domu.

²⁵ Motyw przekształcania życia rodzinnego w obraz i spektakl zostaje przedstawiony również w scenie urodzin Ziny, kiedy chłopak dziewczyny, Kaja, na prośbę Kopfrkingla fotografuje zebranych. Najpierw widzimy pozujących do fotografii gospodarzy oraz gości, a następnie wykonane zdjęcie, tyle że pokazane „do góry nogami”. Przekrzywiony o sto osiemdziesiąt stopni kadr podkreśla, że sielankowy wizerunek mieszczan jest jedynie „obrazem”, a jednocześnie wskazuje, iż może on wkrótce ulec destrukcji (wszak rzeczywistość zostaje tu „postawiona na głowie”). Jest to być może metaforyczny wyraz zmieniającego się stopniowo stosunku Kopfrkingla do rodziny.

²⁶ Co ciekawe, niedługo potem widzimy prawdziwe rybie oko – oko karpia. Być może jest to ironiczny znak dystansu twórców do technik filmowych.

²⁷ Zob. T.M. Sipos, *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, Jefferson 2010, s. 111.



Il. 1. Palacz zwłok. Zabieg operatorski sprawia, że przestrzeń mieszczańskiego domu jawi się jako zdeformowana, co jest motywowane pogłębiającą się psychozą bohatera

stans pomiędzy przedmiotami – zniekształcony. Sielankowa wizja domu oraz życia rodzinnego, która znajdowała wyraz w kompozycji niektórych wcześniejszych kadrów, zostaje całkowicie zaburzona. Można przyjąć, że jest to zapośredniczona fokalizacja bohatera, który coraz bardziej oddaje się swoim mrocznym pragnieniom. Kopfrkingl przestaje spełniać się w roli męża i ojca, a jego percepcja rodziny zaczyna się zmieniać.

Co znamienne, chwilę później mężczyzna mówi do żony, pozorując żart: „Aniele, tak promieniujesz... A co, jakbym powiesił cię wśród tych aniołków i piękności?”. Wydaje się, że właśnie podczas wigilii zachodzi przełom wewnętrzny w bohaterze, który odtąd coraz bardziej będzie pogrążał się w obsesji – to w trakcie wigilijnej wizyty Reinkego Karl zdecyduje się przystąpić do partii faszystowskiej. Zmiana w nastawieniu Kopfrkingla musiała zyskać swoją reprezentację w zsubiektywizowanym stylu, stąd wyrazisty akcent wizualny w scenie ubierania choinki. Warto zwrócić uwagę również na to, że po scenie wigilijnej – w której Kopfrkingl po raz pierwszy zaczyna opowiadać o swojej „niemieckiej krwi” – nie będą już pojawiać się kadry ukazujące domowników zasiadających wspólnie w jadalni. Ideał mieszczańskiego szczęścia, który wcześniej żywił Kopfrkingl, przestanie

mieć dla bohatera znaczenie. Kiedy przy stole wigilijnym mężczyzna wychwala niemiecki naród, pojawia się nowa perspektywa – z wnętrza jadalni. W tle widzimy drugą część salonu, w której znajduje się choinka. Można by pomyśleć, że dodatkowa rama (tym razem mniej widoczna), tworzona przez przejście pomiędzy dwiema częściami pokoju, spełnia taką funkcję jak wcześniej – pozwala wydzielić z kadru osobny fragment stanowiący „pocztówkową” reprezentację mieszczańskiego szczęścia. Kompozycja kadru jest jednak taka, że postać Lakme graficznie nachodzi na znajdującą się po drugiej stronie salonu choinkę. Biorąc pod uwagę żart Kopfrkingla o powieszeniu żony wśród aniołków – żart, który okaże się zapowiedzią prawdziwego morderstwa – taka kompozycja nabiera zgoła makabrycznych znaczeń i ujawnia, być może jeszcze nieuświadomioną, gotowość bohatera do złożenia swojej żony „w ofierze”.

UWIELBIENIE ŚMIERCI

Trudno powiedzieć, na ile Kopfrkingl jest świadomy swoich nekrofilicznych skłonności. Bez trudu można natomiast scharakteryzować jego strategię – bohater nadaje swoim pragnieniom „wyższe” uzasadnienie, próbuje je uszlachetnić, odwołując się do religii lub ideologii. Ta racjonalizacja²⁸ jest wewnętrznym procesem psychicznym, a nie cyniczną kalkulacją – wydaje się, że bohater wierzy w dużą część tego, o czym mówi rodzinie i przyjaciółom.

Charakterystyczna jest scena w restauracji, w której Karl wygłasza przemowę zachęcającą do kremacji. Bohater zaczyna w pewnym momencie czytać fragmenty książki poświęconej buddyzmowi: „Cierpienie to zło, którego musimy się pozbyć lub je złagodzić. Czym szybciej człowiek obróci się w proch, tym szybciej będzie wolny, przemieniony, oświecony, odrodzony”. Widzimy wówczas serię bardzo krótkich ujęć przedstawiających fragmenty obrazów wiszących w sali: walczących na koniach mężczyzn, roznegliżowane kobiety oraz kościotrupa²⁹. Kiedy Kopfrkingl mówi o konieczności

²⁸ Według teorii psychoanalitycznej racjonalizacja „służy ukryciu prawdziwych motywów czyichś działań, myśli lub uczuć”. A.S. Reber, hasło: *Racjonalizacja*, [w:] *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, tłum. B. Janasiewicz-Kruszyńska, Warszawa 2005, s. 636.

²⁹ Są to fragmenty dzieł sztuki znajdujących się w Miejskim Domu Reprezentacyjnym w Pradze, w którym kręcono scenę filmu.

pozbycia się cierpienia, widzimy obrazy z *Pieśni wojennej* i *Pieśni pogrzebowej* Františka Ženiška, a gdy używa słowa „przemieniony”, pojawia się fragment dzieła Alfonsa Muchy *Siłą ku wolności, miłością ku zjednoczeniu!* z cyklu *Własną siłą*, przedstawiający trzech mężczyzn, z których jeden z dumą wyciąga horyzontalnie ręce. Przedstawione malowidła wyraźnie korespondują z treścią przemowy pracownika krematorium. Choć, formalnie rzecz biorąc, nie są to ujęcia subiektywne, ponieważ bohater czyta fragmenty książki, a zatem nie może patrzeć na ściany sali, to jednak oddają sposób postrzegania świata przez Karla. Zabieg ten ujawnia, że na długo przed przystąpieniem do partii faszystowskiej Kopfrkingl łączył potrzebę niwelowania cierpienia z siłą i przemocą. Jest to coś więcej niż zewnętrzny komentarz na temat nieuświadomionych pragnień bohatera. Mężczyzna jest wielbicielem sztuki, a seria ujęć przedstawiających obrazy wydaje się zakorzeniona w jego „wrażliwości”. Scena ta wiele mówi o strukturze psychicznej pracownika krematorium, który estetyzuje mroczne pragnienia i próbuje im nadać podniosłą formę. Uroczysty nastrój zostaje spotęgowany niediegetycznym komentarzem muzycznym, który pojawi się na ścieżce dźwiękowej także w scenach w krematorium.

Inaczej niż typowy „człowiek biedermeirowski” Kopfrkingl nie zadowala się życiem domowym i przykłada ogromną wagę do swojej pracy³⁰. Chodzi tu jednak nie tyle o szacunek do pracy jako takiej, ile o zamiłowanie do konkretnego zajęcia. „Od piętnastu lat przychodzę do tej świątyni śmierci – mówi bohater nowemu pracownikowi, panu Dvořákowi – ale wciąż mam to samo poczucie świętości”. Odczucia bohatera znajdują reprezentację w obrazie filmowym. Kiedy Kopfrkingl prowadzi Dvořáka, pojawia się ujęcie przedstawiające krematorium w planie ogólnym. Twórcy filmu zastosowali tu perspektywę linearną z jednym punktem zbiegu – bohaterowie idą w stronę budynku, który zajmuje centralne miejsce w tle kadru. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że w *Palaczu zwłok* fasady innych

³⁰ Jak pisze Pająk, dla nowoczesnego mieszczanina praca jest „wartością podstawową, podczas gdy dla biedermana nie ma wartości wyższej niż dom rodzinny. Szanuje on pracę, ponieważ zapewnia ona jego domowi ekonomiczne bezpieczeństwo, jednak wiąże się z nią też pewne ryzyko. Praca oznacza bowiem konieczność regularnego opuszczania bezpiecznego domu i kontaktu z nieprzewidywalnym światem”. P. Pająk, op. cit., s. 15.

budynków prawie w ogóle nie są pokazywane, a kadry rzadko kiedy mają tak klasyczną i symetryczną kompozycję. Sposób pokazania krematorium podkreśla, że jest to miejsce szczególne dla Kopfrkingla³¹. Chwilę później pojawia się także ujęcie z dolnej perspektywy (jak się okaże – z punktu widzenia Karla), dodatkowo uwznioślające budynek. Scenie towarzyszy uroczysty motyw muzyczny – ten sam, który słyhać było podczas przemowy bohatera w restauracji.

Uroczysty nastrój nasila się, kiedy Kopfrkingl, oprowadzając pracownika po krematorium, opuszcza katafalk zjeżdżający z sali, w której bliscy mogą ostatni raz zobaczyć ciała zmarłych, do dolnego pomieszczenia, gdzie pali się zwłoki. Charakterystyczny komentarz muzyczny staje się wówczas głośniejszy. Sytuacja ta ukazana została z perspektywy katafalku: skierowana w górę pod kątem dziewięćdziesięciu stopni kamera zjeżdża w dół. Jasny sufit górnej sali wypełnia początkowo cały kadr, ale kiedy katafalk zjeżdża w dół przez prostokątny otwór w podłodze, widok górnego sklepienia pomniejsza się, a w kadrze zaczyna dominować czarny sufit dolnego pomieszczenia. Ta kolorystyczna zmiana świetnie koresponduje ze zdaniem wypowiedzianym przez bohatera w kolejnym ujęciu: „Na górze jest świat tych, którzy ocalili. Nasza praca zaczyna się tu”. Kiedy Kopfrkingl mówi te słowa, kamera, która zmieniała punkt widzenia, pokazuje stojących w dolnej sali bohaterów z górnej perspektywy. Powolny ruch kamery, nietypowe punkty widzenia i uroczysta muzyka podkreślają rytualny, wręcz sakralny, charakter procesu opuszczania trumny. Ten patos wynika nie tyle z samej sytuacji, ile z tego, jak odbiera ją Kopfrkingl.

Bohater *Palacza zwłok* znajduje uzasadnienie dla swojej fascynacji kremacją w ideologii faszystowskiej oraz w religii buddyjskiej. Reprezentantem faszyzmu jest w filmie inżynier Reinke, kolega Karla z czasów I wojny światowej. To właśnie on tłumaczy bohaterowi, że Żydzi to biedny naród, który musi zostać „uratowany od cierpienia”. Kiedy Reinke przychodzi do Kopfrkingłów w Wigilię, w kadrze widać świecznik stojący na stole w salonie. Obecność tego rekwizytu jest motywowana realistycznie, ale jego eksponowanie w kadrze podczas późniejszej kolacji rodzinnej niesie dodatkowe znaczenia. Kopfrkingl, przekonany wcześniej przez Reinkego do wstąpienia do partii,

³¹ Podobna kompozycja pojawia się także w innej scenie, w której bohater wchodzi do krematorium.



Il. 2. Palacz zwłok. Kolacja wigilijna kojarzy się Kopfrkinglowi z żalobnym obrzędem, co podkreśla wyeksponowany w kadrze świecznik

mówi przy stole wigilijnym: „Teraz to naprawdę mamy Boże Narodzenie. Tym razem świece są w domu. Zazwyczaj stawiam je na katafalkach i na grobach”. Świece, symbolizujące między innymi ofiarę i kult zmarłych³², kojarzą się bohaterowi z krematorium i śmiercią. Podczas kolacji wigilijnej domownicy pokazywani są pojedynczo w półzblizeniach w ten sposób, że w prawie każdym z ujęć³³ większą część kadru zajmuje świecznik (il. 2). Takie kadrowanie jest z pewnością nieprzypadkowe. Obserwując pojawiające się kilkakrotnie plany ogólne, można wywnioskować, że świecznik stoi dość daleko od Lakme, tymczasem w ujęciu pokazującym kobietę w półzblizeniu wygląda na to, jakby znajdował się tuż obok niej. Kadrowanie oddaje skojarzenia bohatera, który, prawdopodobnie jeszcze nieświadomie, zaczyna snuć fantazję o śmierci i złożeniu rodziny „w ofierze”. Co znamienne, świecznik widoczny jest także w ujęciu ze śpiewającym kantorem, w scenie, w której Kopfrkingl udaje się na spotkanie żydowskiego bractwa pogrzebowego.

³² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 420.

³³ Wyjątkiem jest jedno zbliżenie przedstawiające Zinę. Dziewczyna pokazana jest jednak na tle choinki, na której palą się lampki.

Kopfrkingl próbuje uszlachetnić swoje mroczne pragnienia także przez odwołania do doktryny buddyzmu, wedle której śmierć wyzwala od cierpienia i toruje drogę do nowego życia. Pojęcie bohatera o buddyzmie jest jednak niewielkie, a wnioski wysnute z tego systemu filozoficzno-religijnego – opaczne. Buddyzm wyraźnie zakazuje mordowania istot żywych, a zniesienie cierpienia jest według buddystów możliwe poprzez zniszczenie pożądania³⁴. Tymczasem Karl, zasłaniając się filozoficzno-religijnymi koncepcjami, daje upust własnym żądom. Popadający w szaleństwo bohater widzi siebie jako zbawcę świata, choć w rzeczywistości coraz bardziej pograża się w swoich pragnieniach.

Dobrze widać to w scenie, w której bohater mówi Milikowi, że gdy ten wróci z wyjazdu – „wszystko mu wyjaśni”, co, jak się okaże, będzie oznaczało zamordowanie syna. Chwilę później widzimy ujęcie z punktu widzenia mężczyzny. Na pierwszym planie znajduje się zupełnie zdeformowana (wskutek użycia obiektywów szerokokątnych) twarz Milika, a w tle – widok z okna na miejski budynek. W kolejnym ujęciu widzimy wielkie zbliżenie czoła i oczu Kopfrkingla, które może sugerować, że mamy do czynienia z projekcją jego umysłu. Następnie kamera pokazuje z bliższej perspektywy widok z okna mieszkania – miejski budynek został jednak zastąpiony tybetańskim Pałacem Potala. Kolejne ujęcie zaczyna się od zbliżenia okładki ulubionej książki Karla, na której widnieje właśnie tybetański pałac. Pozornie mamy tu do czynienia z konwencjonalną subiektywizacją mentalną, ale trudno tak naprawdę powiedzieć, czy bohater rzeczywiście wyobraził sobie, że budynek znajdujący się za oknem to Potala. To raczej reprezentacja nieuświadomionych procesów psychicznych zachodzących w bohaterze, który nie przyznaje się przed sobą do swoich mrocznych pragnień i zaczyna widzieć siebie w roli buddyjskiego wybawcy świata – Praga zamienia się w Lhasę.

Kiedy Kopfrkingl zaczyna popadać w szaleństwo, narracja staje się coraz bardziej ekspresyjna i zsubiektywizowana. Gdy bohater, tuż przed zamordowaniem żony, chodzi za swoją ofiarą, kamera przyjmuje jego fizyczny punkt widzenia, co może służyć podkreśleniu, że Karl przechodzi do realnych działań. Scenie morderstwa Lakme towarzyszy uroczysty motyw muzyczny, który słychać było wcześniej w scenach w krematorium. Od tego momentu

³⁴ Zob. H. Oldenberg, *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 216.

coraz częściej w opowieść wplataną są wizje bohatera (subiektywizacja mentalna). Po zamordowaniu Lakme słyszymy bardzo głośne stukanie i dźwięk dzwoneczków. Bohater wówczas „rozdwaja się”: Kopfrkingl 2 w stroju mnicha tybetańskiego wychodzi z łazienki, podchodzi do Kopfrkingla 1 i mówi mu, że mężczyzna został uznany za nowe wcielenie Buddy. Jest to pewna reinterpretacja literackiego oryginału, ponieważ w powieści nie ma żadnej informacji, jakoby odwiedzający bohatera „mnich” był do niego podobny. W filmie dobitnie podkreślony zostaje w ten sposób fakt, że chodzi o rozdwojenie wewnętrzne protagonisty.

Kopfrkingl 2, ukazywany z górnej perspektywy poprzez szerokokątne obiektywy, sprawia dość niepokojące wrażenie, ale za to Kopfrkingl 1 – ukazywany z normalnej, a następnie z dolnej perspektywy w standardowy sposób – nabiera majestatu. Wydaje się, że bohater wytworzył w swojej wyobraźni postać Kopfrkingla 2, by wzmocnić wartość własnej osoby, wywinąć się na wyższy poziom. Słowom wypowiedzianym przez Kopfrkingla 2 towarzyszy głośny pogłos, co może wskazywać, że jest to postać nierealna, o innym statusie ontycznym. Relacja pomiędzy Kopfrkinglem a „sobowtorem” wyraźnie się jednak zaciera. Bohater, który idzie w stronę drzwi łazienki jako Kopfrkingl 1, wychodzi z niej jako Kopfrkingl 2, po czym przechodzi przez salon i dochodzi do stojącego w jadalni... Kopfrkingla 1. Nie sposób ustalić, co jest w tej scenie wyobrażone – nie da się na przykład uzgodnić, w którym miejscu przestrzeni znajduje się „realny” bohater. Nie jest to konwencjonalna subiektywizacja mentalna, lecz inscenizacja procesu psychicznego, jaki zachodzi w protagoniście.

Kopfrkingl motywuje swoje zbrodnie filozofią i ideologią, co widać także w scenie przemowy na pogrzebie Lakme. Początkowo spokojna i dostojna atmosfera spotkania zostaje nagle zaburzona ujęciem przedstawiającym salę z boku poprzez zniekształcające szerokokątne obiektywy. Po pewnym czasie pokazywany w dużym zbliżeniu Kopfrkingl mówi: „Musimy ponosić ofiary. Jedyną pewną rzeczą w życiu jest śmierć!”. Wygłaszając te słowa, bohater podnosi lekko głowę do góry, a w jego okularach pojawia się odbicie zawieszonych w sali lampek. Pojawienie się w kadrze światła lampek, które skojarzyć można ze świecami, oddaje być może podniosłe odczucia bohatera rytualizującego popełnione zbrodnie i próbującego nadać im metafizyczny wymiar.

W kolejnym ujęciu sala zostaje pokazana z ptasiej perspektywy poprzez szerokokątne obiektywy. Górny punkt widzenia pomniejsza bohaterów, dlatego można się zastanawiać, dlaczego został zastosowany w scenie, w której Kopfrkingl chełpi się władzą i potęgą. Bardzo istotna jest tu ścieżka dźwiękowa – słowo „śmierć”, wypowiedziane przez Karla w nienaturalny sposób, odbija się echem po całej sali. Choć wyraz został „obiektywnie” wypowiedziany przez bohatera, deformacja jego brzmienia (dzięki zastosowaniu sztucznego echa) wskazuje na fokalizację wewnętrzną. Wydaje się, że fragment ten oddaje stan psychiczny mężczyzny, który obsesyjnie myśli o śmierci, a jednocześnie cieszy się swoją władzą. Fakt, że słowo wypowiedziane przez Kopfrkingla odbija się echem po wielkiej sali i przenika całą jej przestrzeń (której ogrom został podkreślony przez plan ogólny), wskazuje na poczucie wszechmocy mężczyzny. Scenę tę nietrudno skojarzyć z przemówieniami Adolfa Hitlera.

Sprzeczne odczucia Kopfrkingla znajdują audiowizualny wyraz także w scenie zabójstwa Milika. Kiedy Karl zbliża się do syna z prętem, widzimy go z perspektywy chłopca. Ukazywana przez szerokokątne obiektywy twarz mężczyzny jest silnie zdeformowana, co świadczy o psychotycznym stanie bohatera. Scenie towarzyszy jednak znany z wcześniejszych scen uroczysty komentarz muzyczny. Kiedy Kopfrkingl unosi pręt, by wykonać cios, kamera „patrzy” w górę, ukazując przedmiot na tle okrągłej lampy. Wydaje się, że choć, formalnie rzecz biorąc, mamy do czynienia z punktem widzenia Milika, narracja oddaje także fokalizację Karla. Widoczne w górze jasne światło – podobnie jak świece w scenie Wigilii czy lampy w scenie przemowy – może oddawać podniosłe uczucia protagonisty. Po morderstwie postać głównego bohatera znowu zostaje „rozdwojona”.

Bardzo silnie sfokalizowana wewnątrz jest także kolejna scena, przedstawiająca wizytę bohatera w gabinecie nazisty. Scena rozpoczyna się od bardzo bliskiego ujęcia szerokokątnego, silnie deformującego twarz oficjela. W kolejnym ujęciu to samo oblicze pokazywane jest w równie bliskim planie, ale przy użyciu standardowych obiektywów, przez co wygląda zupełnie inaczej. W następnych dwóch ujęciach sylwetka nazisty zostaje przedstawiona w planie średnim oraz w dalekim planie ogólnym. Jak się okaże, Kopfrkingl stoi po drugiej stronie bardzo długiego stołu, zatem nazista nie był pokazywany z jego fizycznego punktu widzenia. Zsubiektywizowany styl oddaje jednak zniekształconą perspektywę widzenia świata. Przejście od



Il. 3. Palacz zwłok. Niestandardowe kadrowanie sprawia, że wiszący za bohaterem obraz może zostać uznany za reprezentację jego myśli

zdeformowanego ujęcia szerokokątnego do „standardowego” zbliżenia, a następnie wprowadzenie dalszych planów, ujawniających kontekst sytuacyjny, może oddawać percepcję bohatera, który ze swoich fantazji „powraca” do rzeczywistości i uzmysławia sobie, gdzie się znajduje.

To jednak tylko chwilowy „powrót”. Kamera pokazuje Karla w planie ogólnym, a kiedy mężczyzna zaczyna opowiadać o wyzwoleniu ludzkości poprzez kremację, dokonuje najazdu w jego stronę. Po chwili zjeżdża w dół i skupia się na odbiciu bohatera na powierzchni stołu. Kopfrkingl pokazywany jest przez chwilę „do góry nogami”, co może symbolicznie oznaczać, że „normalna” wizja świata została w jego umyśle całkowicie odwrócona³⁵. W kolejnym ujęciu obraz pozornie wraca do normy. Kompozycja kadru jest jednak szczególna – głowa bohatera widoczna jest u dołu, natomiast pozostałą część kadru zajmuje wiszący za mężczyzną obraz (il. 3). Jest to reprodukcja *Piekła muzykantów* Hieronima Boscha, prawego skrzydła tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich*. Przedstawiające dantejskie sceny dzieło

³⁵ Warto przypomnieć, że motyw odwróconego obrazu pojawia się także w scenie robienia rodzinnego zdjęcia.

Boscha świetnie koresponduje z wypowiedzią Kopfrkingla. Można powiedzieć, że taka kompozycja kadru przypomina komiksowe obrazki z „dymkami” przedstawiającymi wyobrażenia któregoś z bohaterów, z tą różnicą, że w *Palaczu zwłok* nie ma ram narracyjnych, a o wyobrażeniach bohatera mówi „obiektywnie” istniejące tło.

Kiedy bohater zaczyna roztaczać wizję masowego spalania zwłok, pojawia się seria kilku krótkich ujęć przedstawiających fragmenty obrazu. Towarzyszy im nasilająca się mroczna muzyka. Następnie kamera po raz kolejny pokazuje bohatera na tle dzieła Boscha – tym razem jednak, dzięki zastosowaniu szerokokątnych obiektywów, jego twarz jest silnie zdeformowana, co podkreśla, że mężczyzna został całkowicie oświecony przez mroczne instynkty. Fragmenty obrazu pojawiają się raz jeszcze, ale tym razem zostają na nie nałożone ujęcia przedstawiające spadających przyjaciół Kopfrkingla. Po chwili słychać przetworzony, jakby dobiegał z megafonu, głos nazisty. Kamera pokazuje w zbliżeniu, z górnej perspektywy, jego twarz, zupełnie zdeformowaną wskutek użycia odpowiedniego obiektywu i tonącą w ciemności; mroczna tonacja łączy ten kadr z wcześniejszymi ujęciami. W kolejnym ujęciu oblicze nazisty nadal pokazywane jest poprzez obiektyw szerokokątny, ale z dolnej perspektywy. Za mężczyznę widać już realistyczne tło, a kompozycja jest prawie identyczna jak w szerokokątnym ujęciu na początku sceny. Następnie dźwięk powraca do normy, a nazista zostaje ukazany w dalszych planach. Zastosowano tu taki sam zabieg jak na początku sceny – znowu jest to reprezentacja „powracania” Kopfrkingla do rzeczywistości.

Bohater filmu zgadza się pomagać nazistom w spalaniu zwłok na masową skalę, ale do końca utrzymuje wewnętrzne przekonanie, że jest to szlachetna misja, zgodna z filozofią buddyjską. Po nieudanej próbie zamordowania Ziny, Kopfrkingla znowu nawiedza tybetański mnich, który mówi: „Przed nami gwiazdy i wieki światłość. Teraz ocalisz świat”. Uczucie podniosłości zyskuje ekwiwalent wizualny – kiedy bohater wychodzi z krematorium, obraz jest nienaturalnie rozjaśniony, jakby bohater rzeczywiście doznał buddyjskiego oświecenia. Kiedy Kopfrkingl jedzie samochodem z nazistami, na obraz pokazujący widok zza szyby samochodu nałożone zostaje zdjęcie Potali. Współpraca z faszystami to dla Karla szlachetna misja, która przyniesie mu oświecenie, a świat wybawi od cierpienia.

CHARAKTER NEKROFILITYCZNY

Historycy, recenzenci oraz sam reżyser twierdzili często, że *Palacz zwłok* jest filmem o konformizmie³⁶. Rozpoznanie te są uzasadnione, ale niepełne, i dlatego mogą wprowadzać w błąd. *Palacz zwłok* nie jest bowiem filmem o człowieku, który wstępuje do partii wyłącznie z powodu oportunistycznej chęci przetrwania za wszelką cenę. Nazizm daje bohaterowi niepowtarzalną szansę na realizację mrocznych fantazji. Stylistyczne zabiegi w filmie od początku wskazują na dewiacyjne skłonności bohatera, które zaczną nasilać się dzięki sprzyjającym okolicznościom historycznym. Bogusław Kunda tak pisał o twórczości Ladislava Fuksa: „Człowiek, metaforycznie określony jako harfa, jest dla niego strukturą powstałą na skrzyżowaniu wpływów zewnętrznych i pewnych predyspozycji, które przez te wpływy mogą być akcentowane lub przytłumiane”³⁷. Zdanie to można równie dobrze odnieść do postaci z dzieła Herza. Zachowanie Kopfrkingla wynika nie tylko z czynników historyczno-politycznych, ale także z jego wewnętrznych pragnień, które wcześniej musiały być głęboko ukrywane.

Charakteryzując typ podmiotowości przedstawiony w filmie, warto odnieść się do kategorii zaproponowanych przez Ericha Fromma. Opisując różne typy osobowości autorytarnej, Fromm odróżnił „mechanicznego konformistę” – człowieka, który przestaje być sobą i w pełni adaptuje wzory kulturowe – od jednostek destruktywnych, które wiążąc się z władzą, dają upust własnemu pragnieniu zniszczenia³⁸. Zarówno Fuks, jak i Herz próbują za pomocą zsubiektywizowanej narracji oddać percepcję bohatera, którego charakter można określić, nawiązując do tekstu Fromma, mianem destruktywnego i „nekrofilicznego”. Badacz modyfikuje pojęcie nekrofilii, które pierwotnie oznaczało wyłącznie umiłowanie do seksualnego, choć nie wyłącznie, kontaktu ze zwłokami, by za pomocą tego terminu

³⁶ Zob. m.in.: P. Hames, op. cit., s. 283; J. Ostrowska, *Nadgorliwy praski kremator*, <http://film.interia.pl/recenzje/news-nadgorliwy-praski-kremator,nId,1799868> [dostęp: 26.06.2016]; *Juraj Herz Interview: „Spalovac Mrtvol” (The Cremator)*, <https://www.youtube.com/watch?v=h1iizl9CjhQ> [dostęp: 26.06.2016].

³⁷ B.S. Kunda, *Posłowie*, [w:] L. Fuks, op. cit., s. 141.

³⁸ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 1970, s. 144-199.

scharakteryzować pewne cechy charakterologiczne, a nie sam akt perwersji³⁹. Jak pisze:

Nekrofilia w sensie charakterologicznym może być opisana jako namiętne upodobanie we wszystkim, co martwe, rozkładające się, zgniłe, chore; stanowi namiętność przekształcania żywego w martwe; niszczenia dla samego niszczenia; wyłącznego zainteresowania tym, co czysto mechaniczne. Jest namiętnością rozszarpywania na części żywych organizmów⁴⁰.

Fascynacja Kopfrkingla śmiercią jest doskonale widoczna chociażby w długich wypowiedziach bohatera, które zostały zaczerpnięte z literackiego oryginału. Jak zauważa Fromm, nekrofilia bardzo silnie przejawia się w języku – zarówno w doborze słów i poruszanych tematach, jak i w sposobie mówienia:

Bardzo inteligentny, obdarzony sporą erudycją nekrofil może rozmawiać o rzeczach, które byłyby bardzo interesujące, gdyby nie sposób, w jaki przedstawia swoje idee. Pozostaje sztywny, zimny, daleki; jego przedstawienie tematu jest pedantyczne i pozbawione życia. [...] Osoba nekrofiliczna gasi wszelki entuzjazm i radość; jest nudna, nie ożywia innych; powoduje, że wszystko wydaje się martwe, a ludzie czują się zmęczeni⁴¹.

Zarówno w powieści, jak i w filmie monologi Kopfrkingla są długie, pedantyczne i nużące; wyraźnie męczą rozmówców, z którymi bohater nie podejmuje tak naprawdę żadnej interakcji. Poza tym – co równie znamienne – czeski mieszczanin z wielkim upodobaniem opowiada o chorobach: w scenie w restauracji mówi żonie o problemach pana Straussa z nerkami (czym zresztą pozbawia kobietę apetytu), a oprowadzając Dvořáka po krematorium, zdradza, że portier Vrána cierpi z powodu wątroby. Świetnie wpisuje się tym samym w rys charakterologiczny nekrofila nakreślony przez Fromma:

Przykład może stanowić matka, którą zawsze interesują choroby dziecka, jego porażki i która „czarno widzi” jego przyszłość; równocześnie nie robi

³⁹ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2005, s. 366 i 371.

⁴⁰ Ibidem, s. 372.

⁴¹ Ibidem, s. 380.

na niej najmniejszego wrażenia korzystna odmiana stanu zdrowia [...]. Szczególne zainteresowanie osób nekrofilicznych śmiercią wychodzi czasami na jaw nie tylko w rozmowie z nimi, ale również w sposobie, w jaki czytają gazetę. Najbardziej zainteresowani są bowiem – i dlatego to czytają najpierw – nekrologami i zawiadomieniami o śmierci; lubią również rozmawiać o rozmaitych aspektach śmierci: na co ludzie umierają, dlaczego, kto umarł ostatnio, kto ma umrzeć i tak dalej⁴².

Warto dodać, że bohater *Palacza zwłok* z zapalem czyta artykuły w gazecie, które wzbudzają w nim zazwyczaj makabryczne skojarzenia⁴³.

Pociąg Kopfrkingla do tego, co martwe, znajduje jednak w filmie wyraz nie tylko w słowach i czynach czeskiego mieszczanina, ale także w sferze wizualnej. Twórcy *Palacza zwłok* akcentują uwielbienie bohatera do fotografii i obrazów, które także może być charakterystyczne dla nekrofilów, ponieważ – jak pisze Fromm – „zrobienie zdjęcia (w samym słowie można odkryć agresywne znaczenie) oznacza zasadniczo przekształcenie aktu widzenia w przedmiot”⁴⁴. Podczas pozowania do fotografii na urodzinach Ziny Kopfrkingl mówi: „Fotografia na zawsze zachowuje czas terazniejszy. U nas w krematorium też robimy zdjęcia, ale bez machania rękoma. Kupują je na pamiątkę ci, którzy pozostali”. Kiedy później bohater prowadzi córkę do krematorium z zamiarem popełnienia morderstwa, pyta jej chłopaka: „Nie ma pan aparatu fotograficznego? Szkoda, to taki piękny dzień, mógłby pan mieć wieczną pamiątkę”. Karl jest wielbicielem obrazów i zdjęć, ponieważ

⁴² Ibidem.

⁴³ Podczas urodzin Ziny mężczyzna ogląda reklamę fajerwerków i mówi do siedzącego przy stole syna, który właśnie włożył do ust oliwkę: „Miliku, ty masz takie dziwaczne pomysły. Nigdy nie połykaj petardy! Mógłbyś zostać kaleką na całe życie”. Gospodarz postanawia ponadto umilić atmosferę młodzieżowej imprezy, proponując włączenie... *Pieśni na śmierć dzieci* Mahlera lub „czegoś trochę żywszego”, czyli *Danse macabre* Saint-Saënsa.

⁴⁴ E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 384. Susan Sontag pisała: „Fotografia siłą rzeczy pociąga za sobą protekcyjnalne podejście do rzeczywistości. Od bycia »gdzieś tam« świat przechodzi do bycia »wewnątrz« fotografii”. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 91.

rzeczywistość jest na nich martwa i statyczna⁴⁵. Ta fascynacja zostaje oddana także za pomocą zsubiektywizowanego stylu. Warto zwrócić uwagę chociażby na wspomniane już ujęcia z wewnętrzną ramą, przedstawiające życie Kopfrkinglów jako rodzinną idyllę. Bohater patrzy na rzeczywistość jak na piękny, ale martwy obrazek, w którym nie ma miejsca na życie, a ludzie przypisani są do swych stałych, konwencjonalnych ról.

Powołując się na rozpoznania Hartmута von Hentiga, Fromm pisze, że

celem nekrofilicznej destrukcyjności jest namiętność do „rozcłonkowania żyjącego organizmu” [*lebendige Zusammenhänge*]. Pragnienie rozdierania na strzępy tego, co żyje, odnajduje swój najbardziej jaskrawy wyraz w rozcłonkowaniu ciał⁴⁶.

Kopfrkingl nie rozcłonkuje zwłok w filmie ani o tym nie opowiada, nie widzimy też jego wyobrażeń, które wskazywałyby na tę perwersyjną skłonność. Nieuświadomione pragnienia bohatera znajdują jednak reprezentację w zsubiektywizowanym stylu filmu. Już w pierwszej scenie, rozgrywającej się w zoo, widzimy świat pokawałkowany – kadry nie pokazują całych postaci, ale jedynie fragmenty ich ciał, „tną” je na części. Można się zastanawiać, czy specyficzne kadrowanie w *Palaczu zwłok*, zaprojektowane

⁴⁵ Badacze kultury często dostrzegali związku fotografii oraz obrazu ze śmiercią; zob. m.in. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995; S. Sontag, op. cit.; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007. Daniel Arasse, porównując akt fotografowania do gilotypowania, zwraca uwagę, że w XIX wieku używano terminu „gilotyina” do określenia migawek przeznaczonych do portretowania, z kolei kata nazywano „fotografem”. Zob. D. Arasse, *Gilotyna a portret*, tłum. M. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 138. Chęć zrobienia zdjęcia Zinie przed planowanym morderstwem może ponadto wynikać z chęci całkowitego „zapanowania” nad córką już po jej śmierci. Regis Debray pisze, że „Obraz wychodzi z grobu po to, żeby przodek w nim pozostał, obłaskawiony i unieruchomiony; nie pozwala zmarłemu wrócić na ziemię i nas nękać, chwytą jego latającą i łapczywą duszę, żeby ją uwięzić w niezawodnym przedmiocie”. R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, op. cit., s. 251. Kopfrkingl dodatkowo zabezpiecza się przed „powrotem” zmarłych, kremując ich ciała.

⁴⁶ E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 369. Fromm powołuje się na pracę: H. von Hentig, *Der Nekrotope Mensch*, Stuttgart 1964.

w ten sposób, że rzadko kiedy można zobaczyć w całości znajdujących się w bliskim planie bohaterów, ponieważ górna część kadru „urywa” część głowy postaci, nie ma związku z percepcją Kopfrkingla. Charakterystyczna jest także scena, w której Karl ogląda zdjęcia nagich kobiet pokazane mu przez Reinego. Pojawia się wówczas kilka ujęć subiektywnych, ukazujących fotografie w dużych zbliżeniach, tak że nie widzimy całych sylwetek kobiet, a jedynie części ich ciał.

Najbardziej interesująca pod tym względem jest jednak czołówka filmu, swoista wariacja na temat sposobu odbierania rzeczywistości przez Kopfrkingla. Na początku widzimy statyczny obraz górnej części twarzy bohatera (od oczu wzwyż), „uciętej” ramami kadru. Po chwili twarz zostaje niemal dosłownie przecięta – wizerunek zostaje rozerwany pionowo na dwie części, pomiędzy którymi pojawiają się napisy na czarnym tle. Połówki obrazu po chwili z powrotem się łączą, ale zostaje on następnie rozerwany w poziomie, ukazując znajdujący się „pod spodem” taki sam wizerunek Kopfrkingla. Za drugim obrazem, który także zostaje rozdarty w poziomie, ukazuje się trzeci, identyczny. Po chwili przykrywa go czarne tło, na którym ukazują się napisy. Zabieg ten może metaforycznie wyrażać wielość „twarzy” Kopfrkingla, sugerować, że pod powierzchnią znajdują się kolejne poziomy psychiki bohatera. Jednocześnie stanowić może także wariację na temat ukrytej fascynacji Karla rozczłonkowywaniem ciał. Dalsza część czołówki potwierdza tę koncepcję. Litery tworzące tytuł filmu zostają zasłonięte pociętymi częściami nagich kobiecych ciał: nogami, tułowiami, pośladkami, rękoma etc.⁴⁷ Części ciał zostają ze sobą zlepione, tworzą jedną masę. Następnie pojawia się seria obrazów przedstawiających poszczególnych bohaterów filmu, które są rozrywane tak, jak twarz Kopfrkingla na początku czołówki. Czołówka *Palacza zwłok* oddaje fascynację głównego bohatera rozczłonkowywaniem ciał i wskazuje, że pożądanie seksualne łączy się u mężczyzny z uwielbieniem śmierci.

⁴⁷ Pisząc o charakterze nekrofilicznym, Fromm wspominał: „Miałem na przykład możliwość zetknięcia się (bezpośrednio lub nadzorując czyjąś pracę) z kilkoma osobami, które wyrażały swe pragnienie rozczłonkowania w bardzo osłabionej postaci; choćby rysując postać nagiej kobiety, a potem odcinając jej ręce, nogi, głowę itd., wreszcie zabawiając się tymi strzępami rozczłonkowanego rysunku”. E. Fromm, *Anatomia...*, op. cit., s. 370.

Obrazy stosów ciał mogą także stanowić reprezentację horroru Holocaustu. W finale Karl Kopfrkingl przystępuje do wielkiego projektu nazistów – weźmie udział w obsłudze pieców kremacyjnych w obozach. Nekrofiliczny charakter bohatera sprzyja temu przedsięwzięciu. Uwielbienie tego, co martwe, dehumanizacja, umiejętność uwznioślenia sadystycznych pragnień oraz myślenie o ludziach w kategoriach czysto funkcjonalnych – wszystko to czyni z Kopfrkingla idealnego współpracownika nazistowskiej maszyny zagłady. Warto dodać, że *Palacz zwłok* Ladislava Fuksa był odczytywany w kontekście rozpoznań Zygmunta Baumana na temat źródeł Holocaustu⁴⁸. Zdaniem polskiego filozofa, Zagłada była logiczną konsekwencją opartej na racjonalizacji i technicyzacji cywilizacji nowoczesnej⁴⁹. Kontekst myśli Baumana może być jednak w tym wypadku mylący – Kopfrkingl nie jest przecież chłodnym, racjonalnym podmiotem. Zarówno Fuks, jak i Herz są raczej bliżsi tezom Fromma, który dostrzegał związek między kultem techniki a nekrofilią i wskazywał na rolę mrocznych, nieświadomych popędów kryjących się za pozornie racjonalnymi działaniami.

Można zaryzykować tezę, że destrukcyjne pragnienia Kopfrkingla wynikają tyleż z „naturalnych” instynktów bohatera, ile są produktem mieszczkańskiej kultury biedermeieru. Jak pisał Fromm, upodobania człowieka „nie są elementem zawsze danej biologicznie natury ludzkiej, lecz wynikiem procesu społecznego, który stwarza człowieka”⁵⁰. Jak dowodzi badacz, destruktywność wzrasta wówczas, kiedy jednostka dorasta w kulturze lub grupie społecznej, która ogranicza jej życiowe możliwości, hamuje spontaniczność rozwoju i nie daje „szansy wyrażania zmysłowych, emocjonalnych i intelektualnych możliwości”⁵¹. Jednym słowem, sfrustrowany i niezaspokojony człowiek przyjmuje pewną strategię wobec świata i nie mogąc się w nim zrealizować, pragnie jego zniszczenia. Eksponując biedermeierowski kontekst, Herz akcentuje związek między nekrofilicznym charakterem bohatera a jego otoczeniem społecznym.

⁴⁸ Zob. P. Pająk, op. cit., s. 343.

⁴⁹ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.

⁵⁰ E. Fromm, *Ucieczka...*, op. cit., s. 31.

⁵¹ Ibidem, s. 180.

Dokonana przez Fromma próba wyjaśnienia istoty faszyzmu była podawana w wątpliwość przez późniejszych socjologów. Klaus Theweleit twierdził, że charakterologia Fromma wiąże się „z pewnym ideologicznym obrazem konstytucji człowieka”⁵², a rozpoznania badacza Szkoły Frankfurckiej są błędne, ponieważ tym, co kochali faszyści, były nie tyle zwłoki i śmierć, ile – ich własne – życie. Widok stosu ciał miał być dla faszystów dowodem, że to oni są panami życia i zwycięzcami – tymi, którzy „prze-żyli”⁵³. Mimo pewnych kontrowersji związanych z koncepcją Fromma, została ona przytoczona, ponieważ opis „charakteru nekrofilicznego” świetnie pasuje do Karla Kopfrkingla i pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy rządzące bohaterem. Celem niniejszych rozważań nie jest psychoanaliza Karla Kopfrkingla, ale rozpoznanie modelu podmiotowości skonstruowanego w filmie; modelu, który wydaje się zbieżny z nakreślonym przez Fromma. Karl Kopfrkingl nie jest kartezjańskim podmiotem kierującym się wyłącznie rozumem, ale podmiotem ukonstytuowanym przez nie do końca uświadomione pragnienia, których źródłem są zarówno indywidualne predyspozycje, jak i typ kultury, w którym funkcjonuje.

FUNKCJE SUBIEKTYWIZACJI ZAPOŚREDNICZONEJ

Powołując się na Stanislava Sahánka, Patrycjusz Pająk tak opisuje źródła demonizmu w *biedermeierze*:

Podążając [...] tropem psychoanalitycznym, Sahánek twierdzi, że demonizm w *biedermeierze* wypływa z dwóch zjawisk. Po pierwsze, z rozdwojenia ludzkiej jaźni na świadomość i nieświadomość (a zatem z „niewidzialnego” naciśku, jaki na człowieka wywierają wyparte popędy kojarzone ze sferą *id*). Po drugie, z absolutyzmu ludzkiej etyki (w wymiarze rodzinnym i narodowym), czyli z dyktatury *superego*. Tak przeprowadzona analiza *biedermeierowskiej* dominanty czeskiej kultury odkrywa w tej kulturze zacienione zakamarki, przesycone demonicznymi namiętnościami⁵⁴.

⁵² K. Theweleit, *Męskie ciała. Przyczynek do psychoanalizy białego terroru*, [w:] idem, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2016, s. 517.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ P. Pająk, op. cit., s. 23-24. Pająk powołuje się na tekst: S. Sahánek, *Literární biedermeier v německém písemnictví*, Bratoslava 1938, s. 13.

Odwołując się do myśli Hermanna Pongsa, Pająk pisze dalej:

demoniczny pierwiastek przyjmuje postać dwóch sił – odgórnego spojrzenia *superego* i oddolnego popędowego *id* – które z przeciwległych stron wywierają nacisk na biedermeierowski podmiot, grożąc jego wyobcowaniem i zmuszając go do nieustannego oporu⁵⁵.

Rozdwojenie „człowieka biedermeierowskiego” na *superego* oraz *id* zostaje pokazane w *Palaczu zwłok* na indywidualnym przykładzie Karla Kopfrkingla. O mrocznych pragnieniach bohatera informują widza nie tylko nasilające się psychopatyczne zachowania mieszczanina i wygłaszane przezeń tyrady na temat kremacji, ale też rozmaite formy subiektywizacji.

Postać Kopfrkingla jest wyraźnie „uprzywilejowana” przez narrację – podczas gdy protagonista w każdej scenie filmu wypowiada długie monologi, postaci drugoplanowe zazwyczaj milczą lub mówią niewiele, są słabo zindywidualizowane i pełnią podrzędną rolę. Warto zwrócić uwagę również na specyficzną konstrukcję świata diegetycznego – w tle pojawiają się wciąż ci sami ludzie⁵⁶. Takie ograniczenie sprawia, że świat przedstawiony, pomimo „obiektywnego” statusu, stanowi pewien układ zamknięty – dzięki temu widz może odnieść wrażenie, że tkwi w świecie fantazmatów Kopfrkingla. W tym kontekście bardzo interesujący jest wątek wiecznie kłócącego się małżeństwa. Bohaterowie ci należą do „układu zamkniętego” (regularnie pojawiają się na wszystkich uroczystościach), a jednocześnie poza niego wykraczają. Nerwowy mąż i przewrażliwiona żona wydają się postaciami jakby z innego świata, ponieważ w żaden sposób nie dają się wpisać w fantazje nekrofila – niosą ze sobą element przypadkowości (a zatem i życia), który szczególnie irytuje głównego bohatera.

Pracownik krematorium jest owładnięty mrocznymi pragnieniami, ale widzi siebie w roli idealnego mieszczanina, a następnie – zbawcy świata. Środki formalne w *Palaczu zwłok* tworzą reprezentację przeciwstawnych

⁵⁵ Ibidem, s. 23. Pająk odwołuje się do tekstu: H. Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)*, tłum. M. Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 171-173.

⁵⁶ W restauracji, w wesołym miasteczku i podczas gali boksu są obecne te same osoby, np. prostytutki z domu publicznego można wcześniej zobaczyć na karuzeli etc.

sił ścierających się w bohaterze – zabiegi takie jak gra światła i cienia czy montaż oparte są na kontrastach i oddają sprzeczności wewnątrz samego protagonisty. Szczególnie niekonwencjonalnym zabiegiem jest sposób łączenia scen. Dotyczy to prawie wszystkich dwudziestu dziewięciu scen filmu, jednak zobrazują to na trzech przykładach.

Na końcu sceny trzeciej (przemowa głównego bohatera w restauracji) rozmawiający z Lakme Kopfrkingl wstaje od stołu. Pokazywany w zbliżeniu bohater mówi do żony: „[...] jestem romantyczny i kocham piękno, najdroższa”. W tle cały czas słychać muzykę graną w restauracji. Kiedy kamera odjeżdża od bohatera, muzyka cichnie i okazuje się, że Kopfrkingl jest już w zupełnie innym miejscu – w sklepie ramiarza Holiego. Czasoprzestrzeń filmu zostaje całkowicie zaburzona – bohater odpowiada żonie w zupełnie innym miejscu i czasie. Jest to raczej zaburzenie narracyjne niż fabularne; nie ma wątpliwości, że Kopfrkingl wypowiedział to zdanie jeszcze w restauracji, ale jego wypowiedź zostaje przedstawiona już w kolejnej scenie. Zdanie o miłości do piękna z końca sceny trzeciej w sposób oczywisty łączy się ze sceną czwartą, w której Karl szuka odpowiedniego obrazu do swojego mieszkania. Można powiedzieć, że dzięki takiemu połączeniu Karl jawi się jako osoba konsekwentna – uwielbia piękno, więc kupuje obraz. Tak spójny obraz bohatera można jednak uznać jedynie za reprezentację jego własnego mniemania o sobie.

Na końcu sceny jedenastej (wizyta w domu publicznym) czasoprzestrzeń także zostaje zaburzona. Po skorzystaniu z usług prostytutki Kopfrkingl, ubrany w samą koszulę, szykuje się do powieszenia na ścianie gabloty z martwymi muchami i mówi: „Mamy piękny i błogosławiony dom”. W kolejnym ujęciu, idealnie zsynchronizowanym z poprzednim (wydaje się, że ruchy bohatera są płynnie kontynuowane), widzimy w zbliżeniu, jak bohater wiesza obraz na ścianie. Wzór na ścianie jest taki sam, jak poprzednio, a bohater ma na sobie tę samą koszulę. Po chwili kamera odjeżdża, pokazując, że Karl powiesił gablotę we własnym mieszkaniu i że rozmawia już z Lakme. To pomieszanie różnych czasoprzestrzeni może świadczyć o tym, że bohater utożsamia – przynajmniej w wyobraźni – te dwie przestrzenie. Co znamienne, mężczyzna rozmawia z prostytutką o pracy i rodzinie, zupełnie jakby konwersował z Lakme. Nie przypadkiem w rolę żony oraz prostytutki wcieliła się ta sama aktorka – albo Kopfrkingl wybrał jako kochankę kobietę przypominającą Lakme, albo wyobraża sobie prostytutkę jako żonę,

a narracja wizualizuje jego wyobrażenie. Wydaje się, że jest to spowodowane chęcią samooszustwa – Kopfrkingl gra w domu publicznym swoją standardową rolę i próbuje wyprzeć ze świadomości fakt, że zdradzając żonę, narusza swój wizerunek idealnego mieszczanina⁵⁷.

W scenie dwudziestej szóstej Kopfrkingl rozmawia z Reinkem o zniewieściałym charakterze Milika. W ostatnim ujęciu bohater mówi: „Dzisiaj jest sobota, nic nie płonie w mojej świątyni śmierci” – i wyciąga przed siebie lewą rękę. Ruch ręki jest kontynuowany w kolejnym ujęciu, rozpoczynającym scenę dwudziestą siódmą – widzimy, jak Karl gładzi włosy Milika. Relacja pomiędzy obiema tymi scenami jest relacją wynikania: ojciec dochodzi do wniosku, że Milik jest zniewieściały, więc postanawia poświęcić go w swojej „świątyni śmierci”.

„Ułożenie” scen w *Palaczu zwłok* jest motywowane nie tyle fabułą, ile tokiem myśli i skojarzeniami Karla Kopfrkingla. Płynne narracyjne połączenia pomiędzy niektórymi scenami konfundują widza, ponieważ mylnie sugerują jedność czasoprzestrzenną scen, które rozgrywają się w innym miejscu i czasie. Można przez to odnieść wrażenie, że fokalizatorem sjużetu (to znaczy przedstawienia wydarzeń w określonym porządku) jest sam Kopfrkingl. Pomiędzy sąsiadującymi ze sobą scenami zachodzą relacje przyczynowo-skutkowe, wynikające z logiki myślenia bohatera, ale także asocjacyjne, wskazujące na jego nieuświadomione pragnienia i skojarzenia. Zaburzając granice między niektórymi scenami, narracja tworzy wrażenie spójności. Wszystko, co dzieje się w *Palaczu zwłok*, wygląda na logiczne i powiązane ze sobą – tyle tylko, że jest to logika człowieka skłonnego do samooszustw i pograżonego w mrocznych obsesjach. Jest trochę tak, jakby to Kopfrkingl był „reżyserem” dzieła – choć oczywiście wrażenie to jest efektem kreacji, a sam bohater nie ma świadomości „języka filmu”. Wydaje się, że taka konstrukcja narracji mówi o tym, jak czeski mieszczanin postrzega własną rolę w świecie – mężczyzna uznaje siebie za kreatora wydarzeń, a ludzi traktuje jak „aktorów” wypełniających role, jakie im przypisał.

Efekt osiągnięty przez Herza wiele zawdzięcza figurze subiektywizacji zapośredniczonej. Można przypuszczać, że zastosowanie konwencjonalnych, bezpośrednich technik subiektywizacyjnych dla oddania złożonych

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę, że po zamordowaniu żony bohater zmienia kochankę.

procesów zachodzących w Kopfrkinglu mogłoby przynieść znacznie gorsze rezultaty. Nieświadome pragnienia mogłyby znaleźć wyraz w snach, halucynacjach czy wyobrażeniach bohatera, ale chyba największą grozę w *Palaczu zwłok* budzi właśnie fakt, że to względnie obiektywna, „biedermeierowska” rzeczywistość zostaje naznaczona skrzywionym „spojrzeniem” bohatera. Ponadto, bezpośrednia subiektywizacja mentalna, nadająca określony kształt fantazjom Kopfrkingla, znacznie mniej powiedziałaaby o psychice postaci. Od konkretnych wizji, które stanowią ucieleśnienie pragnienia bohatera, ważniejsze jest bowiem samo funkcjonowanie świadomości i nieświadomości, sposób postrzegania i kategoryzowania świata przez ogarniętego nekrofilicznym pragnieniem mężczyznę. Widzowie zostają wrzuceni w świat fokalizowany, a w pewnym sensie także „reżyserowany” przez głównego bohatera, ale groteskowe elementy, będące niejednokrotnie źródłem czarnego humoru, ujawniają również perspektywę zewnętrzną. Zastosowanie subiektywizacji zapośredniczonej pozwoliło więc nie tylko na reprezentację świadomych oraz nieświadomych procesów zachodzących w bohaterze, lecz także na zdystansowanie się do postaci czeskiego „biedermeiera”.

Bibliografia

- Daniel Arasse, *Gilotyna a portret*, tłum. M. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Rajewska, E. Kraskowska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012.
- Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Polity Press, Warszawa 1995.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- David Bordwell, *Jump Cuts and Blind Spots*, „Wide Angle” 1984, nr 1, tom 6.
- Regis Debray, *Narodziny przez śmierć*, tłum. M. Ochab, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór S. Rosiek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Erich Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tłum. J. Karłowski, Rebis, Poznań 2005.
- Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik Warszawa 1970.

- Ladislav Fuks, *Palacz zwłok*, tłum. J. Anderman i T. Lis, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980.
- Peter Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. J. Burzyńska, E. Ciszewska, K. Chojnowski, I. Hansz, J. Matyskieła, G. Świętochowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009.
- Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Rytm Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2017.
- Zofia Mitosek, *Co z tą ironią?*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2013.
- Burnes E. Moore, Bernard D. Fine, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, J. Santorski & Co, Warszawa 1996.
- Arkadiusz Morawiec, *Nowy szczęśliwy ład (Ladislav Fuks: „Palacz zwłok”, Kraków 2003)*, „Akcent” 2003, nr 3.
- Hermann Oldenberg, *Życie, nauczanie i wspólnota Buddy*, tłum. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1994.
- Patrycjusz Pająk, *Groza po czesku. Przypadki literackie*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2014.
- Roy Pascal, *Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester University Press, New Jersey 1977.
- Grzegorz Piotrowski, *Juraja Herza sposób na stylizację rzeczywistości (Przypadek „Morgiany”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89-90.
- Hermann Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)*, tłum. M. Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, red. J. Kubiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.
- Arthur S. Reber, *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, tłum. B. Janasiewicz-Kruszyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Thomas M. Sipos, *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, McFarland & Company, Jefferson 2010.
- Krzysztof Skowroński, *Gęby, miny i grymasy. Aksjologia twarzy w estetyce deformacji*, [w:] *Doświadczane, opisywane, symboliczne: ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.

- Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, tłum. K. Thiél-Jańczuk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Grażyna Świętochowska, „Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem”. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego, „Panoptikum” 2014, nr 13 (20).
- Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, PWN, Warszawa 2016.
- Peter Verstraten, *Film Narratology*, trans. S. van der Lecq, University of Toronto Press, Toronto 2009.
- Walentin Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1970.

Źródła internetowe

- Robert Birkholc, *Fokalizacja*, hasło na stronie: <https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/>.
- Joanna Ostrowska, *Nadgorliwy praski kremator*, recenzja na stronie internetowej: <http://film.interia.pl/recenzje/news-nadgorliwy-praski-kremator,nId,1799868>.
- <http://vashivisuals.com/category/one-sheets/average-shot-length-one-sheets/>.

Between Biedermeier and the Terror of Holocaust. Filmic Representation of the Perspective of a Necrophile in *The Cremator* by Juraj Herz

This article provides in-depth analysis and interpretation of *The Cremator* (1969), the Czechoslovak film, which, in the opinion of the author, is one of the most interesting movies with subjective narration. While describing the narration of the film, the author introduces the category of a “mediated subjectivisation”. This figure of subjectivisation is not a direct presentation of what the character sees or thinks but it is rather a kind of variation about the protagonist’s mental states. All events and characters in *The Cremator* are shown from the perspective of Karl Kopfrkingl, a man who adores everything that is dead. The author analyzes how the director of the movie Juraj Herz made an audiovisual representation of the necrophilic desires. Irony is that Kopfrkingl looks like a typical “Biedermeier man” and perceives himself as an ideal father and husband. However, his necrophilic desires cause him to cooperate with the Nazis and murder his family. Various film

techniques, such as framing and editing, metaphorically shows split personality of the main character. The creators of the movie suggest that the man's dark inclinations have their sources in a lifeless culture of Biedermeier. As the author argues, mediated subjectivisation in *The Cremator* captures deep feelings of the character while simultaneously enabling the viewer to keep a distance from him, for instance, by ironically exaggerating some features of the character's perception of the world.

Słowa kluczowe: subiektywizacja w filmie, subiektywizacja zapośredniczona, focalizacja, biedermeier, Holocaust, analiza filmowa, Erich Fromm

UPUPIANIE HENRYKA, CZYLI NEKROŠIUS INSCENIZUJE GOMBROWICZA

JACEK KOPCIŃSKI

Instytut Badań Literackich PAN
The Institute of the Literary Researches
of the Polish Academy of Sciences
jacekkopcinski@o2.pl

Związki dramatu i teatru są bliskie, ale burzliwe, i właściwie zawsze polegają na zdradzie, która na szczęście bywa twórcza. Wierność (autorowi, tekstowi) w teatrze nie istnieje, współczesna inscenizacja dramatu stanowi przecież taki rodzaj intersemiotycznego przekładu znaków językowych na materialne, w którym konkretyzuje się i unaocznia sens inscenizowanego dzieła, a nie tylko kształt przedstawionego w nim świata. „W tekście dramatu nie zapisuje się «materii» znaków teatralnych, lecz ich znaczenia: np. znaczenia gestów wykonywanych na scenie, nie zaś same gesty. Co więcej, nie jest powiedziane, czy to znaczenie ma być przekazane gestem, czy np. dźwiękiem. Współczesna inscenizacja teatralna pozwala zauważyć, jak odmiennie realizuje się w różnych wersjach scenicznych ten sam tekst” – pisze Jolanta Brach, główny akcent kładąc na prawo reżysera do wyboru własnych środków scenicznych w interpretacji dramatu¹. Oglądając *Matkę* w reżyserii Jerzego Jarockiego z Ewą Lassek w roli tytułowej (Stary Teatr 1964, wersja telewizyjna 1976) czy *Wyzwolenie* w reżyserii Konrada Swinarskiego z Jerzym Trelą w roli Konrada (Stary Teatr 1974), można powiedzieć, że ci wybitni artyści nie tyle dramat inscenizowali, ile go na nowo pisali – głosem i ciałem aktorów, światłem, scenografią, rekwizytem, muzyką i dźwiękiem. Właśnie z tego powodu w ich spektaklach kształt akcji scenicznej niekiedy znacznie się różnił od kształtu akcji dramatycznej, zarówno na poziomie bezpośrednich przedstawień (osób, działań, zdarzeń, sytuacji, okoliczności,

¹ J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 183.

miejsce), jak i stylu czy tonacji całego utworu, o której decyduje najmniejszy gest, podniesione brwi czy łza w oczach aktora.

We współczesnym teatrze to nic wyjątkowego. Przeciwnie, interpretacja dramatu poprzez reżyserię komplementarnych wobec tekstu działań scenicznych (a także sekwencji muzycznych czy filmowych projekcji itp.) od lat stanowi powszechną praktykę, decydującą o sposobie pracy nad dziełem literackim, ekspresji znaczeń, wreszcie komunikacji z widzami. Fortunność takiego dialogu z jednej strony zależy od talentu i inteligencji reżysera, z drugiej zaś – od dyspozycji odbiorców, nie zawsze gotowych na proponowaną przez inscenizatora interpretację. Ukazując to, jak rozumie i odczuwa dramat, a nie to, jak wyglądają poszczególne postacie, jak mówią, poruszają się i budują interakcje w określonym czasie i przestrzeni, reżyser siłą rzeczy podważa nasze odbiorcze przyzwyczajenia. Uaktywniają się one nie tyle w trakcie lektury czy spektaklu, ile dużo później – kiedy zmienia się kontekst społeczny czy kulturowy dramatu, a jego dawna egzegeza czy inscenizacja nadal funkcjonuje, i choć coraz słabiej kontaktuje nas z danym utworem, sama w sobie podlega pewnego rodzaju „kanonizacji”. Stereotypy, które kiedyś były żywą interpretacją, w nowej sytuacji otaczają dzieło myślowym kokonem i bronią do niego dostępu. Dlatego zjawienie się reżysera, który gotowy jest zerwać tę jałową otulinę, to dla dramatu i jego odbiorców moment szczęśliwy, choć zarazem trudny. Stereotypy nie tylko bowiem utrwalają określony sposób rozumienia dzieła, ale także zaświadczenia o jego randze i wartości. W odczuciu widzów nowa interpretacja może je osłabiać, a nawet niszczyć, i właśnie z tego powodu bywa odrzucana. Co ciekawe, gest tego rodzaju odmowy często wykonują recenzenci teatralni, a więc widzowie o specjalnych kompetencjach, teoretycznie najlepiej przygotowani na intelektualną „współpracę” z reżyserem. Dezynwoltura niektórych współczesnych inscenizatorów, którzy dekonstrukcję dzieła przedkładają nad jego interpretację, do pewnego stopnia tłumaczy konserwatyzm części krytyki. W przypadku inscenizacji drążących, a nie burzących sensy dramatu jest on jednak niezrozumiały i zdradza raczej umyślowe lenistwo niż szacunek dla autora.

Nie zamierzam dłużej teoretyzować na temat twórczej (reżyserskiej) i zupełnie nietwórczej (recenzenckiej) zdrady w teatrze. Przedstawię natomiast przypadek zdrady konkretnej, w którą uwikłani są: wielki polski dramatopisarz – Witold Gombrowicz; wybitny, zmarły niedawno reżyser

z Litwy – Eimuntas Nekrošius; i znany krytyk współczesny – Jacek Wakar. Sprawa między nimi rozegrała się w Teatrze Narodowym późną wiosną roku 2018, a pikanterii dodaje jej fakt, że pisarza, inscenizatora i recenzenta połączył... *Ślub*².

*

W II akcie *Ślubu* słowo „zdrada” pada aż dziesięć razy. Cztery razy sły-
 chać słowo „zdrajca”, raz „zdrajcy”, raz „zdradzić”. Pojawia się też po-
 stać DOSTOJNIKA-ZDRAJCY i zbiorowy bohater nazwany ZDRAJCY. Gombrowicz, odkąd uciekł ze statku, który z Buenos Aires miał go zawieźć
 do Europy³, a potem „zniknął z oczu kolonii” polskiej, werbującej młodzież
 do wojska⁴, sam owładnięty obsesją zdrady, w *Ślubie* zaszczepia ją Ojcu
 i Henrykowi. Ojciec pasował się na króla, a teraz, jak każdy monarcha,
 wszystkich podejrzewa o zdradę, zwłaszcza Dworzan i Dygnitarzy, w któ-
 rych przedzierzgnęli się niechętni mu Pijacy.

OJCIEC

Tsss... Hendryś, tylko ty mnie nie zdradź, bo tu nie brak zdrajców... Nie wy-
 staw mnie na pośmiewisko, Hendryk... bo tu zdrada... zdrada... zdrada...
 Zdrada! (*oddala się, wstępuje na podwyższenie*)⁵.

Henryk, oczywiście, zdradzi Ojca i odbierze mu koronę, by stać się też
 kapłanem, a nawet Bogiem i sobie samemu udzielić ślubu. Do ceremonii jed-
 nak nie dochodzi, bo także on poczuje się zdradzony przez swego przyjaciela
 Władzia i, oczywiście, Manię, która – jak zapewnią Henryka jego rodzice –
 z młodszymi się „krwawiła”. Słowo „zdradzać” w języku Henryka oznacza
 „nie dotrzymać danego słowa”, „postąpić wbrew obietnicy lub przysiędze”,
 ale także „wydać” (komuś kogoś lub coś) i „ujawnić” czy „wyjawić” (komuś
 coś). Ten ostatni przypadek jest w *Ślubie* szczególnie ważny, bo czasownik
 „zdradzić” w tym właśnie sensie funkcjonuje też w trybie zwrotnym – można
 „zdradzić się”, np. słowem czy gestem, czyli wbrew woli wyjawić jakąś wiedzę

² Premiera odbyła się 15 czerwca 2018 roku.

³ K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, Geniusz*, Wołowiec 2017, s. 385.

⁴ W. Gombrowicz, *Kronos*, Kraków 2013, s. 69.

⁵ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 2012, s. 154.

lub ujawnić jakąś cechę czy skłonność. W formie rzeczownikowej zdrada jest synonimem kłamstwa, oszustwa, udawania, pozorów oraz niewierności. W tym ostatnim znaczeniu liczą się zarówno konotacje erotyczno-obyczajowe, jak i polityczno-wojskowe. Gombrowicz aktualizuje obie, samemu słowu „zdrada” nadając chętnie znaczenie metaforyczne, jak w tej znanej kwestii Henryka, która brzmi jak wykład z filozofii języka:

HENRYK

A zatem wszystko to kłamstwo! Każdy mówi
 Nie to co chce powiedzieć, lecz to co wypada. Słowa
 Zdradziecko łączą się za plecami
 I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią
 Zdradzając naszą myśl, która też zdradza
 Nasze zdradzieckie uczucie, ach, ach, zdrada!
 (*pijany*) Nieustająca zdrada!⁶

Według bohatera *Ślubu*, w słownych interakcjach silniejsza od ludzkiej woli jest konwencjonalna forma, która mówiącym odbiera podmiotowość i używa ich do własnych celów (jak gauczowskie noże w opowiadaniu Borgesa, którego polski pisarz poznał w Argentynie). Gombrowicz personifikuje słowa, czyniąc z nich dramatycznego antagonistę, skonfliktowanego z innymi personifikacjami: myśli i uczuć, a więc duchowych władz człowieka. Między nimi toczy się podstępna walka, która polega na „niewierności” i jest znakiem wewnętrznej dezintegracji. Mówimy jedno, myślimy drugie, a czujemy trzecie... Gombrowicz zaznacza, że Henryk, wypowiadając tę myśl, jest „pijany”, choć jego bohater tylko słyszy nazwy trunków, ale ich nie spożywa. „Burgund, burgund” – woła Pijak. „Tokaj, tokaj” – wtóruje mu Zdrajca. Henryk „upija” się abstrakcyjnie, podpuszczany przez Pijaka, który, zanim nakłoni go do obalenia Ojca, zalewa bohatera wątpliwościami.

HENRYK

A ja w tym tonę, tonę... Jak pijak
 Jak pijak niezupełnie stoję, w głowie mi się troi
 Nieswojo słyszę i niepewnie widzę

⁶ Ibidem, s. 185.

I niby to rozumiem, ale nie rozumiem... Szum. Szum.
Bum, bum!⁷

Jak w tej sytuacji wierzyć w jego deklaracje? Jak ufać jego słowom? Przecież Henryk, w myśl głoszonej przez siebie koncepcji, jest zupełnie niewiarygodny! Naprawdę mówi jak człowiek zamroczony alkoholem albo jak dziecko, które łatwo się rozprasza; mówi bez sensu, ulega czarowi onomatopei, udaje:

HENRYK
Wiem, że nie jestem naprawdę królem.
A jednak czuję się królem.
Co chwila bawię się jak dziecko⁸.

Oczywiście, pragnie, byśmy mu wierzyli, a kiedy zdradzi Ojca, robi wszystko, by „zapanować” nad zdradzieckimi uczuciami, myślami i słowami innych bohaterów. Pomogą mu w tym inteligencja, podstęp oraz nóż, który wręczy Władziowi, polecając mu, by się zabił. Ale kiedy chłopak popełni samobójstwo, a oczy wszystkich zwróćą się na niego, znowu zacznie dokaazywać, tym razem ze strachu:

HENRYK
Oświadczam, że jestem niewinny, jak dziecko, ja nic nie zrobiłem, o niczym nie wiem⁹.

*

Jan Błoński dostrzegął w postaci Henryka bohatera tragicznego, zaznaczając jednak, że tragedia w *Ślubie* ma tylko wymiar psychoanalityczny: „*Ślub* na pewno powstał we współpracy z profesorem Freudem”¹⁰ – stwierdził krytyk. O tym, jak postępuje bohater, nie decydują przecież bogowie, ani nawet ludzie, ale ukryte pragnienia Henryka, społecznie niedozwolone

⁷ Ibidem, s. 184.

⁸ Ibidem, s. 223.

⁹ Ibidem, s. 252.

¹⁰ J. Błoński, „*Ślub*” jako tragedia psychoanalityczna, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 116.

i dlatego zepchnięte do jego podświadomości. Według Błońskiego akcja *Ślubu* stanowi „podziemną wędrówkę pożądania”, która realizuje się w formie konfliktu dramatycznego spersonifikowanych władz wewnętrznych bohatera. Ze swoich „świńskich” pragnień Henryk lepi sobowtóra, czyli Pijaka – „plugawy cień” społecznej osoby bohatera. Uwalniając Pijaka, Henryk spełnia swoje „ciemne” pragnienie erotyczne, a mianowicie czyni z narzeczonej dziwkę, którą następnie zapragnie „oczyścić” i wziąć za żonę. Taki to konflikt tragiczny przeżywa... Tym samym Pijakiem zaatakują też Ojca, który w dramacie reprezentuje „normę społeczną”. Gdy Ojciec zostaje zaaresztowany i pobity, norma praktycznie znika, co pozwala Henrykowi złamać największy zakaz i nakłonić Władzia do samobójstwa. W planie klasycznej tragedii śmierć Władzia byłaby karą za zdradę, której dopuścił się on wobec Henryka, romansując z Manią. Ale w planie tragedii psychoanalitycznej jest tylko pysznym zaspokojeniem popędu (Błoński powie o „hybris namiętności”); perwersyjnym, bo zapośredniczonym. Henryk nie posiędzie Mani, ani też nie zabije Władzia, co pozwoli mu uchylić się od odpowiedzialności. Mimo że w finale *Ślubu* spod ławki wypada prawdziwy trup, bohater ucieka w fikcję dziecięcej zabawy, a sposób, w jaki to czyni, „zdradza” jego świadomie rozbudzaną niedojrzałość.

*

„Wzorem był mi *Faust* i *Hamlet*, ale jako format jedynie; mnie szło o napisanie »wielkiego« i »genialnego« dramatu...” – napisał niezbyt skromnie Gombrowicz, ale trzeba mu przyznać rację¹¹. *Ślub* jest dramatem wielkim, porównywalnym z dziełami Goethego i Szekspira, a najbardziej genialna wydaje się w nim kreacja głównego bohatera jako postaci nie tylko sprzecznej wewnętrznie, ale jakby z siebie samej wyobcowanej, a zarazem świadomej alienującej ją gry, którą sama inicjuje. Henryk jest jednocześnie słaby i silny, bierny i aktywny, dziecinny i dorosły; stale ulega swoim pożądaniom, a zarazem rozbudza je w sobie, wyodrębnia i wykorzystuje przeciwko innym ludziom. Jest przy tym dość przebiegły, bo atakując, potrafi przedstawić siebie jako ofiarę. Więcej, w odbiorcach swoich niezwykłych, wypowiedzianych

¹¹ W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*, tłum. I. Kania, Kraków 2012, s. 82.

na stronie monologów, potrafi znaleźć zrozumienie, a nawet współczucie. Bohater *Ślubu* w taki sposób umie przedstawić swoją skomplikowaną sytuację wewnętrzną, że gotowi jesteśmy we wszystkim przyznać mu rację i w konsekwencji odpuścić mu wszystkie winy, jako i on odpuszcza je sobie... Czy nie dlatego, że chcielibyśmy zrobić dokładnie to, co on – złamać normy i zaspokoić swoje popędy, a przy tym za nic nie odpowiadać, skutecznie się usprawiedliwić, a nawet poczuć prawdziwą ofiarą i wzruszyć się sobą do łez?

I, oczywiście, objaśniać siebie w sposób tak samo przenikliwy, nadający naszym psychicznym przygodom głębię duchowego doświadczenia. Powodowany pożądaniem Henryk jest przecież filozoficznym *alter ego* samego Gombrowicza, który w komentarzu do dramatu używał pojęć przyjętych z dyskursu egzystencjalistów: „W *Ślubie* dają się dostrzec mechanizmy nowoczesnego stawania się człowieka i ludzkości”¹². Jednocześnie nadawał dramatowi Henryka rangę osobistego doświadczenia rozpaczy, które opisywał jednak z ironią, dziwiąc się swojej językowej sprawności – dokładnie tak, jak swoją kłęskę powinien komunikować pisarz nowoczesny:

Zdarzyło mi się wtedy, gdym pisał:

WŁADZIO

Nic.

HENRYK

Nic.

OJCIEC

Przeinaczone.

MATKA

Wykręcone.

WŁADZIO

Zrujnowane.

HENRYK

Wypaczone.

...że rozpląkałem się nagle, jak dziecko – jedyny to raz zdarzyło mi się coś podobnego – nerwy, oczywiście¹³.

Gombrowicz, przepraszam – Henryk, do tego stopnia jest dla nas pociągający w swoim przerażeniu „wewnętrzną składnością nieszczęścia”, że gdy

¹² Ibidem, s. 87.

¹³ Ibidem, s. 83.

pojawia się interpretator, który próbuje zdemaskować jego grę, a zwłaszcza obniżyć jej rangę – na przykład powiedzieć, że w położeniu tego człowieka nie ma pierwiastka tragicznego, natomiast jest komiczny – natychmiast odzywają się głosy sprzeciwu. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy takim interpretatorem jest reżyser teatralny, na dodatek zagraniczny.

*

Po premierze *Ślubu* w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie Jacek Wakar, znany recenzent teatralny, napisał:

Wszystko zdawało się oczywiste – jeden z ostatnich teatralnych wizjonerów bierze tekst zagadkowy i porywający, gdy idzie o utwory pisane po polsku, do postawienia w tym samym szeregu, co *Dziady*, potem *Wesele* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Po arcydziele Mickiewicza mierzy się z dramatem tej samej rangi, o podobnym pułapie trudności. A przy tym może *Ślubem* zamknąć dyptyk z Teatru Narodowego, przecież Gombrowicz podejmuje tu romantyczny mit, przenicowuje go, sprawdza, co z niego pozostało. Henryk bywa jak Konrad, gdy staje się kapłanem kościoła ludzkiego. I trudno przy tym znaleźć materiał dla teatru bardziej od *Ślubu* inspirujący, przy swej wewnętrznej żelaznej precyzji podatny na różnorodne interpretacje. Dało nam takie wielu twórców – w swej kanonicznej krakowskiej wersji sprzed ponad ćwierćwiecza Jerzy Jarocki, potem w Teatrze Narodowym Jerzy Grzegorzewski, ostatnio pracująca z aktorami ze Szczecina i z Opola Anna Augustynowicz. *Ślub* Nekrošiusa miał im dorównać lub je przebić. Byliśmy tego pewni...

Nie wyszło przede wszystkim dlatego, że – tak podejrzewam – Eimuntas Nekrošius *Ślubu* nie rozumie, za nic ma rządzące nim zasady¹⁴.

Niestety, Jacek Wakar zasad tych w swojej recenzji nie prezentuje, stwierdza jedynie, zresztą niezgodnie z prawdą, że litewski reżyser pominał w swojej inscenizacji motyw wojny oraz nie zmierzył się z koronnym dla Gombrowicza problemem formy. W spektaklu Nekrošiusa słusznie dostrzega „dziwny taniec” wydrążonych marionetek, „galopadę min,

¹⁴ J. Wakar, *Pustka marionetek*, <https://kultura.onet.pl/teatr/pustka-marionetek-slub-witolda-gombrowicza-rez-eimuntas-nekrosius-teatr-narodowy-w-recenzja/36q077c> [dostęp: 4.12.2018].

dziwacznych kroków i grymasów”, nie zadając sobie jednak trudu zrozumienia przyczyny, dla której Nekrošius właśnie w taki sposób ukazał świat bohaterów dramatu Gombrowicza.

Najciekawsza w jego wypowiedzi jest jednak retoryka. Krytyk najpierw zaświadcza o najwyższej randze *Ślubu*, żeby potem autorytatywnie stwierdzić, że inscenizacja litewskiego reżysera do niej nie dosięga. Na celownik bierze przede wszystkim odtwórcę roli Henryka: „Kiedy przyzwycaimy się do marionetkowej konwencji [spektaklu – przyp. J.K.], zostaje ona porzucona i przez chwilę grają *Ślub* jak *Ślub*. Tyle że wtedy widać, że przedstawienie nie ma najważniejszego bohatera, gdyż Mateusz Rusin jako Henryk wygląda na błąd obsadowy. Jest płaski, bezradny, może to jeszcze za wysokie progi dla młodego, utalentowanego aktora”. W przekonaniu recenzenta zbyt młody aktor gra Henryka źle, ponieważ jego bohater jest jednowymiarowy i nieskuteczny w działaniu. Nie dopuszcza do siebie myśli, że „płaskość” i „bezradność” bohatera mogą być w jego kreacji zamierzone, że – pójdźmy o krok dalej – reżyser dramatu nie odnalazł w Henryku wielowymiarowości, a jego skomplikowane intrygi i gry uznał za porażkę postaci bardziej śmiesznej niż tragicznej. Wakar wołał przyjąć, że podziwiany przez niego reżyser „*Ślubu* nie rozumie”, niż że rozumie go inaczej niż przewiduje to kanon ustanowiony przez Jarockiego w jego inscenizacji w Starym Teatrze w Krakowie z 1991 roku z Jerzym Radziwiłowiczem w roli Henryka – kongenialnej wobec dramatu Henryka także pod względem absolutnego zaufania reżysera do interpretacji, którą podsunął sam Gombrowicz, i poważnej, wręcz katastroficznej tonacji dzieła.

*

Tymczasem Nekrošius nie był głupcem, ale zdrajcą... Doskonale rozumiał *Ślub*, ale nie uległ perswazji interpretacyjnej jego autora. Zdrada Nekrošiusa była dla wyznawców Gombrowicza dotkliwa, ponieważ swoją inscenizacją podważył on wymowę jego największej sztuki, paradoksalnie dochowując wierności literze tekstu. Zachował przecież kompozycję dramatu, nie wprowadził do scenariusza spektaklu wypowiedzi pochodzących z innych dzieł, a nieznaczące skróty, które można wyśledzić, nie zmieniły znaczenia warstwy dialogowej *Ślubu*. Natomiast na poziomie znaków scenicznych,

które w spektaklu powstają w wyniku skomplikowanego przekładu¹⁵, dzieło Nekrošiusa jest pełne niespodzianek. Szczególnie zaskakująca jest obsada przedstawienia, a zwłaszcza wygląd, charakter i pozycja poszczególnych postaci, których działania względem ich dramatycznych pierwowzorów mają charakter metaforyczny.

W spektaklu uderza przede wszystkim odmienna niż w utworze Gombrowicza relacja między Henrykiem i jego rodzicami, decydująca o ich tożsamości, sile i charakterze. Matka i Ojciec (w ich rolach Danuta Stenka i Jerzy Radziwiłowicz) zjawiają się na scenie jako pierwsi, by rozegrać między sobą małą słapstickową etiudę (niczym ze znanego dramatu Becketta), poprzedzającą właściwą akcję *Ślubu*. Bawiąc się słowami zapisanymi na niewielkich tabliczkach (jedna z nich zawiera wezwanie: „Nie zdradzaj”), budują między sobą zagadkowy i niepewny świat, do którego nagle wkracza Henryk. To nie syn śni w tym spektaklu rodziców, by następnie nimi manipulować – to rodzice wabią syna, który, gdy tylko wpada do ich świata, zaczyna realizować jakby z góry założony scenariusz. W spektaklu Nekrošiusa rodzice są zdecydowani, silni i przebiegli, współpracują ze sobą niczym partnerzy podczas akcji wojskowej (oboje początkowo noszą kostiumy przypominające mundur, a więc ubrani są tak, jak w dramacie Gombrowicza Henryk i Władzio). Natomiast ich syn jest słaby i dość nieporadny, co grający go aktor manifestuje kostiumem i sposobem poruszania się (nosi na sobie szare trykoty gimnastyczne, kojarzące się ze szkolną lekcją WF-u; w miarę upływającego czasu pojawiają się na nich plamy potu). Wypowiadając swoje kwestie, Henryk wykonuje też szereg gestów, które budzą skojarzenie z dziecięcą zabawą. W pierwszym akcie chowa się pod stołem i właśnie tam obmyśla plan „zapanowania” nad sytuacją, która go zaskoczyła.

Czy decyzja reżyserska, by właśnie tak ukształtować postać Henryka, znajduje w tekście dramatu jakiegokolwiek uzasadnienie? Owszem. Pytanie jednak, czy zgodzimy się na zastosowaną przez Nekrošiusa metodę interpretacji dramatu, na którą składa się kilka charakterystycznych czynności.

¹⁵ Tadeusz Kowzan wymienia ich aż trzynaście: słowo, intonację, mimikę, gest, ruch sceniczny, charakteryzację, fryzurę, kostium, rekwizyt, dekorację, oświetlenie, muzykę, efekt dźwiękowy. Zob. T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988, s. 370.

Pierwsza wiąże się z bardzo uważną lekturą tekstu i polega na wyodrębnieniu w nim tych pojęć, figur, obrazów i motywów fabularnych, które w reżyserkim odbiorze okazały się kluczowe dla zrozumienia całości utworu. Nie jest to wybór kompletny ani obiektywny; przeciwnie, reżyser, jak każdy interpretator, skupia się tylko na niektórych elementach dzieła – tych, które szczególnie go poruszyły i zainteresowały. Jest to więc wybór do pewnego stopnia arbitralny, oparty jednak na autorytecie, którym artystę obdarzają widzowie czy też, ujmując rzecz nieco szerzej, wspólnota odbiorców, z zaufaniem oczekujących od artysty teatru autorskiej interpretacji dramatu uznanego za ważny za sprawą jego wcześniejszych odczytań i inscenizacji, a także innych działań i okoliczności „kanonizacyjnych”, jak choćby wprowadzenie do podręczników czy zestawu lektur akademickich. Liczą się tu zarówno doświadczenie artysty, jego wiedza i wyobraźnia, jak i sytuacja zewnętrzna – społeczna, polityczna, kulturowa – której kształt może mieć wpływ na sposób interpretacji dramatu i wymowę powstającego spektaklu. W przypadku *Ślubu* w reżyserii Nekrošiusa nie wolno lekceważyć tego aspektu pracy reżysera, mimo iż nie był on artystą stale w Polsce obecnym.

Na jego interpretację dramatu Gombrowicza znaczny wpływ miała także reżyserka lektura innych dzieł pisarza, w szczególności napisanej wcześniej *Ferdynurke* i opublikowanego równoległe ze *Ślubem* argentyńskiego *Trans-Atlantyka*. Poświadczają one celność i nieprzypadkowość reżyserkiego wyboru kluczowych elementów dramatu i wpływają na sposób rozumienia treści, które przykuły jego uwagę. Krok następny to szukanie adekwatnych i sugestywnych znaków scenicznych dla ich wyrażenia, utrzymanych w konwencji pociągającej reżysera, ale i atrakcyjnej dla widzów, którzy w Teatrze Narodowym od dwóch lat mogli uczyć się języka teatru litewskiego reżysera na *Dziadach* Adama Mickiewicza. Tak jak w tamtym spektaklu, także w *Ślubie* aktorzy wypowiadają kwestie swoich postaci, uczestnicząc w skomplikowanych działaniach równoległych wobec tekstu, powiązanych z nim jedynie na zasadzie metaforycznej amplifikacji wybranych elementów semantycznych dzieła. Widz staje więc przed bardzo trudnym zadaniem – podążając za sensem skomplikowanych wypowiedzi bohaterów *Ślubu*, musi domyślać się znaczenia zaskakujących sytuacji scenicznych, wyprowadzonych przecież nie z didaskaliów utworu, ale z tekstu głównego, poddanego autorskiej interpretacji. Taka konstrukcja spektaklu może nie zostać przez odbiorcę zaakceptowana, ważne jednak, by została zrozumiana, czego

nie można powiedzieć o cytowanym powyżej recenzencie przedstawienia w Teatrze Narodowym.

*

W jaki sposób litewski reżyser zinterpretował *Ślub*? Po pierwsze, bardzo poważnie potraktował te kwestie Henryka, w których dorosły bohater (tak jak dorosły pisarz) porównuje się do dziecka. Jak już wiemy, bohater robi to w kluczowych momentach swojej intrygi (a pisarz w kluczowych momentach cytowanej autointerpretacji *Ślubu*). Mówiąc „bawię się jak dziecko” i „jestem niewinny, jak dziecko”, podważa realny wymiar swojego postępowania i oddala od siebie odpowiedzialność za położenie ludzi od niego zależnych. Oczywiście, traktuje te słowa jako sprytną wymówkę, ale czy nie zdradzają one jego infantylnej świadomości? Świadomości człowieka, który podlegając tyranii pożądania, stracił realny kontakt z rzeczywistością i już niczego nie może być pewny – ani uczuć, ani myśli, ani słów, których tak wiele w dramacie wypowiada? Czy porównując się do dziecka, Henryk nie „zdradza”, w sensie: ujawnia, swojej niedojrzałości, którą w istocie do końca celebruje?

Jeśli zgodzimy się z taką interpretacją, nie zaskoczą nas działania sceniczne Mateusza Rusina w roli głównego bohatera, które przypominają czynności dziecka o autystycznej osobowości, podlegającego stałej kontroli rodziców. Powstaje niezwykle wrażenie – słowa i myśli Henryka, które w dramacie gotowi jesteśmy uznać za wyraz jego samodzielności, w spektaklu odbieramy jak rolę, którą pozwalają mu zagrać rodzice na ustanawianych przez siebie warunkach i dla podtrzymania pozorów emancypacji syna. Koronnym dowodem takiego postępowania jest maskarada, jaką urządza Matka, udając przed Henrykiem jego dawną narzeczoną Mańkę. Recenzenci *Ślubu* uznali, że Danuta Stenka gra w tym spektaklu dwie postacie, tymczasem jest inaczej, Stenka gra tylko Matkę, która udaje przed Henrykiem Mańkę, jakby świadomie blokując proces jego dojrzewania. Narzuca się skojarzenie z *Ferdydurke*, i rzeczywiście – Henryk zostaje przez rodziców „upupiony” i skazany na wieczną niedojrzałość. Nie buntuje się naprawdę, a jedynie gra swój bunt, bo tylko na to powalają Matka z Ojcem, do końca traktujący go jak „dziecko specjalnej troski”. W zderzeniu z męskimi pragnieniami i aspiracjami sytuacja ta rodzi w bohaterze coraz większą, wręcz

chorobliwą, frustrację chłopczyka, który nie może wyzwolić się spod dominacji rodziców.

Problem w tym, że to sam Henryk odpowiada za ten stan rzeczy, wie bowiem dobrze, że tylko jako dziecko może sobie pozwolić na bezkarne przekroczenia motywowane pożądaniem. Cierpi z powodu kontrolujących go rodziców, ale też stale ich potrzebuje, by pozwalać sobie na więcej i więcej. W gruncie rzeczy to on sam stwarza swoich tyranów, jak Józio w *Ferdydurke* sam przywołał profesora Pimkę, ogłaszając swój „Pamiętnik”. Nekrošius z pewnością uważnie przeczytał ten fragment pierwszego rozdziału powieści Gombrowicza:

Dlaczego, jak gdyby na przekór własnym zamierzeniom, książce dałem tytuł *Pamiętnik z okresu dojrzewania*? Próżno przyjaciele doradzali mi, abym nie dawał takiego tytułu i strzegł się w ogóle najdrobniejszej aluzji do niedojrzałości. – Nie rób tego – mówili – niedojrzałość drastyczne pojęcie, jeśli sam siebie uznasz niedojrzałym, któż cię dojrzałym uzna? Czyliż nie rozumiesz, że pierwszym warunkiem dojrzałości, bez którego ani, ani, jest – samemu uznać się dojrzałym? Lecz mnie się zdawało, że wprost nie wypada zbyt łatwo i tanio zbywać smarkacza w sobie, że Dorośli zbyt są bystrzy i wnikliwi, aby dali się oszukać, i że temu, kogo smarkacz ściga nieustannie, nie wolno ukazać się publicznie bez smarkacza. Za poważny może miałem stosunek do powagi, zanadto przeceniłem dorosłość dorosłych¹⁶.

Interpretacja Nekrošiusa bliska jest przenikliwej egzegezie Jana Błońskiego. Litewski reżyser nie czuł się jednak zobowiązany zaświadczać o tragiczności położenia Henryka, nawet w wymiarze psychologicznym, ani, jak Gombrowicz, windować go w hierarchii bohaterów do poziomu Hamleta czy Fausta... Nekrošius zdaje się nam mówić, że trudno traktować poważnie wielkie dylematy filozoficzne bohatera *Ślubu*, skoro są one formułowane z pozycji podmiotu, który sam siebie świadomie infantylizuje w pogoni za „ciemnymi” namiętnościami. Tym samym przeciwstawia się naczelnej koncepcji człowieka nowoczesnego, którą sformułował Gombrowicz, chętnie posługując się metaforą żeglugi morskiej:

¹⁶ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, red. J. Błoński, Kraków 1987, s. 8.

Ludzkość to statek, który na zawsze odbił od przystani, nie ma już portów ani kotwic, tylko nieskończenie płynny ocean pod niebem pozbawionym nieruchomej prawdy. Musimy przyzwyczać się do tej samotności. Musimy nauczyć się żeglugi w tych mętach. Trzeba umieć płynąć i jeśli nie posiadamy tej sztuki, zawsze będziemy wzdychać do jakiejś przystani¹⁷.

Koncepcja ta weszła do kanonu interpretacji dzieł Gombrowicza, została nie tylko przyjęta, ale i uwznioślona. Wyraźnie też zainspirowała samego Nekrošiusa, który świat wokół zdzieciniałego Henryka skonstruował na kształt statku, a jego lęk przed „zatonieniem” w odmętach, z jednej strony, pożądania, z drugiej – relatywizmu wyraził całą serią działań aktorskich, które jednakowoż przywodzą na myśl morskie przygody samego pisarza. Najbardziej spektakularne jest w spektaklu „topienie” Henryka przez rodziców. Uwagę zwraca jednak także moment, w którym Władzio rzuca przyjacielowi koło ratunkowe, wybawiając go z opresji. Władzio nie zdradza Henryka, to Henryk zdradza Władzia, i choć czyni to ze słabości, ciągle maskowana nielojalność i lęk stają się najważniejszymi pierwiastkami kondycji tego mężczyzny.

*

Ciekawe, że „pijany” swoją niedojrzałością Henryk zarzuca „pijaństwo” innym, przede wszystkim Pandulfowi, w którym słusznie – jako samowładczy władca, a nawet Bóg – odnajduje swego największego przeciwnika. W dramacie Gombrowicza biskup jest postacią, która z wysokości swego urzędu rzuca klątwę na Henryka, ale nie jest w stanie przerwać jego „ciemnych” praktyk tyrana i bluźniercy. Inaczej w spektaklu litewskiego reżysera, który w roli Pandulfa obsadził piękną, wysoką kobietę o blond włosach. Magdalena Warzecha nosi długą pomarańczową suknię, zapinaną na kilkadziesiąt guzików, i miękkie ciżemki, w których jak duch porusza się po scenie. Aktorka pojawia się na niej tylko na początku trzeciego aktu, by powiedzieć Henrykowi, że Bóg jednak istnieje, a on jest wielkim uzurpatorem. Jej Pandulf stale towarzyszy bohaterom, jest milczącym świadkiem ich poczynań; zasmuconym, ale nie zrozpaczonym. Od czasu do czasu inicjuje

¹⁷ Rozmowa Karola Świczewskiego z Witoldem Gombrowiczem przytoczona w: J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950-1969*, Warszawa 2006, s. 483.

też na scenie tajemnicze obrządku, które tak opisałem w mojej własnej recenzji spektaklu:

Kobięcy Pandulfa ma swój własny obrządek i własne ceremonialne akcesoria: dwa szklane słoje i dwie pałeczki, które okazują się futerałem dla szarfy gimnastycznej. Wręcza je najpierw w akcie drugim Henrykowi i Mani niczym kwiaty w wazonie, potem zapala zapalną i płomieniem omiata futerały. Nie podpala ich, raczej nasycą energią ognia, który jest znakiem tego niespokojnego ducha. Bohaterowie wstają z krzeseł, biorą do rąk futerały i nagle uwalniają szarfę (wtedy zresztą przekonujemy się, czym są te przedmioty). Taśma rozwija się spiralnie w dół, przypominając wartki strumień wody, której – w metaforycznym planie spektaklu – jakby nagle ubywa! Stojąc blisko narzeczonej, Henryk nie topi się w rodzicach, przez chwilę pozostaje od nich niezależny i wygląda na szczęśliwego. Młodzi z radości kreślą szarfą białe kręgi i jest to moment zachwycający. W przedstawieniu Nekrošiusa tylko ten zachwyty możemy przeciwstawić przerażeniu światem, który w trzecim akcie pogrąża się w sinym blasku śmierci¹⁸.

Nekrošius burleskowo obniżył styl dramatu Gombrowicza, nie litując się nad jego bohaterem. W tym błaznującym jak dziecko, groźnym i stale rozgrzeszanym ze swoich poczynań mężczyźnie (w ostatniej scenie spektaklu Matka z Ojcem kładą ręce na głowach Henryka i Władzia) łatwo dostrzec współczesnego trickstera – ironicznego niedojrzalca, infantylnego odmienca, figurę dominującą w postmodernistycznym teatrze, nie tylko na scenie, ale i w życiu publicznym. Litewski reżyser poważnie zapytał o jej status i wartość, podważając największy z Gombrowiczowskich mitów – pielęgnowany do dziś mit niedojrzałości jako warunku rozwoju kultury i społeczeństw. Wprowadzając na scenę kobiecego, eterycznego, anielskiego Pandulfa, wziął też w metafizyczny nawias psychoanalityczną „tragedię” bohatera *Ślubu*. Oczywiście, w swoim ostatnim, jak się okazało, przedstawieniu „zdradził” Gombrowicza, ale była to zdrada twórcza, może nawet – wyzwalająca.

¹⁸ J. Kopciński, *Dzieciak w mętnej wodzie*, „Teatr” 2018, nr 7-8, s. 11.

Bibliografia

- Jacek Błoński, „*Ślub*” jako tragedia psychoanalityczna, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Znak, Kraków 1994.
- Jolanta Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo UW, Wrocław 1988.
- Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Witold Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Witold Gombrowicz, *Ślub*, [w:] idem, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Jacek Kopciński, *Dzieciak w mętnej wodzie*, „Teatr” 2018, nr 7-8.
- Tadeusz Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Klementyna Suchanow, *Gombrowicz. Ja, Geniusz*, Czarne, Wołowiec 2017.
- Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Listy 1950-1969*, Czytelnik, Warszawa 2006.
- Jacek Wakar, *Pustka marionetek*, <https://kultura.onet.pl/teatr/pustka-marionetek-slub-witolda-gombrowicza-rez-eimuntas-nekrosius-teatr-narodowy-w-recenzja/36q077c>.

Fanny-fiction of Henryk, or Nekrošius Stages Gombrowicz

The subject of the essay is the staging of Gombrowicz's *Ślub* [*The Marriage*], directed by Eimuntas Nekrošius at the National Theatre in Warsaw, treated as an example of 'creative betrayal' of the stage arranger towards the author of the dramatic text. 'Creative betrayal' is a perfect metaphor for directorial interpretation, which consists not so much in the stage materialisation of the fictional universe of the drama, as in the translation of the literary work's meanings into the signs of a theatrical work. Referring to the theory of the spectacle as intersemiotic translation, the author shows how the stage world remains a creative reaction to the dramatic situations and conflicts designed by the playwright, as well as – to put it much more broadly – the image of a man and the shape of reality. According to the author of the essay, such a reaction as a rule contains polemic elements in relation to the playwright's vision.

Nekrošius remains polemical towards Gombrowicz, but his criticism – included in the actions of actors, scenography, costumes, and all directorial solutions – takes on a very deceitful shape. In his interpretation of *The Marriage*, the Lithuanian director focused on the motif and the problem of betrayal, which seems to be crucial in his worldview, based on psychoanalysis and existentialist philosophy. In this way, the stage arranger's 'betrayal' became only an ironic response to the author's 'betrayal', proving in fact 'faithfulness' to the meanings of the *The Marriage*, which was not noticed by the reviewers of the performance. Recalling the statements of one of them, author makes us aware of the complicated relationship between the author of a dramatic work, its director and the reviewer of the performance. And at the same time – of how typical for the dynamics of cultural life is the conflict between the participants of the artistic and critical dialogue.

Keywords: *Ślub* [*The Marriage*], Witold Gombrowicz, Eimuntas Nekrošius, theatre performance, 'creative betrayal'

MICKIEWICZA ZEGAREK I PIECZĘĆ

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
zielinski@gmx.ch

CHRONOMETR



Autorska rubryka prof. UKSW Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku. Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

Chciałbym opowiedzieć o dziejach pewnego zegarka, który służył dwóm wielkim Polakom – generałowi Józefowi Bemowi i poecie Adamowi Mickiewiczowi. I o przywiązanej do tego zegarka zupełnie nieznannej pieczęci, zaprojektowanej przez poetę, a przeznaczonej dla polskich wojsk formowanych w Turcji. Będzie to opowieść jeszcze niekompletna, wstępna – czekający na uzupełnienia i dopowiedzenia rekonesans. Przedstawione w niej przedmioty są jednak tak niezwykle, że wręcz domagają się opublikowania.

Punktem wyjścia niechaj będzie krótki, mieszczący się na dwóch stronkach, rękopis przechowywany w Ossolineum. Jego opis według inwentarza rękopisów tej placówki brzmi: „23. Oświadczenie Bolesława Rusieckiego,

malarza z Wilna, z 1858 r. w sprawie losów zegarka Adama Mickiewicza, ofiarowanego na krótko przed śmiercią prawdopodobnie Tyszce, i odpis oświadczenia Sadyka Paszy (Michał Czaykowski) z 1856 r. dot. przekazywania przez A. Mickiewicza pamiątek po sobie s. 89-92, na s. 90 wizerunek tureckiego medalika, na s. 91 zegarka, z objaśnieniami, wykonane przez B. Rusieckiego¹.

Zacznijmy od zawartości zapisanych kart tego rękopisu, opatrzonego sygnaturą 14600:

[k. 90]

Było to w Rzymie w R[oku] 1858, w drugiej połowie. Poznałem się z przełożonym O[jców] Kapucynów na Piazza Barberini. Pewnego razu będąc u przełożonego, wezwał do siebie i zarekomendował mi dwóch Polaków. Jeden starszy Braciszek z tęgą brodą, urody miernej, czerwstwy[!], świeży, zdrow, lat do 30. Drugi młody. Kleryk (aspirant), lat do 20. Oba dobrze pięknie mówią po polsku. Ze starszym widywałem się częściej, bo ten i u mnie bywał; przy bliższym poznaniu się przyniósł kiedyś do mnie, jakby w lokatę, zegarek ten, jakby czyjąś własność. Opowiadał mi dużo o Wschodzie, o Kozakach polskich w Turcji, o Sadyku Paszy, o Mickiewiczu i wiele, wiele rzeczy i stosunków – pokazał mi mały szkicek (*aquarella*) pośmiertny Mickiewicza, ze znajomością rzucony. Ze wszystkiego pozwalał mi porobić kopie – Zegarek zdaje się, że chciałby zbyć, ale jako kosztowną pamiątkę – Wszystko jednak, co rozważałem, pozwalało mi przypuszczać, że te rzeczy są w pierwszym ręku i że ten Braciszek musi być jednym z tych, co byli bliżej przy ś[więtej] p[amięci] Mickiewiczu lub przy Sadyku. – Dokument Sadyka Paszy świadczący o pochodzeniu zegarka przepisałem dokładnie, zrobiłem nawet podobiznę podpisu, przyswajając starannie przez szkło. Zegarek skopiowałem tej samej wielkości, co w naturze, ze wszystkimi szczegółami i największą dokładnością. Pieczęć, sznurek, wszystko wierne. – Szkicek pośmiertny Adama tej samej wielkości i bardzo trafny. (Sądzę, że to może być pierwszy po Zgonie Ś[więtej] P[amięci] Adama). Nawet skopiowałem turecki medalik i lentę z natury, bo to wszystko z jednych rąk pochodziło i miało cechę wzajemnego związku z sobą, co do Epoki, chwili – i stosunków etc. etc. W następstwie, okoliczności[!], jakie zaszły, bardziej wzmocniły mnie w domysłach, że

¹ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu: Rękopisy 14181-14600*, opr. Ł. Częścik, red. A. Fastnacht, Wrocław 1979, s. 301.

ów Braciszek Kapucyn mógł być p[anem] Tyszko – Rzeczy te wszystkie po jakimś czasie zabrał – i wkrótce potem już się z nim więcej nigdzie nie spotkałem – Przy skopiowanych przedmiotach umieszczam szczegółowe i potrzebne objaśnienia.

[monogram zawijany:] B[olesław] Rus[iecki]

Podobizna (*Facsimile*) wykonane przez Bolesława Rusieckiego.

Dar Bolesława Rusieckiego
Artysty-Malarza z Wilna.

[obok napisu monochromatyczny rysunek dwóch stron tureckiego medalu, poniżej akwarela przedstawiająca fragment dwubarwnej wstęgi orderowej]



[k. 91]

Na arkuszu papieru sinawym, taki jak listowy. Cały własnoręcznie pisany i podpisany przez Sadyka Paszy[!].

Kopia. Zgasły 15 listopada 1855 r[oku] w Stambule wielki nasz Adam Mickiewicz przed skonem rozdał tym, którzy go do ostatniej nie odstępowały chwili, wszystko to, co było Jego własnością na wschodzie. Któż nie zna nieodstępnego towarzysza naszego Mistrza, P[ana] Henryka Służalskiego? Który wyjechawszy z nim z Paryża, już go więcej nie odstąpił do samej śmierci i po śmierci nawet zwłoki Jego zwiózł do Paryża. Resztę skromnej eskorty ś[więtej] p[amięci] Mickiewicza składali P[an] Tyszka i pewien starozakonny Hernstejn, znany ze swojego sprytu i Kozackiego ducha. Chociaż wszystkie utensylia Jego nosiły cechę prostoty, potrzeby, a nigdy wygódek, jeden każdy coś dostał na pamiątkę, co jako drogi skarb swej przekaże potomności. Z tego źródła i znany powszechnie mały zegarek z pieskiem, który

jest podwójną pamiątką, bo od Generała Bema dostał się ś[więtej] p[amięci] Mickiewiczowi, przeszedł z udziału do P[ana] Tyszki, autentyczność którego jako przytomny temu aktowi poświadczam – Stambuł, 8 Sierpnia 1856 r[oku].
[podobizna autografu:] Mehmed Sadyk Pasza

Facsimile zegarka, który przy zgonie ofiarował Adam Mickiewicz p[anu] Tyszce jako jednemu z towarzyszy wyprawy do Konstantynopola 1855 r[oku] 15 Listopada.

Objaśnienie:

Zegarek srebrny – Piesek, emalija czarna na złotym dnie. Na kopercie pod piekiem do góry – L6. Na dolnej kopercie M0109M. / 716. / M.

Pieczeń z laku czerwona. Sznurek prosty bawełniany, różowy.

[monogram zawijający:] B[olesław] Rus[iecki]

N. 1846

Facsimile wykonał Bolesław Rusiecki Artysta-Malarz z Wilna.

[obok kolorowany rysunek czerwonej pieczęci z orłem, umocowanej sznurkiem do ucha narysowanego obok zegarka kieszonkowego z motywem biegnącego pieska na kopercie]



Tyle rękopis. Jego autor, Bolesław Michał Rusiecki, urodził się w roku 1824 w Rzymie, gdzie jego ojciec, malarz wileński Kanuty Rusiecki (1800-1860), przebywał z rekomendacji księcia Adam Czartoryskiego, ucząc się u takich znakomitości, jak Vincenzo Camuccini, Bertel Thorvaldsen i Antoine-Jean Gross. W roku 1832 jego ojciec sportretował go na obrazie *Święty Jan Chrzcziciel z barankiem* (podobnie jak Mickiewicza sportretował jako Jana Chrzcziciela na malowanym w latach 30. w Rzymie *Chrzcie w Jordanie*

Wojciech Korneli Stattler, późniejszy autor *Machabeuszów*). W roku 1829 lub 1831 Rusieccy przenieśli się do Wilna, gdzie Bolesław uczył się w Instytucie Szlacheckim, a u wykładowącego w tym zakładzie ojca pobierał nauki rysunku. Potem w Petersburgu studiował medycynę i malarstwo (u Fiodora Bruniego i Karła Briułłowa). Współpracował z „Rocznikiem Literackim” Romualda Podbereskiego, który w numerze z roku 1844 ogłosił artykuł o jego ojcu (o wspomnianym obrazie napisał: „zaleca się poprawnością rysunku, dobrze utrzymanym kolorytem oraz nader naturalnym wyrazem twarzy”²). W roku 1854 Bolesław Rusiecki wyruszył w kilkuletnią podróż po Europie, w trakcie której dłużej zatrzymał się w mieście swego urodzenia. Wtedy powstał interesujący nas rękopis.

Dokument ten, publikowany tutaj po raz pierwszy³, nie jest zupełnie nieznan. Uwzględnia go Ksenia Kostenicz w kronice ostatnich lat życia Mickiewicza, cytując fragmentarycznie katalog Méyeta: „W r. 1858 malarz wileński Bolesław Rusiecki poznał w Rzymie u przełożonego oo. kapucynów na Piazza Barberini starszego braciszka, Polaka, wieku lat 30, który mu pokazywał zegarek otrzymany od Mickiewicza i [...] akwarelkę (1), a nadto list Sadyka Paszy potwierdzający autentyczność zegarka. Rusiecki przypuszcza, że braciszkiem tym był Tyszko, będący blisko osoby Mickiewicza i Sadyka Paszy”⁴, a w przypisku precyzując: „Akwarela przedstawiała Mickiewicza na łożu śmierci i siedzącego u stóp poety Henryka Służalskiego. Rysunek powstał być może w końcu listopada”⁵.

Zacytowany fragment *Wizerunków A. Mickiewicza* dotyczy akwareli opisanej jako pozycja 49: „Tyszko (?) Mickiewicz po skonaniu na łożu śmiertelnym, u stóp jego Henryk Służalski w postawie siedzącej. O[ryginał]”. Autorka *Ostatnich lat Mickiewicza*, cytując opis Méyeta, pominęła słówko

² Rld Podb. [Romuald Podbereski], *Kilka słów o Kanutym Rusieckim, malarzu w Wilnie*, „Rocznik Literacki” 1844, s. 193.

³ Za grzecznościową zgodę na publikację w „Załączniku Kulturoznawczym” podziękowanie zechce przyjąć wicedyrektor Zakładu Naukowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, dr Mariusz Dworsatschek.

⁴ K. Kostenicz, *Ostatnie lata Mickiewicza: styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, Warszawa 1978, s. 454.

⁵ Ibidem. Ów „rysunek akwarelą o. Tyszki” jest też wzmiankowany na stronie 528 w tej samej pozycji.



Tyszka? Tyszko?, Adam Mickiewicz na łożu śmierci (obok siedzi Henryk Służalski), Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

„powyższą [akwarelkę]” i zdanie: „Wierna kopia z powyższej akwareli, sporządzona przez Rusieckiego, znajduje się w zbiorach muzealnych Zakładu Ossolińskich we Lwowie”⁶. Ponadto w dziale *Fototypy* katalogu Méyeta znajduje się jako pozycja 130: „*Mickiewicz na łożu śmiertelnym*, według akwareli Tyszki. 68x13 mil[imetrów]. K[opia]”⁷. Adnotacja o proveniencji odsyła do strony 33 *Albumu pamiątkowego Adama Mickiewicza* Bełży (skrupulatny Méyet podaje też, że fototypia ta została wytrawiona w Pradze w zakładzie Husznika & Häuslera⁸).

W zbiorach warszawskiego Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza znajduje się praca (sygn. ML K874) opisana jako: „*Tyszka? Tyszko? Adam Mickiewicz na łożu śmierci (obok siedzi Henryk Służalski)*. 11x16. Ołówek,

⁶ L. Méyet, *Wizerunki A. Mickiewicza. Uzupelnienie*, Lwów 1889, s. 11.

⁷ *Ibidem*, s. 25.

⁸ *Ibidem*. Zob. W. Piast [Władysław Bełża], *Album pamiątkowe Adama Mickiewicza*, Lwów 1889, s. 33: *Mickiewicz na łożu śmiertelnym*.

tusz, papier”. Wedle zapisu w księdze inwentarzowej Działu Sztuki jej proveniencja była następująca: „Ze zbiorów L. Méyeta przekazanych przez Muzeum Narodowe w Warszawie 3 VII 1953”⁹. Reprodukcję tej pracy zamieścił Stanisław Rosiek w książce o agonii i śmierci Mickiewicza¹⁰.

W publikowanym tutaj rękopisie Rusieckiego ze zbiorów Ossolineum są rysunki medalu, zegarka i pieczęci, nie ma natomiast wykonanej przez niego, jak wynika z tekstu, kopii akwareli Tyszki. Czyżby trafiła ona do zbiorów zagorzałego kolekcjonera Méyeta już po opublikowaniu jego katalogu wraz z uzupełnieniami, a ze zbiorów owych, z czasem, do Muzeum Literatury?

Spośród wymienionych w rękopisie osób objaśnienia nie wymagają ani Mickiewicz, ani Bem, ani Michał Czajkowski – Sadyk Pasza. Mniej znany jest Henryk Służalski, ale i on doczekał się biogramu (pióra samego Stefana Kieniewicza) w *Polskim Słowniku Biograficznym*. Pozostają dwa nazwiska: Tyszko i Hernstejn.

Tyszko funkcjonuje na obrzeżach mickiewiczologii jako „Tyszko”, samo nazwisko bez imienia. W cytowanej już kronice Kseni Kostenicz pod datami ramowymi 22.09-26.11.1855 jest lakoniczny zapis: „Konstantynopol albo Burgas. Spotkania Mickiewicza z o[jcem] Tyszko?”¹¹, wsparty znanym nam już cytatem z katalogu Méyeta.

W kontekście rękopisu Rusieckiego warto wskazać na związki rzymskich kapucynów z Polską, zwłaszcza z Łomżą. Od roku 1819 w klasztorze w Łomży mieszkał prowincjał krakowski Filip z Szumowa (o. Kalikst Szumowski, 1775-1851), który w roku 1824 został mianowany przez papieża Leona XII prokuratorem generalnym kapucynów w Rzymie. Szumowski przywiózł raport biskupa Jana Pawła Woronicza na temat sytuacji Kościoła w Polsce, który przełożył na łacinę i opatrzył własnymi komentarzami. Po kilku latach wrócił do kraju ze względu na stan zdrowia, ale do końca życia „był łącznikiem między polską prowincją kapucynów a naczelnymi

⁹ Za informacje te dziękuję kustosz Muzeum Literatury, Marii Dorocie Pieńkowskiej.

¹⁰ Tyszko, *Służalski siedzący u stóp zmarłego poety*, [w:] Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 15.

¹¹ K. Kostenicz, op. cit., s. 454.

władzami zakonu¹². Natomiast od roku 1814 przełożonym klasztoru kapucynów w Łomży był Jerzy z Duchn Starych, który w roku 1821 zapisał, iż „w okresie siedmiu lat jego przełożęstwa przygotowano w klasztorze do chrztu 32 Żydów¹³. Ojciec Jerzy w życiu cywilnym nazywał się Dominik Tyszka¹⁴. Oczywiście, obaj wspomniani zakonnicy zmarli przed rokiem 1858, ale można sobie wyobrazić, że jakiś krewny Jerzego z Duchn za protekcją Filipa z Szumowa dostał się do rzymskiego klasztoru przy Piazza Barberini. Potwierdzenie takiej hipotezy znaleźć można u Ewy Jabłońskiej-Deptuły, która pisze:

W zasięgu oddziaływania konwentu łomżyńskiego spotykamy całe „za-
głębie” powołań kapucyńskich. Wielu kandydatów dostarczyły te same
wsie szlacheckie, np. Duchny, Olszewo, Mieszki, powtarzają się również
zgłoszenia z tych samych rodzin. Oto kilka przykładów. Funkcję katechety
szkoły łomżyńskiej i tamtejszego gwardiana oraz mistrza nowicjatu pełnił
przez długi czas jeden z bardziej zasłużonych kierowników prowincji o. Jerzy
Tyszka. Oprócz o. Jerzego – późniejszego prowincjała – wstąpiło do kapucy-
nów w I poł. XIX w. 3 innych jeszcze Tyszków: w 1813 r. – Kalikst Tyszka oraz
dwóch nowicjuszy: w 1833 r. – Narcyz Tyszka, a w 1826 r. – August Tyszka.
Wszyscy wymienieni pochodzili z łomżyńskiego Olszewa¹⁵.

Z trzech wymienionych co najmniej dwaj dożyli powstania styczniowego – jeden z nich mógł zatem być w roku 1855 w Konstantynopolu, a trzy lata później w Rzymie. Do wahań w pisowni nazwiska (Tyszka/Tyszko) nie trzeba przywiązywać nadmiernej wagi; w samym rękopisie

¹² A. Barańska, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem. Kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego (1815-1830)*, Lublin 2008, s. 693.

¹³ H. Sierżputowski, *Kapucyni. Klasztor i kościół*, Serwis Historyczny Ziemi Łomżyńskiej, <http://historialomzy.pl/klasztor-i-kościół-braci-mniejszych-kapucynów/> [dostęp: 2.08.2018].

¹⁴ „O. Jerzy, *Dominik Tyszka*, ur. 4 VIII 1774 r. w Duchnach Starych, do zakonu wstąpił 14 IV 1795 r. w Lubartowie, zm. 4 III 1836 r. w Nowym Mieście”. H.D. Wojtyśka CP, *Katalog rękopisów Biblioteki Seminarium Duchownego w Lublinie (dok.)*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1975, t. 30, s. 140.

¹⁵ E. Jabłońska-Deptuła, *Przystosowanie i opór. Zakony męskie w Królestwie Kongresowym*, Warszawa 1983, s. 234.

Rusieckiego w tekście autorskim pojawia się forma „Tyszko”, a w odpisie z Sadyka Paszy – „Tyszka”.

„Starozakonny Hernstejn” przewija się przez wspomnienia Czajkowskiego i przez przedwojenną książkę Romana Brandstaettera o Mickiewiczowskim Legionie Żydowskim. Oto pierwszy cytat z Czajkowskiego:

Pan Armand Levy, Izraelita francuski, przyjaciel i towarzysz Adama Mickiewicza na Wschodzie, przywiózł mi do Szumny bogi żydowskie, Talmud, żydowskie księgi, koszule, jak je zowią, śmiertelne, suknie i ogromną ilość pak ze sprzętami religijnymi. Wszystko było warte najmniej pięćdziesiąt tysięcy franków, dar bogaty, zwyczajnie dar jednego z rodziny królewskiej finansów. Przy tym był model munduru, spodnie czekoladowego koloru, mantyl żółty, dolman czekoladowy, a wszystko szamerowane złotem. Był to gest młodego Rotszylda. Adam Mickiewicz żartując mówił p. Zamoyskiemu, że to były barwy kapucynów i bernardynów, a zatem oznaki zbliżenia się judaizmu do katolicyzmu¹⁶.

Żart Mickiewicza stanowi zarazem dobry pomost między narracją o kapucynach na Piazza Barberini a opowieścią o starozakonnym HERNSTEJNIE. A oto drugi cytat ze wspomnień Czajkowskiego:

Cholera grasowała w Konstantynopolu, Adam Mickiewicz czuł się nie bardzo dobrze. Kozak Służalski na lekarstwo sporządził mu kaczkę duszoną i wysadzoną kwaszoną kapustą, potrawę sybirską Jermaka. Moszko Horenstein, huzar izraelski z Murowanej Machnówki, będący także przy A. Mickiewiczu, na tę biesiadę higieniczną przyniósł pierożków berdyczowskich i butelkę miodu chodorkowskiego. Po biesiadzie nastąpił atak piorunujący cholery. Wydał wśród bólów rozkazy Bednarczykowi, Horensteinowi, wypowiedział ostatnią wolę Służalskiemu¹⁷.

Barwne szczegóły kulinarne można pewnie złożyć na karb wybujałej fantazji Czajkowskiego, ważne jest potwierdzenie przebywania Horensteina w pobliżu Mickiewicza w ostatnim okresie życia poety (trzeba tu zresztą

¹⁶ M. Czajkowski, *Moje wspomnienia o wojnie 1854 roku*, opr. J. Fijałek, Warszawa 1962, s. 250-251.

¹⁷ Ibidem, s. 251.

zaznaczyć, że zarówno Ksenia Kostenicz, jak i Stanisław Rosiek nie wymieniają go wśród ośmiu osób, które były przy Mickiewiczu w chwili jego śmierci¹⁸).

Brandstaetter pisze o nim:

Michał Horenstein, chorąży, a potem podporucznik II pułku kozaków otomańskich. Przeniesiony do I pułku w randze porucznika. Za zasługi u boku Mickiewicza wyniesiony do rangi kapitana [...]. Ulubieniec Mickiewicza i Śniadeckiej. [...] W czasie pobytu Mickiewicza w Konstantynopolu sprawował przy nim obowiązki adiutanta. Horenstein był dobrym Żydem, posiadał duże poczucie narodowe, krystalicznie czysty charakter i odznaczał się wielką odwagą. Za dzielne sprawowanie się na polu bitwy otrzymał medal waleczności. Po wojnie krymskiej zaciągnął się do armii tureckiej. Zmarł nagle w r. 1868 na pokładzie statku zdążającego z Konstantynopola do Warny¹⁹.

To charakterystyka ogólna zamieszczona w przypisie. Podaje ona fakty biograficzne, elementy oceny. Dla naszej opowieści ważniejszy jest natomiast fragment, w którym Brandstaetter, sięgając po inny rękopiśmienny tekst Czajkowskiego, kreśli ostatnie dni życia poety:

W chwilach, gdy stan zdrowia Mickiewicza poprawiał się, długo rozmawiał na temat przyszłej organizacji legionu z ulubieńcem swoim porucznikiem Horensteinem, to znów żartował z niego, oglądając oczyma już mgłą zachodzącymi jasne uniformy żydowskiego pułku, w które odświętnie przybrali się Horenstein i jego młody przyjaciel, Żyd hiszpański – De Castro. Pisze o tej chwili Czajkowski: „Żartował z Horensteina, że ten już przebrał się w mundur huzarów Izraela i że przybrał w taki sam ubiór swego młodego przyjaciela De Castro. Goliaty, Samsony, Holofernesy (mówił Mickiewicz), tylko patrzcie, żeby wam jaka Judyta lub Delila w drogę nie wlaźła, bo połamie wszystkie szyki i z huzarów Izraela trzeba będzie znów iść na faktorów, na geszeft”²⁰.

¹⁸ Zob. K. Kostenicz, op. cit., s. 518; S. Rosiek, op. cit., s. 138 i 301.

¹⁹ R. Brandstaetter, *Legion żydowski Adama Mickiewicza (dzieje i dokumenty)*, Warszawa 1932, s. 64-65.

²⁰ Ibidem, s. 35-36. Cytat z Czajkowskiego: *Mickiewicz w obozie kozackim*, rękopis nr 876 ze zbiorów ówczesnego Muzeum Mickiewiczowskiego w Paryżu.

Maria Janion, komentując to miejsce, napisze:

Mickiewicz nie umiał, a może i nie chciał, powstrzymać się od czasu do czasu od dość powszechnych w kulturze polskiej żartów na tematy żydowskie – komicznego kontrastu przeciwstawiającego dzielnych żołnierzy – bojaźliwym cywilom²¹.

Zapewne. Ale od żartów narodowościowych istotniejszy jest tu chyba aspekt genderowy, motyw przebierania się w barwne, fantazyjne mundury, kreowania kolorowej maskarady. Dojrzały Mickiewicz przestrzegał przed konfrontacją takich zapałów, przed ich zetknięciem się z życiowymi realiami.

Przerysowany przez Rusieckiego „turecki medalik” wraz ze wstęgą (lentą) to zapewne jeden z medali Medżidże (wedle dzisiejszej terminologii: order medżydżów), o których Czajkowski pisze:

Odebrałem rozkaz udania się do Szumni z Kozakami, gdzie nam dano medale za kampanię dunajską z obrony Siliistrii, czterdzieści pięć Medżidże czwartej i piątej klasy dla oficerów i żołnierzy z Kozaków [...]. Liczba Kozaków w dziewięciu szwadronach była tysiąc i sześćset jeźdźców. Medalów z patentami do wpisania imion było dwa tysiące. Polaków w Kozakach było czterystu²².

Wstęga rzeczywiście odpowiada barwom i szerokości wstęgi tego, przyznawanego od 29 sierpnia 1852 roku, tureckiego odznaczenia wojskowego. Konfrontacja z monograficznym albumem takich odznaczeń nie pozwoliła na ustalenie, jakiej dokładnie klasy order został przedstawiony na rysunku Rusieckiego²³. Zdaje się wszakże nie ulegać wątpliwości, że nie był to medalik, tylko cesarski order za waleczność, przyznany w początkowym okresie jego istnienia (pod koniec państwa otomańskiego wartość medalu bardzo się zdewaluowała).

Jeśli chodzi o narysowany i opisany przez Rusieckiego zegarek, to choć jego nazwa nie pada w tekście, nasuwa się domniemanie, że mamy do czynienia z wyrobem firmy Patek, na której czele stał Polak i która wśród swych

²¹ M. Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 228.

²² M. Czajkowski, op. cit., s. 255.

²³ Zob. I. Artuk, C. Artuk, *Osmanlı nişanları*. Istanbul 1967, passim.

klientów miała wielu Polaków. W dwutomowym katalogu genewskiego Musée Patek Philippe jest cały rozdział poświęcony zegarkom z motywami zwierzęcymi i przyrodniczymi. Najbardziej zbliżony do naszego jest zegarek nr 3009, produkowany w latach 1848-1850, ze wzorem z czarnej emalii na tylnej kopercie, przedstawiającym dwa charty angielskie²⁴.

Trzeba tu przypomnieć, że Norbert Patek służył pod rozkazami Bema, który po powstaniu listopadowym powierzył mu zorganizowanie punktu opieki nad polskimi wychodźcami w Bambergu²⁵. Znał też osobiście Mickiewicza i pośredniczył w jego korespondencji, korzystając z położenia Genewy na pograniczu szwajcarsko-francuskim. Zarówno postać Bema, jak i Mickiewicza stanowiły też motywy przedstawiane na zegarkach Patka. Jak pisze Wanda Bigoszewska, wyroby firm Czapek i Spółka oraz Patek-Philippe:

nosiły wizerunki polskich bohaterów narodowych, najczęściej Tadeusza Kościuszki, ks. Józefa Poniatowskiego, generała Józefa Sowińskiego, generała Józefa Bema, a później Adama Mickiewicza i Jana Matejki. Często motywem zegarków Patka i Czapka były wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej i Matki Boskiej Ostrobramskiej oraz herb dwupolowy Polski i Litwy. Zegarki wykonywano najczęściej w złocie, często różnobarwnym *or aux quatre couleurs*, czasem, a właściwie sporadycznie, w srebrze. Zdobiono je barwną emalią, grawerowaniem lub cyzelowaniem²⁶.

Wprawdzie w liście z 8 marca 1849 roku Patek dementował krążące po Paryżu pogłoski, jakoby to on „był upoważniony i posiadał niezbędne środki w celu sformowania legionu polskiego we Włoszech”²⁷, ale mogło to być *dementi* taktyczne. A był przy tworzeniu legionów we Włoszech obecny w sposób symboliczny. Jak pisze Alina Witkowska:

²⁴ Zob. *Patek Philippe watches*, t. 1, Genève 2013, s. 130 (rozdział: *Animal and Nature-Themed Watches, 1846-1871*).

²⁵ *Polski słownik biograficzny*, t. XXV, Kraków – Wrocław 1980, s. 320 (autorka hasła: Halina Florkowska-Franćić).

²⁶ W. Bigoszewska, *Polska biżuteria patriotyczna*, Warszawa 2003, s. 75-76; podkreśl. J.Z.

²⁷ „Journal de Genève”, wydanie z dnia 13 marca 1849 r., s. 2.

Gdy trzeba było godło narodowe umieścić na drzewcu, zabrakło pieniędzy na zrobienie orła i poeta oderwał kopertę od pamiątkowego zegarka słynnej później firmy Patek, na której wyryty był orzeł, przybił go do kija – i tak powstało godło²⁸.

Hipoteza, iż chodzi o zegarek Patka, nie znajduje jednak potwierdzenia w archiwach firmy. Z informacji udzielonych uprzejmie przez archiwistkę muzeum Patek Philippe, panią Flavię Ramelli, wynika, że zegarek Patka nr 1846 nie został ofiarowany ani sprzedany generałowi Bemowi, nie zgadza się też opis tego zegarka w archiwach firmy z rysunkiem i opisem Rusieckiego. Ponadto ani spółka Patek Philippe, ani Patek Czapek praktycznie nie używały srebra do wytwarzania kopert. Również litery i cyfry zanotowane przez Rusieckiego nie wskazują na wyrób Patka²⁹.

W tej sytuacji należy skierować poszukiwania w innym kierunku. Może producentem opisanego zegarka był Franciszek Czapek po rozstaniu się z Patkiem? A może inny zegarmistrz, niekoniecznie polskiego pochodzenia. Poszukiwania trwają.

Na rysunku Rusieckiego do ucha zegarka umocowana jest sznurkiem czerwona pieczęć lakowa. To chyba największa rewelacja omawianego rękopisu – chodzi bowiem o wizerunek pieczęci zaprojektowanej przez Mickiewicza z myślą o legionie żydowskim lub innym oddziale wojsk polskich formowanych w roku 1855 w obrębie armii tureckiej. Świadczy o tym zarówno napis w otoku pieczęci, jak i jej wnętrze. Napis w otoku głosi: „PIECZĘĆ BRYGADY I DYWIZJI [słowo nieczytelne] POLSKICH”.

Rusiecki w ogóle nie porusza kwestii napisu, ponieważ jednak większość odwzorowanych przez niego liter napisu na pieczęci jest bardzo wyraźna, można domniemywać, że w miejscu przedostatniego słowa litery lakowego odcisku były zamazane. Najprawdopodobniej brakujące słowo jest rzeczownikiem w dopełniaczu liczby mnogiej, oznaczającym rodzaj formacji bądź jej pochodzenie – w grę mogły wchodzić, w kolejności alfabetycznej, słowa: „dragonów”, „husarów”, „kozaków”, „ułanów”, „żuawów”³⁰, albo

²⁸ A. Witkowska. *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 273.

²⁹ Flavia Ramelli, maile do autora z dnia 11 czerwca 2018 r.

³⁰ Dobrym źródłem potencjalnych nazw formacji jest artykuł Krzysztofa Karbownika: *Polskie formacje zbrojne w armii tureckiej w wojnie krymskiej 1853-1856*, „Przegląd Wojskowo-Historyczny” 2012, nr 4, s. 215-233.

też: „Izraelitów”, „Machabeuszów”, „Żydów”. Żadne z nich jednak całkiem nie zgadza się z przerysem. Być może ostatnie słowo napisu należy czytać jako „POLSKIEJ” lub „POLSKIEGO” (końcówka nie jest całkiem wyraźna), wówczas przedostatnim słowem mogłoby być: „husarii”, „jazdy”, „hufca”, „korpusu” lub „legionu”. I te propozycje nie znajdują jednak pełnego potwierdzenia.

W górnej pieczęci znajduje się wizerunek orła z rozpostartymi skrzydłami i łapami, w dolnej zaś umieszczony został herb Mickiewiczów, Poraj, w tarczy ozdobionej u spodu dwoma krzyżami, z mitrą księżącą. Najprawdopodobniej orzeł został niejako wmontowany w górne obramowanie tarczy, między samą mitrą a wieńczący ją krzyż.

Patrząc na tę pieczęć, trudno oprzeć się skojarzeniu z pieczęcią, jaką posługiwał się niekiedy – wobec wybranych osób – pod koniec życia inny polski poeta. Była ona opatrzona napisem: „Dowódca Królewskiej / Samodzielnej Brygady Huzarów Śmierci – Pułkownik Zbigniew Herbert”³¹. Siostrzeniec Herberta, Rafał Żebrowski, w artykule na temat tej pieczęci i jej symboliki sięga między innymi do żuawów śmierci – oddziałów, które zdobyły rozgłos w trakcie wojny krymskiej, i podkreśla orientalne motywy umundurowania żuawów: „W służbie Francji przywdziewali oni bufiaste szarawary w kolorze czerwonym i białe turbany. Polscy żuawi również nosili szarawary (szeregowcy zielone, oficerowie czerwone), fezy, czarne sukienne surduty, a ich kamizelki zdobił duży biały krzyż naszywany na czarnym tle”³². Retoryka wojskowa kwitła też w korespondencji Herberta z młodszym poetą Januszem Szubertem, zapoczątkowanej listem z końca

³¹ Taką pieczęcią opatrzony był między innymi dedykację na podpisany na Wielkanoc roku 1997 dla Tadeusza Chrzanowskiego egzemplarz drugiego wydania tomu *Hermes, pies i gwiazda* (Wrocław 1997). Z. Herbert, T. Chrzanowski, „Mój bliźni, mój bracie” *Listy 1950-1996*, Kraków 2016, s. 319. Tą samą pieczęcią podstemplowany został egzemplarz tekstu *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, przesłany Magdalenie i Zbigniewowi Czajkowskim. Zob. *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, opr. A. Romaniuk. Warszawa 2014, s. 231.

³² R. Żebrowski, *Zbigniew Herbert – dowódca Królewskiej Samodzielnej Brygady Huzarów Śmierci*, Oficjalna strona Herbertiady, <http://wdq.home.pl/html/herbert/eseje30.htm> [dostęp: 4.06.2018].

roku 1996 opatrzonym tą właśnie pieczęcią³³. Herbert oczywiście nie mógł znać pieczęci Mickiewicza, publikowanej tu po raz pierwszy – tym bardziej zastanawiająca jest ta zbieżność.

Poraj na lakowej pieczęci w roku 1855 budzi jeszcze jedno skojarzenie – zegarkowe. W roku 1830 poeta był w Genewie. Seweryna Duchieńska (której mąż należał do tych ośmiu osób obecnych przy łożu śmierci wieszczka) w opublikowanym w roku 1871 obszernym artykule biograficznym o Mickiewiczu, opartym na relacji Ewy z Ankwiczów, informuje:

W ciągu dwumiesięcznego pobytu w Genewie Adam bywał codziennym gościem w domu hrabiego. Przywiózł on Ewuni mnóstwo drobnych pamiątek zebranych po drodze; miał to być zawiązek przyszłego muzeum. Miedzy innymi były dwa gwoździe z Pompei, maleńki Wezuwiusz w miniaturze, odlany z metalu, i ów odłamek kryształu skalnego z Mont Blanc, o którym wspominaliśmy powyżej.

Ewunia spostrzegła wielką zmianę w jego powierzchowności. Dotąd zaniedbany cokolwiek w ubraniu, teraz nadzwyczaj był staranny, prawie wytworny. W Genewie, kraju zegarmistrzów, kupił piękny zegarek: kazał na nim wyryć herb Poraj, ozdobiony mitrą księżącą. (Mickiewicz ma mitrę w swym herbie).

Oglądali wszyscy ten zegarek, oglądał go i hrabia. Może być, że Adam chciał tym sposobem przypomnieć, że Poraj ma prawo stanąć w parze z Habdankiem³⁴.

Po ogłoszeniu artykułu Duchieńskiej Edward Odyniec w liście do redakcji prosił między innymi o sprawę zegarka z herbem Porajów, pragnąc zastrzeżenie w czytelnikach wrażenie, jakoby „się Mickiewicz elegantaował dla Ewuni, albo że kazał wyryć swój herb na zegarku, dla za imponowania hrabiemu”³⁵. Odyniec zacytował odpowiedni fragment relacji Duchieńskiej

³³ „Dalsza część listu utrzymana była w trybie »nakazowo-rozkazowym«, stosowała słownictwo wojskowe, łącznie z instrukcją określającą postępowanie w najbliższej przyszłości [...]”. Janusz Szuber, *Wspominki plutonowego*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 2, s. 81.

³⁴ [S. Duchinska], *Kronika zagraniczna*, „Biblioteka Warszawska” 1871, t. I, s. 470.

³⁵ A.E. Odyniec, *Do redakcji „Biblioteki Warszawskiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. II, s. 140.

i oznajmiał, że w słowach tych jest zarazem „i najzupełniejsza prawda, i największa nieprawda; prawda co do samych faktów, nieprawda co do ich znaczenia”³⁶. Po czym dodał, że Mickiewicz chciał sobie sprawić nowe ubranie już w Neapolu. Co do czasomierza, po przybyciu poety do Genewy panna Anastazja Chlustin „zajęła się wyborem zegarka u znajomego sobie zegarmistrza”³⁷. Wszystko to jednak działo się przed przybyciem państwa Ankwiczów do Genewy:

Co zaś do herbu – ten, zamiast cyfry, doradziła sama panna Anastazja, a wyryty on został podług starej pieczętki, którą Adam miał jako pamiątkę po ojcu i która sama zapewne musiała być podług herbarza. Że mitra mogła zwrócić czyjąś uwagę, nie idzie za tym, ażeby sam Poraj przywiązywał do niej jakie znaczenie, tym bardziej że mitry podobne (nie książęce państwa rzymskiego, ale kniaziewskie) mają herby wielu bardzo rodzin litewskich³⁸.

Sprawę podsumował Piotr Chmielowski, pisząc ostrożnie:

Sprawił sobie nowe ubranie, podług spólczesnej mody skrojone, na zegarku kazał wyryć, za radą panny Anastazji Klustin, wtedy już narzeczonej hr. Circourt, mitrę książęcą i herb swój Poraj, który mógł już jako rywal Habdanka (herb państwa Ankwiczów) uchodzić. Czy zmiany te w garderobie miały swe źródło w chęci przypodobania się arystokratycznej pannie (jak twierdzi Duchinińska), czy też były czysto przypadkowe (jak utrzymuje Odyniec), trudno oczywiście rozstrzygnąć³⁹.

Zestawienie tych wszystkich świadectw pozwala wyprowadzić genealogię sporządzonego przez Bolesława Rusieckiego przerysu pieczęci polskiego oddziału wojskowego w Turcji. Najpierw była herbowa pieczętka po zmarłym w roku 1812 ojcu. Z niej kazał Mickiewicz w roku 1830 wyryć w Genewie herb Poraj z mitrą na kopercie zegarka. Następnie, w roku 1848, użył koperty zegarka Patka z motywem orła jako godła na sztandarze

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 140-141.

³⁹ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Warszawa 1888, s. 68.

formowanego we Włoszech legionu. Siedem lat później, w roku 1855, połączył oba motywy – herbu i orła – w wykonanym wkrótce przed śmiercią projekcie pieczęci polskiej formacji na Wschodzie. Pieczętka i herb; herb i zegarek; zegarek i orzeł; orzeł i godło; wreszcie: zegarek z pieskiem oraz pieczęć z herbem i orłem.

Bibliografia

- Ibrahim Artuk, Cevriye Artuk, *Osmanlı nişanları*, Istanbul Matbaasi, Istanbul 1967.
- Anna Barańska, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem. Kościół a państwo w dobie Królestwa-Polskiego (1815-1830)*, TN KUL, Lublin 2008.
- Władysław Bełza, *Album pamiątkowe Adama Mickiewicza*, Księgarnia Hermana Altenberga, Lwów 1889.
- Wanda Bigoszewska, *Polska biżuteria patriotyczna*, Comandor, Warszawa 2003.
- Roman Brandstaetter, *Legion żydowski Adama Mickiewicza (dzieje i dokumenty)*, Menora, Warszawa 1932.
- Piotr Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1888.
- Michał Czajkowski, *Moje wspomnienia o wojnie 1854 roku*, opr. J. Fijałek, Wydawnictwo MON, Warszawa 1962.
- Seweryna Duchinska, *Kronika zagraniczna*. „Biblioteka Warszawska” 1871, t. I.
- Zbigniew Herbert, Tadeusz Chrzanowski, „Mój bliźni, mój bracie” *Listy 1950-1996*, Znak, Kraków 2016.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu: Rękopisy 14181-14600*, opr. Ł. Częścik, red. A. Fastnacht, Ossolineum, Wrocław 1979.
- Ewa Jabłońska-Deptuła, *Przystosowanie i opór. Zakony męskie w Królestwie Kongresowym*, PAX, Warszawa 1983.
- Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Krzysztof Karbownika, *Polskie formacje zbrojne w armii tureckiej w wojnie krymskiej 1853-56*, „Przegląd Wojskowo-Historyczny” 2012, nr 4.
- Ksenia Kostenicz, *Ostatnie lata Mickiewicza: styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, PIW, Warszawa 1978.
- Leopold Méyet, *Wizerunki A. Mickiewicza. Uzupełnienie*, Drukarnia E. Winiarza, Lwów 1889.

Antoni Edward Odyniec, *Do redakcji „Biblioteki Warszawskiej”, „Biblioteka Warszawska”* 1841.

Romuald Podbereski, *Kilka słów o Kanutym Rusieckim, malarzu w Wilnie*, „Rocznik Literacki” 1844.

Polski słownik biograficzny, t. XXV, Ossolineum, Kraków – Wrocław 1980.

Anna Romaniuk, *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, PWN, Warszawa 2014.

Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1997.

Janusz Zuber, *Wspominki plutonowego*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 2.

Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, PWN, Warszawa 1975.

Henryk Damian Wojtysek CP, *Katalog rękopisów Biblioteki Seminarium Duchownego w Lublinie (dok.)*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1975.

Źródła internetowe

Henryk Sierzputowski, *Kapucyni. Klasztor i kościół*, Serwis Historyczny Ziemi Łomżyńskiej, <http://historialomzy.pl/klasztor-i-kościol-braci-mniejszych-kapucynow/>.

Rafał Żebrowski, *Zbigniew Herbert – dowódca Królewskiej Samodzielnej Brygady Huzarów Śmierci*, Oficjalna strona Herbertyady, <http://wdq.home.pl/html/herbert/eseje30.htm>.

Adam Mickiewicz's Watch and Seal

The article is an analysis of an illustrated note, handwritten in Rome in 1858 by a painter from Wilno, Bolesław Rusiecki. The note described some objects (a silver watch, a wax seal and an Ottoman medal with a ribbon), owned by a Polish monk named Tyszka or Tyszko, who was supposedly close to Adam Mickiewicz during his final weeks at Constantinople in 1855. The watch is said to belong previously to general Józef Bem, who died at Aleppo in 1850. The most important of these objects seems to be the seal with an inscription (which links it to a military unit of Polish volunteers in Turkey in 1855), a Polish eagle and Mickiewicz's coat of arms – most probably designed by the poet himself on his deathbed.

Keywords: Adam Mickiewicz, Józef Bem, Bolesław Rusiecki, silver watch, wax seal, Ottoman medal, Polish units in Turkey 1855

IKONOLOGIA CIERPIENIA. ABY WARBURG O SYMBOLIZACJI OBRAZOWEJ I OBRAZACH WOJNY

ROBERT PAWLIK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
r.pawlik@uksw.edu.pl

W 2003 roku Susan Sontag opublikowała swą ostatnią książkę *Widok cudzego cierpienia*¹. Omówiła w niej zdolność fotografii wojennej, najbardziej realistycznej formy reprezentacji przemocy, do mobilizacji antywojennej opozycji. W swym eseju autorka wspomniała także o przedstawieniach okrucieństw wojennych w zachodnim malarstwie, jak również o zachodniej „ikonografii cierpienia”². W jej erudycyjnym wywodzie brak jednak wzmianki o Aby Warburgu (1866-1929), pionierze refleksji nad obrazami w kontekście zagadnienia cierpienia. W tym miejscu chciałbym krótko przypomnieć Warburgiańską koncepcję obrazu oraz zasygnalizować jego wkład w badania nad wizualnym wymiarem wojny.

1.

Aby Warburg wyszedł od tradycyjnie pojętej historii sztuki, większość opublikowanych prac poświęcając artystom wczesnego renesansu, w szczególności ich zależności od grecko-rzymskiego antyku³; jednakże tę historię sztuki Warburg przekroczył na rzecz antropologicznie ukierunkowanych

¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010.

² Ibidem, s. 51.

³ Ich reprezentatywny wybór w języku polskim: A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, tłum. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010. Zob. też: idem, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, tłum. P. Sosnowska, „Konteksty” 2011, nr 2-3, s. 41-54; idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.

badań nad wizerunkami. Wyszedł zatem poza „arcydzieła”, analizowane w perspektywie formalnej czy estetycznej, by skupić się na „wizerunkach” w ich funkcji biologicznej i społecznej. Obrazy interesowały go nie tyle jako odpowiedź na „wrodzoną” człowiekowi potrzebę piękna, ile jako pierwotna forma ludzkiej reakcji na świat, to jest – kluczowe narzędzie przetrwania i orientacji⁴.

W stosunku do historii sztuki Warburg znacząco poszerzył pole zainteresowań badawczych. Zajmowały go obiekty, które na przełomie XIX i XX wieku rzadko lub wcale nie były poddawane namysłowi znawców czy badaczy sztuki. Należały do nich między innymi znaczki pocztowe, fotografie prasowe i reklamowe, arrasy, figury wotywne, figury woskowe, mapy, w tym zwłaszcza mapy nieba. Badanie wizerunków nie stanowiło też dla hamburskiego uczonego celu samego w sobie. Miało dostarczać podstawy dla nowej dyscypliny badawczej – kompleksowej „nauki o kulturze”.

Warburgiańska *Kulturwissenschaft* nawiązywała do projektu nakreślonego przez Giambattistę Vica w *Nauce nowej*⁵. Projekt ten na gruncie filologii niemieckiej podjął i rozwinął Hermann Usener – jeden z nauczycieli Warburga, na którego wykłady na Uniwersytecie w Bonn uczęszczał on w latach 1886-1887⁶. Ambicją tak pojętego kulturoznawstwa było dotarcie do prawdy o człowieku poprzez analizę jego wytworów. Różnica między Vikiem i Usenerem, z jednej strony, a Warburgiem, z drugiej, polegała na tym, że dla tych pierwszych ludzkim „wytworem” gwarantującym uprzy-

⁴ Na temat Warburga zob. E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970; J. Białostocki, *Posłanie Aby M. Warburga: Historia sztuki czy historia kultury?*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy*, Warszawa 1987, s. 187-203; J. Szczuka, *Mnemosyne. Sztuka jako organ społecznej pamięci w pismach Aby Warburga*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. XLVI, s. 137-149; W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2, s. 25-52; monograficzny numer „Kontekstów” (2011, nr 2-3); G. Didi-Huberman, *Tragedia kultury: Warburg i Nietzsche*, tłum. K. Józwiak, „Kronos” 2015, nr 3, s. 278-294.

⁵ G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966.

⁶ E. Gombrich, op. cit., s. 26-30. Zob. też: R. Kany, *Hermann Usener as Historian of Religion*, „Archiv für Religionsgeschichte” 2004, Bd. 6, s. 159-176; idem, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.

wilejowany wgląd w rzeczywistość *mondo civile* był język, to jest nazwy, metafory, mity; dla drugiego zaś były nim obrazy. Z tego powodu pierwsi za właściwą metodę kulturoznawstwa uznali filologię (zwłaszcza etymologię), drugi – badanie wizerunków („ikonologię”)⁷.

Podobnie jak jego prekursorzy, Warburg stosował historyczno-psychologiczną metodę wyjaśniania, wychodząc od specyficznej sytuacji człowieka pierwotnego, którego byt, w porównaniu do reszty istot żywych, odznaczał się fundamentalnym niedopasowaniem do otoczenia. Pozbawiony sierści, pazurów, silnego instynktu etc., człowiek jawił się jako istota „naga”⁸. „Niedoposażony”, w obliczu wrogich żywiołów odczuwał głęboką trwogę. Toteż podstawowym faktem determinującym kondycję człowieka był obezwładniający lęk, stanowiący elementarną odpowiedź na to, co w świecie nieznanym i potencjalnie groźnym. Szczególnego powodu do trwogi dostarczał – rozświetlany błyskawicami i rozdzierany hukami grzmotów – firmament⁹. To, że większości religijnych panteonów przewodzą bóstwa nieba – gromo-

⁷ Wyrażenie „analiza ikonologiczna” pojawia się po raz pierwszy w pracy Warburga *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, op. cit., s. 212. Stała się znana dzięki pracy E. Panofsky’ego, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11-32.

⁸ Tradycja refleksji nad człowiekiem jako „bytem wybrakowanym” sięga Demokryta i Protagorasa. Jej najpełniejsze przedstawienie znajdujemy w micie Prometeusza z *Protagorasa* Platona (320d-322d) oraz u J.G. Herdera, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Plączkowska, [w:] idem, *Wybór pism*, Wrocław 1988, s. 59-175. Zob. A. Bielik-Robson, „*Homo anxius*”. *Nowoczesność, czyli eksodus z lęku*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2014, nr 29, s. 9-23.

⁹ W znanym fragmencie *Nauki nowej* Vico powiada: „Ludzie pierwotni narodów pogańskich, niby dzieci rodzącej się ludzkości [...], tworzyli pod wpływem na wskroś zmysłowej wyobraźni [...]. Kiedy niebo nareszcie rozbłysło i zagrzmiało wśród straszliwych huków i błyskawic, [...] wówczas to [...] przerażeni i osłupiali wobec nieznanego zjawiska, spojrzeli w górę i dostrzegli niebo. [...] Wyobrazili sobie niebo jako ogromne żywe ciało i dlatego nazwali je Jowiszem. Był to pierwszy bóg, [...] który za pośrednictwem błyskawic i łoskotu gromu chciał do nich przemówić”. G. Vico, op. cit., fragmenty 376-377. Zob. też: H. Usener, *Kereunos, Ein Beitrag Religiöser Begriffsgeschichte*, „Rheinisches Museum Für Philologie” 1905, Bd. 60, s. 1-30.

władny Zeus, ciskający pioruny Jowisz czy Baal – już Vico uznał za dowód, iż tam właśnie znajdowało się prazródło ludzkiego niepokoju. Jednakże ów animalny lęk pierwszego człowieka stanowił zarazem potężną siłę kulturotwórczą. Skoro opanowanie lęku było głównym wyzwaniem, przed którym stał człowiek, to wszystkie wynalazki cywilizacyjne należy uznać za „odpowiedź” na to wyzwanie. Są one „protezami”, umożliwiającymi skompensowanie naturalnych ludzkich braków, oraz instrumentami radzenia sobie z lękiem.

Usener w tych kategoriach wyjaśniał funkcję języka. Nazwy bogów wprowadził ze skrajnych reakcji emocjonalnych człowieka, to jest z dźwięków wydawanych w momencie paroksyzmu trwogi¹⁰. Głosy ludzi owładniętych przerażeniem na widok błyskawicy utrwały się w imiona pierwszych bóstw¹¹. Były one zatem – w pojęciu Usenera – „zakrzepłymi” doświadczeniami grozy. Toteż, z jednej strony, nazwy bóstw odnosiły się do źródła traumy, zachowując w sobie ślad pierwotnych bolesnych doznań, z drugiej jednak – przywoływanie owych imion okazywało się pomocne w opanowywaniu przerażenia. Taki efekt miały zresztą wszystkie nazwy – w myśl zasady, że to, co posiada imię, nie jest już całkiem obce.

W analogiczny sposób Warburg pojmował rolę symbolizacji obrazowej. Uchwycenie w obrazie „odruchu fobicznego”, owej pierwotnej reakcji człowieka na świat, przeobraziło bezpostaciowy lęk w strach przed czymś konkretnym, co można „pokazać”. W konsekwencji zmierzanie się z reakcją grozy przez obrazowe pochwycenie źródła lęku umożliwiało oddzielenie się podmiotu od tego doznania. W lękowej kondycji pierwotnego człowieka akt symbolizacji obrazowej jawi się zatem jako upostaciowienie traumatycznego przeżycia pomocne w dystansowaniu się wobec niego, a pośrednio również

¹⁰ Usener polemizował z koncepcją Vica, który wyprowadzał nazwy bogów z imitacji odgłosów grzmotu i błyskawicy: „Wraz z powstaniem boskiego symbolu Jowisza [...] zaczął również tworzyć się język artykułowany dzięki *onomatopei*. [...] Owego Jowisza Latynowie zwali początkowo od huku grzmotów Ious, Grecy, od błysku pioruna Ζεύς”. G. Vico, op. cit., fragment 447.

¹¹ Najbardziej znana teoria Usenera mówi o *Augenblicksgötter*, „bóstwach chwili”, które objawiają się tylko raz przy jakiejś okazji i z teje okazji wywodzą swe imię. Zob. H. Usener, *Götternamen, Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896.

wobec świata. Innymi słowy, symbolizacja obrazowa wytwarza „przestrzeń myślową” między podmiotem a przedmiotem, między „ja” a światem¹². Do tego właśnie sprowadza się główny cel antropologicznie pojętej kultury. W jednym z ostatnich swych pism, wstępie do *Atlasu obrazów Mnemosyne*, hamburski uczoney stwierdził: „świadome wytworzenie dystansu pomiędzy sobą a światem zewnętrznym określić należy jako podstawowy akt ludzkiej cywilizacji”¹³. Kultura oznacza zatem wydobywanie się człowieka z pierwotnego „zanurzenia” w świecie i konstytuowanie się jako świadomego swych granic podmiotu – jednostki stojącej w opozycji wobec świata¹⁴.

Kulturową rolę wizerunków dobrze ilustrują astrologiczne mapy nieba – obiekt wieloletniej fascynacji intelektualnej Warburga¹⁵. Tworzone już w starożytnej Babilonii, nie były wyłącznie owocem bezinteresownej kontemplacji, lecz czynnikiem przepracowywania „traumy nieba” oraz sposobem na uzyskiwanie nad nim kontroli. Gdy na rozgwieżdżonym nocnym nieboskłonie wyodrębniono pierwsze konstelacje – to znaczy gdy w rozrzuconych świetlistych punktach dopatrzono się sensownego zarysu postaci – wówczas niebo, źródło panicznej trwogi, zostało przeobrażone w konkretne i uchwytnie obrazy: konstelacje gwiazdne. Porządkując chaos rozgwieżdżonego nieba, wizerunki te oswajały je, obniżając poziom ludzkiego lęku. Jednak oddziaływanie tych wizerunków miało charakter nie

¹² „Myśl mityczna i myśl symboliczna w wysiłku uduchowienia relacji między człowiekiem a otaczającym go światem tworzą dystans jako przestrzeń modlitwy lub przestrzeń namysłu [Denkraum]”. A. Warburg, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo...*, op. cit., s. 54.

¹³ A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 2.

¹⁴ Szerzej na ten temat: J. Habermas, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, [w:] idem, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004, s. 5-33.

¹⁵ Zob. A. Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, op. cit., s. 191-216; idem, *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes*, [w:] idem, „Per monstra ad sphaeram”. *Sternnglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, hrsg. D. Stimilli, C. Wedepohl, München – Hamburg 2008, s. 63-143.

tylko psychologiczny – jako pomoc w mierzeniu czasu (np. przy opracowywaniu kalendarzy) i wyznaczaniu kierunku, mapy nieba stały się nieodzowne między innymi w rolnictwie i nawigacji. Ich rola w orientacji człowieka w czasie i przestrzeni była dla Warburga emblematem fundamentalnego wkładu obrazów w opanowanie świata.

2.

O ile kulturę Warburg badał pod kątem obrazów, o tyle same wizerunki analizował w perspektywie cierpienia¹⁶. Wyrastające z gwałtownych i bolesnych wstrząsów pierwotnego człowieka, wizerunki stanowią *residuum* ludzkich zmagania o przetrwanie. Rys ten widać wyraźnie we wszechobecnych obrazach walki: scenach ujarzmiania potworów, smoków, bestii czy demonów, przedstawieniach dekapitacji Meduzy i innych figur grozy i chaosu. Jednak wizualnym wyrazem zmagania o przetrwanie w równiej mierze są, zdaniem Warburga, wizerunki nieprzedstawiające bezpośrednio żadnej przemocy, jak na przykład grecki obraz wszechświata jako kosmosu. Wyobrażenie harmonijnego ładu uniwersum nie powstało wyłącznie wskutek uważnej obserwacji czy chłodnej kalkulacji ruchów ciał niebieskich, ale stanowiło efekt gigantycznej duchowej konfrontacji z grozą nieba. W jej wyniku niebo, źródło odwiecznego lęku, zostało przeobrażone w swoje przeciwieństwo – wyobrażenie nieba jako kosmosu mającego w tradycji greckiej walor nieosiągniętego paradygmatu ładu i piękna. Takie przeobrażenie Warburg nazywał „energetyczną inwersją sensu”, rozumiejąc przez to dialektyczny proces, w obrębie którego wszelki porządek, piękno i racjonalność są efektem zderzenia z grozą i chaosem. W tej „dialektyce potworności” kontrolę nad okolicznościami zewnętrznymi i samym sobą uzyskujemy przez negowanie „monstrum” czy – jak powiada Warburg – kroczenie „*per monstra ad*

¹⁶ Do interpretatorów Warburga uwrażliwionych na ten aspekt jego poszukiwań należą między innymi: G. Didi-Huberman, op. cit.; Ch. Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism*, Detroit 2008; C. Cieri Via, *Menschenopfer*, „Images Re-vues” 2013, no 4, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2991> [dostęp: 22.12.2018]; eadem, „*Griff nach dem Kopf*”. *Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell'età Moderna*, [w:] *La Storia e le Immagini della Storia: Prospettive, metodi, ricerche*, ed. M. Provasi, C. Vicentini, Roma 2015, s. 15-36.

*sphaeram*¹⁷. Rozum był tu pojmowany negatywnie – jako pokonywanie irracjonalności. Praca kultury oznaczała mozolne odsuwanie „tego, co potworne”¹⁸ – powolny ten proces okupiony był każdorazowo ogromnym wysiłkiem i cierpieniem, toteż droga do racjonalności była „zawsze dla mieszkańców ziemi drogą krzyżową”¹⁹.

Cierpienie było dla Warburga pierwotnym źródłem obrazów, a wizerunki stanowiły formę jego ekspresji. Trwające nieprzerwanie od początków ludzkości zmagania o przetrwanie, orientację i kontrolę manifestowały się artystycznie w stylu, gestach i pozach. Fakt ten najlepiej bodaj uchwyciła znana kategoria Warburgiańskiej refleksji nad obrazami – koncepcja „formuły patosu”. *Pathosformeln* to wzorce obrazowej ekspresji stanów emocjonalnych człowieka²⁰. Hamburski uczoney rozumiał przez nie pozy przyjmowane przez ludzkie ciało w stanach najintensywniejszego wzburzenia emocjonalnego. Utrwaliły się one w pewne kanony, które – wywodząc się ze szczególnie gwałtownych i bolesnych doświadczeń – najgłębiej wryły się w ludzką pamięć²¹. Formuły patosu to zatem „ślady pamięciowe” (engramy) przeżytych traum, które trwają w pamięci społecznej²². W sprzyjających okolicznościach uaktywniają się i powracają w ekspresjach artystycznych. Historia

¹⁷ Zob. A. Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera barbarica...*, op. cit., s. 89.

¹⁸ „Kampf mit dem Monstrum als Keimzelle der logischen Konstruktion”; cyt. za: E. Gombrich, op. cit., s. 251.

¹⁹ „Der Weg zum Logos ist für alle Erdenbewohner ein Passionsweg”; cyt. za: R. Kany, *Mnemosyne als Programm...*, op. cit., s. 160. W swym wspomnieniu o Warburgu z 1929 roku Ernst Cassirer zauważył, że wszystkie formuły patosu, które badał Warburg, „są, by tak rzec, jedynie różnymi stacjami wielkiej drogi krzyżowej ludzkości” („Sie alle sind gleichsam nur verschiedene Stadien des einen grossen Passionsweges der Menschheit”). E. Cassirer, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, [w:] *Mnemosyne. Beiträge zum 50. Todstag von Aby M. Warburg*, hrsg. S. Füssel, Göttingen 1979, s. 18 (tłum. własne).

²⁰ Formuły patosu Warburg ujmuje również w kategoriach języka gestów, którym posługiwał się człowiek dla wyrażenia stanów emocjonalnych. Są one zatem „stopniem najwyższym” czy superlativem tego języka wyrazowego. Zob. A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 4.

²¹ Ibidem.

²² Zauważmy, że Susan Sontag odrzuca istnienie pamięci społecznej: „Ściśle rzecz biorąc, nie ma czegoś takiego jak pamięć zbiorowa – należy ona do tej samej



Il. 1. Albrecht Dürer, Śmierć Orfeusza, 1494 r., rysunek, Hamburger Kunsthalle

symbolizacji obrazowej jawiła się Warburgowi jako społeczna *mneme* – skarbnica cierpień i urazów, z której czerpią artyści. Zadanie warburgiańskiego kulturoznawstwa polegało między innymi na tym, aby ów repertuar formuł patosu sklasyfikować, a i w ten sposób ów „skarb cierpień ludzkości uczynić własnością człowieka”²³.

Kategorię *Pathosformeln* Warburg wprowadził po raz pierwszy w 1905 roku, w wykładzie pod tytułem *Dürer a antyk w Italii*²⁴, ilustrując ją jego ryciną *Śmierć Orfeusza* (il. 1). Według legend mityczny poeta został rozszarpany przez rozszalone Menady. U Dürera Orfeusz otoczony jest przez dwie kobiety,

które w zapamiętaniu wymierzają mu ciosy. Klęcząc na ziemi, zasłania się ręką – i właśnie ów gest obronny był bezpośrednim przedmiotem namysłu hamburskiego badacza. W swym wykładzie Warburg dowodził, że gest ten Dürer zapożyczył od włoskiego artysty doby renesansu, Andrei Mantegni. Ze

rodziny fałszywych pojęć, co wina zbiorowa [...]. Wszelka pamięć jest jednostkowa, niepowtarzalna – umiera wraz z człowiekiem”²³. S. Sontag, op. cit., s. 103.

²³ Notatki do wykładu wygłoszonego w Hamburgu 10 kwietnia 1928 roku; cyt. za: U. Fleckner, „*Le trésor de souffrance de l’humanité devient un bien humain*”. Sarkis, *Warburg et la mémoire sociale de l’art*, [w:] idem, *Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners*, Wien 1995, s. 42 oraz 45 przyp. 9. Zob. też: M. Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, [w:] *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. W. Hofmann, Frankfurt am Main 1980, s. 113-186.

²⁴ Streszczenie wykładu opublikowane jako: A. Warburg, *Dürer a antyk w Italii*, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, op. cit., s. 154.

swej strony Mantegna naśladował wzorce antyczne, bowiem identyczny gest ręki często spotyka się na starożytnych przedstawieniach tej sceny (il. 2). Skupiając się na znaczącym szczególe – geście ręki – Warburg odślonił trwanie pewnej formuły patosu, a dokładnie – „wizualnego toposu”, czyli łańcucha tradycji przedstawieniowej ciągnącej się od starożytności po odrodzenie.



Il. 2. Śmierć Orfeusza, grecka waza z ok. 470 r. p.n.e., Luwr, Paryż

Jednocześnie pokazał, że owa formuła patosu – pamięć gestu ręki Orfeusza – stanowi ślad ludzkiej walki o przetrwanie, będąc związana z krwawym doświadczeniem z zamierzchłej przeszłości – przeżyciem zbiorowego linczu.

3.

Do najważniejszych formuł patosu Warburg zaliczył patos zwycięzcy. Warto w tym miejscu wspomnieć o nim nieco szerzej, gdyż bezpośrednio odnosi się on do podjętego przez Susan Sontag zagadnienia „wojny jako obrazu”. Refleksja na ten temat powracała wielokrotnie w notatkach, wykładach oraz wystawach organizowanych przez Warburga. Pierwszą wzmiankę na ten temat odnajdujemy już w notce sporządzonej 16 listopada 1898 roku, ogłoszonej w zbiorze *Fragmente zur Ausdruckskunde*²⁵. Wiele uwagi patosowi zwycięzcy Warburg poświęcił w cyklu prelekcji *Einführung in die Kultur der italienischen Frührenaissance* wygłoszonych w lutym i marcu 1909 roku

²⁵ A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. U. Pfisterer, H.Ch. Hönes, Berlin 2015, s. 180.

w Hamburgu²⁶. Jest on także przewodnim tematem wykładu *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* wygłoszonego w kwietniu 1914 roku w Kunsthistorisches Institut we Florencji²⁷. Wiele lat później uczony powrócił do tej kwestii w wystawie *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* zorganizowanej w Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg w Hamburgu (29.01-12.02.1927)²⁸ oraz w ramach wykładu *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio* wygłoszonego w Bibliotece Hertziana w Rzymie 19 stycznia 1929 roku, a także w towarzyszącej wykładowi wystawie (19-31.01.1929)²⁹. Wreszcie patos zwycięzcy zajmuje naczelne miejsce w ostatnim, nieukończonym dziele autora – *Bilderatlas: Mnemosyne*³⁰.

W wykładzie *Wniknięcie stylu antykizującego jako ideału stylistycznego do malarstwa wczesnorenesansowego* niemiecki uczony postawił centralne dla swych poszukiwań pytanie o źródła zmiany stylistycznej, jaka dokonała się w sztuce włoskiej w latach 1440-1490, kierując uwagę na fakt, że podstawowym modelem nowego, antykizującego stylu artystów renesansowych były militarystyczne formy sztuki rzymskiej.

Dobrze wiadomo, że w Rzymie istniał prawdziwy kult zwycięstwa, wynikający stąd, że militarne pokonanie wroga miało konstytutywne znaczenie

²⁶ A. Warburg, *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite*, ed. G. Targia, Torino 2013.

²⁷ A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, [w:] idem, *Werke in einem Band*, hrsg. M. Treml, Berlin 2010, s. 281-310.

²⁸ Zob. A. Warburg, *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* (tablica: Sieg), [w:] idem, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hrsg. U. Fleckner, I. Woldt, Berlin 2012, s. 91.

²⁹ Zob. A. Warburg, *Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio*, [w:] idem, *Bilderreihen und Ausstellungen*, op. cit., s. 313 i 349 (tablice 1 i 16). Zob. także: idem, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios*, Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), „La Rivista di Engramma” 2014, nr 19; http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1624 [dostęp: 22.12.18].

³⁰ Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 31, 85 i 87 (tablice 7, 44 i 45). Zob. także: C. Cieri Via, *Il trionfo antico fra pathos ed ethos*, [w:] *Trionfi romani*, ed. E. La Rocca, Milano 2008, s. 10-18.

polityczne. Cesarz był przede wszystkim triumfującym wodzem – *victor* i *triumfator*. Jego władzę legitymizowała skuteczność na polu walki, którą traktowano jako nieomylny znak wyjątkowej przychylności bogów³¹. Było to szczególnie ważne w epoce pryncypatu, gdy cesarza wybierało wojsko. Aby jednak zwycięstwo na polu bitwy przełożyło się na władzę polityczną, musiało



Il. 3. Łuk Konstantyna, Rzym 312-315 r.

ono zostać obwieszzone i „wizualnie utrwalone”³². Celowi temu służyły rozbudowane formy ekspresji: rytualne inscenizacje (ceremonia triumfu), budowle architektoniczne (łuki triumfalne, kolumny, tropaiony), pomniki zwycięskich wodzów, a wreszcie bogaty repertuar znaków zwycięstwa.

W wykładzie z 1914 roku Warburg zwrócił uwagę na wczesnorenesansową popularność najbardziej spektakularnego architektonicznego emblematu podboju militarnego, jakim były łuki triumfalne. W szczególności podkreślał popularność Łuku Konstantyna, który we wczesnym renesansie uważany był za naczelnny symbol rzymskiej starożytności (il. 3). Autor zawęził swoje poszukiwania do obrazu wojny na dwudziestometrowym fryzie

³¹ Na temat rzymskiej „teologii zwycięstwa” zob. m.in.: J. Gagé, *La théologie de la victoire impériale*, „Revue Historique” 1933, no 1, s. 1-43; R. Fears, *The Theology of Victory at Rome: Approaches and Problem*, [w:] *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (II.17.2), hrsg. W. Haase, H. Temporini, Berlin 1981, s. 736-826.

³² Zob. T. Hölscher, *The Transformation of Victory into Power: From Event to Structure*, [w:] *Representations of War in Ancient Rome*, ed. S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge 2006, s. 27-48; K.R. Krierer, *Sieg und Niederlage: Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, Wien 1995.



Il. 4. Trajan walczący z Dakami, relief z wielkiego fryzura Trajana, Łuk Konstantyna, Rzym 312-315 r.

znajdującym się w centralnej zatoce Łuku Konstantyna³³. Przeniesiony ze starszego obiektu, wyobraża on zwycięstwo Trajana nad Dakami, streszczając szereg epizodów bitewnych w jedną kompozycyjną całość. Główna scena fryzura ukazuje cesarza jako heroicznego wojownika, pogromcę Daków. Jego bezpośrednie zaangażowanie – władca walczy osobiście na pierwszej linii frontu – sprawia, że wrogowie w popłochu rzucają się do ucieczki (il. 4). W scenie tej naczelnym elementem jest konna szarża cesarza – motywy tratowania powalonego wroga przez jeźdźca – a także klęcząca postać błagającego o litość wodza Daków.

W repertuarze rzymskich znaków zwycięstwa deptanie wroga zajmowało miejsce szczególne. Sukces militarny z reguły obrazowano scenami miażdżenia, tratowania lub deptania. Przedstawiano wrogów deptanych stopą triumfatora³⁴ lub tratowanych końskimi kopytami. Kompozycja kon-

³³ Zob. A.M. Leander-Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm 1987.

³⁴ Na temat *calcatio colli* zob. J. Babelon, *Le thème iconographique de la violence*, [w:] *Studies presented to David Moore Robinson*, vol. II, ed. G.E. Mylonas, Saint Louis 1951, s. 278-288.

trastująca stojącego dęba wierzchowca i powalonego lub martwego wroga czy też jeźdźca na wspinającym się koniu i rozciągniętą na ziemi postać ma swój pierwowzór w sztuce greckiej. Pojawiała się często zarówno w okresie klasycznym, jak i hellenistycznym. Jednym z najbardziej znanych jej przykładów jest stela nagrobna Deksiliosa w Atenach (il. 5)³⁵. W porównaniu greckich i rzymskich ujęć tego motywu uderza odmienność reprezentacji wroga. Na steli nagrobnej powalona postać ukazana została jako równorzędny przeciwnik jeźdźcy³⁶, podczas gdy na fryzie Trajana między cesarzem na koniu a skulonym Dakim zachodzi wyraźna dysproporcja, komunikująca militarną i moralną wyższość postaci jeźdźcy. Sugerowała ona, że rzymskie zwycięstwo nie było odniesione nad godnym rywalem, lecz nad gorszym, tchórzliwym „barbarzyńcą”, którego łatwo zmusić do uległości. Uległość tę wyobraża postać Daka rzucającego się przed cesarzem na kolana³⁷.

³⁵ Warburg przywołał stelę Deksiliosa we wspomnianym już wykładzie *Dürer a antyk w Italii*. Zob. M.A. Hurrting, *Warburg Vortrag „Dürer und die italienische Antike“*, [w:] idem, *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Hamburg 2011, s. 23.

³⁶ Warto przywołać opis steli Deksiliosa, który dał E.H. Kantorowicz w jednym ze swych niepublikowanych wykładów: „Patrząc na grecką reprezentację zwycięstwa, np. na stelę nagrobną Deksiliosa z początków IV wieku na ateńskim cmentarzu Kerameikos, widzimy nie tylko chwałę zwycięzcy, ale także ludzką tragedię pokonanego. Za chwilę cios pozbawi życia pobitego wojownika, który umrze z przerażającym widokiem konia wspinającego się nad jego głowę. Zostanie stratowany końskimi kopytami i przeszyty lancą jeźdźcy. Scena ta bezpośrednio nas dotyka, gdyż nas po ludzku wzrusza. Nie ma w niej czynnika moralnego, żadnej nienawiści czy miłości zarówno wobec zwycięzcy, jak i wobec pokonanego. Jednak wstrzymujemy oddech, gdyż dialektyka tej płaskorzeźby to dialektyka samego życia i śmierci. Zwycięski jeździec wydaje się sam rozumieć, że Mojra czy Los mogły równie dobrze odwrócić role i że to on mógł zostać zwyciężony i leżeć pod końskimi kopytami. Zwycięzca i zwyciężony są po ludzku równi, niczym bracia, a ich role mogą się odwrócić nawet w ostatniej chwili” (tłum. własne). E.H. Kantorowicz, *Roman Coins and Christian Rites*, www.archive.org/stream/ernst-kantorowicz00reel01#page/n1057/mode/1up [dostęp: 22.12.18].

³⁷ Na temat obrazu barbarzyńców w sztuce rzymskiej zob. P. Zanker, *I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana*, [w:] idem, *Un'arte per*



Il. 5. Stela nagrobna Deksileosa, 394-393 r. p.n.e., Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach

Scena ta reprezentuje kluczową dla wizerunków zwycięstwa – i zasadniczą dla koncepcji samego Warburga – dialektykę triumfatora i pokonanego³⁸. Konstytytywnym elementem wizualnej reprezentacji triumfu jest nie tylko zwycięski jeździec na wspinającym się koniu – jest nim także powalony wróg. Obraz zwycięstwa niejako wymagał widoku ofiar – przedstawienia zabijanych przeciwników czy upokorzonych jeńców. Toteż najbardziej spektakularna wizualizacja chwały i potęgi Rzymu – pochód triumfalny –

obejmowała nie tylko zwycięskiego wodza stojącego na wozie, odzianego w purpurową togę, z wieńcem laurowym na głowie; istotowym elementem pochodu zmierzającego z Pola Marsowego na Kapitol byli również prowadzeni tuż przed triumfalnym wozem cesarza jeńcy wojenni, których później zabijano³⁹. Ekspozycja skutych jeńców było również stałym elementem wizerunków cesarskiej apoteozy, jak w przypadku *Gemma Augustea*, gdzie para jeńców siedzi na ziemi w scenie podnoszenia trophaionu. Tę dialektykę zwycięstwa najlepiej jednak oddaje inny, często przez Warburga przywoływany, fragment fryzu Trajana, w którym po prawej stronie widzimy

l'Impero: Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano, Milano 2002, s. 38-62.

³⁸ Zob. A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde* (356), op. cit., s. 180; M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino 2012, s. 340.

³⁹ Zob. K. Balbuza, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005. Pochód triumfalny można rozumieć zatem jako rozbudowany rytuał ofiarny. Zagadnienie ofiar z ludzi należało do centralnych tematów refleksji Warburga. Zob. C. Cieri Via, *Menschenopfer...*, op. cit.

cesarza (Trajana) koronowanego przez skrzydlatą Wiktorię, natomiast po lewej stronie bogini zwycięstwa galopujący jeździec trątuje leżącego wroga (il. 6). Innymi słowy, wyniesienie symbolizowane przez koronę rozumie się tu jako nagrodę za powalenie i przygniatanie wroga do ziemi. Patos cesarskiego triumfu i zadawanie cierpienia ofiarom to dwie strony tego samego procesu.



Il. 6. Trajan koronowany przez Wiktorię, relief z wielkiego fryzy Trajana, Łuk Konstantyna, Rzym 312-315 r.

Choć cesarski język obrazowy często adaptowano na potrzeby ikonografii chrześcijańskiej⁴⁰, to wizerunek jeźdźca trątującego powalonego wroga zniknął ze średniowiecznego imaginarium. Sama postać konna utraciła wówczas aurę heroizmu, którą cieszyła się w czasach rzymskiej starożytności⁴¹, natomiast zastanym rzymskim formułem patosu zwycięstwa, w tym scenom traktowania, chrześcijaństwo nadało odrębny sens. Warburg przypominał, że średniowieczni odbiorcy Łuku Konstantyna na scenę błagającego o litość, klęczącego Daka mogli patrzeć przez pryzmat popularnej w tamtym czasie legendy o Trajanie. Znana jeszcze Dantemu (*Czyściec* X, 73-94), opowiadała o wyruszającym na kampanię wojenną cesarzu, który został zatrzymany przez matkę syna zdeptanego kopytami rzymskiej kawalerii⁴².

⁴⁰ Jak na przykład w przypadku motywu deptania karku, który w średniowieczu nie znika z chrześcijańskiej tradycji obrazowej. Zob. E.H. Kantorowicz, *Roman Coins...*, op. cit.; J. Sprutta, *Calcatio jako triumf Boga nad złem: szkic zagadnienia*, „Studia Gnesnensia” 2016, nr 30, s. 289-299.

⁴¹ Zob. M. Barasch, *Roman Imperial Images*, [w:] idem, *The Language of Art: Studies in Interpretation*, New York – London 1997, s. 239.

⁴² We *Wprowadzeniu do Atlasu obrazów Mnemosyne* (op. cit., s. 5) Warburg ujmuje to następująco: „Sam Kościół przez podanie, żywe jeszcze u Dantego,

Kobieta poprosiła cesarza o wymierzenie zabójcy sprawiedliwości. Trajan początkowo obiecywał zająć się sprawą po powrocie z wyprawy, jednak wskutek błagań matki niezwłocznie kazał ukarać winnego. Legenda ta wpiisywała się w średniowieczny obraz Trajana jako wzoru cnotliwego władcy⁴³. Średniowiecznemu obserwatorowi łuku triumfalnego pozwalała widzieć w jeźdźcu bezwzględnie rozjeżdżającym barbarzyńcę – cesarza Konstantyna w roli strażnika sprawiedliwości. W wyniku energetycznej inwersji sensu emblemat rzymskiego zwycięstwa militarne stał się obrazem cesarskiego „miłosierdzia”⁴⁴.

Renesansowe odnowienie antyku w znacznej mierze oznaczało powrót rzymskiego triumfalizmu. Jak zauważył już Jakob Burckhardt, usiłowano wówczas wskrzesić rzymskie triumfy: „wspaniałe pochody karnawałowe, urządzane za Pawła II, Sykstusa IV i Aleksandra VI, przedstawiają najulubieńszy wówczas obraz fantastyczny: tryumf rzymskich imperatorów. Gdziekolwiek chodziło o wyrażenie patosu, stale pojawiał się on w tej

przeistoczył pełne chwały samowładztwo z reliefu Trajana w postawę chrześcijańską. W słynnej opowieści o litości cesarza dla wdowy błagającej o sprawiedliwość podjęto bodaj najsubtelniejszą próbę przemienienia – przez energetycznie odwrócone nadanie sensu – imperatorskiego patosu w chrześcijańską litość; tak cesarz galopujący na wewnętrznej części reliefu, tratujący barbarzyńcę – staje się rzecznikiem sprawiedliwości, który rozkazał swojemu orszakowi, by się zatrzymał, ponieważ pod kopyta rzymskich jeźdźców dostało się dziecko wdowy”. Zob. także: ibidem, s. 99 (tablica 52): „Sprawiedliwość Trajana = inwersja energetyczna traktowania kopytami. Etyczne odwrócenie patosu zwycięzcy”. Zob. też: A. Warburg, *Il primo Rinascimento italiano*, op. cit., s. 15-26. Na temat chrześcijańskiego mitu Trajana zob. m.in.: J. Sez nec, *Diderot and „The Justice of Trajan”*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1957, no 1-2, s. 106-111.

⁴³ Według popularnej legendy, zachowanej w żywocie Grzegorza Wielkiego, papież, przechodząc w Rzymie przez forum Trajana, wspomniął wyjątkową sprawiedliwość tego cesarza. Na myśl o pośmiertnym losie pogańskiego władcy, będącego wzorem cnót, wzruszył się na tyle, że wstawił się za niego modlitwą do Boga. Została ona wysłuchana i cesarzowi oszczędzone zostało wieczne potępienie w piekle. Zob. J. Mikołajewski, *Rzymska komedia*, Warszawa 2011, s. 366-367.

⁴⁴ A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 4.

formie⁴⁵. Mianem *trionfo* określano wówczas uliczną procesję, która narodziła się w renesansowych Włoszech, a następnie rozpowszechniła się w całej Europie. Takie inscenizowane nawiązanie do rzymskich pochodów zwyciężskich wodzów miało swój pierwowzór w literaturze. Wywodziło się z najpopularniejszego



Il. 7. Domenico Ghirlandaio, Rzeź niewiniątek, fresk, 1485-1490, kaplica Tornabuonich, Santa Maria Novella, Florencja

dzieła literackiego tamtego czasu – *Triumfów* Petrarcki⁴⁶. Triumfy przeniknęły również do sztuk plastycznych, gdzie sceny alegorycznych, mitologicznych czy historycznych pochodów stały się jednym z najczęstszych motywów malarskich⁴⁷. Wierszowane, malowane oraz inscenizowane triumfy oddziaływały wzajemnie na siebie. Jednak Warburg powrót rzymskiego triumfalizmu rejestruje precyzyjniejszym „parametrem”, a mianowicie – „recepcją” Łuku Konstantyna i jego rzeźb w malarstwie odrodzeniowym. Renesansowi artyści uznali ten łuk za emblemat antyku i wykorzystywali go jako tło dla

⁴⁵ J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, Warszawa 1965, s. 101. Szerzej zob. M. Zaho, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance*, New York 2004.

⁴⁶ Chcąc ustanowić poetę jako nowego suwerena stojącego na równi z najwyższą władzą świecką (cesarzem) i duchową (papieżem), Petrarca wykorzystał konotacje związane w antycznym triumfem. Za swe poetyckie zasługi 8 kwietnia 1341 roku otrzymał z rąk rzymskiego senatora na Kapitolu koronę – najwyższe insygnium władzy monarszej. Zob. E.H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, [w:] idem, *Selected Studies*, New York 1965, s. 353-365.

⁴⁷ Na temat wizerunków triumfalnych we wczesnym renesansie zob. m.in. G. Carandente, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Moncalieri 1963.



Il. 8. Sandro Botticelli, Bunt Koracha, fresk, 1481-1482, Kaplica Sykstyńska, Watykan

przedstawień scen biblijnych. Domenico Ghirlandaio na fresku w kościele Santa Maria Novella we Florencji przeniósł do Rzymu ewangeliczną historię „rzezi niewiniątek” (il. 7). Sandro Botticelli w Kaplicy Sykstyńskiej na tle oddanego ze szczegółami Łuku Konstantyna umieścił epizod ze Starego Testamentu – *Ukaranie buntowników: Koracha, Datana i Abirama* (il. 8). Na fresku *Zachariasz w świątyni* w kaplicy Tornabuonich kościoła Santa Maria Novella we Florencji Domenico Ghirlandaio namalował *grisaille* reprodukcją scenę z fryzu Trajana⁴⁸ (il. 9).

Najbardziej prominentnym świadectwem oddziaływania Łuku Konstantyna jako siły kształtującej antykizujący styl renesansowy są jednak stanzje Rafaela, zwłaszcza Sala Konstantyna, zaprojektowana na zlecenie papieża Juliusza II, w oczach współczesnych malarzowi uchodząca za najwspanialszy jego dar dla potomności⁴⁹. Zdobi ją między innymi fresk

⁴⁸ Zob. A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 85 (tablica 44: *Grisaille jako pierwszy stopień recepcji patosu zwycięzcy*).

⁴⁹ Ph.P. Fehl, *Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino*, „*Artibus et Historiae*” 1993, no 28, s. 9.



Il. 9. Domenico Ghirlandaio, Zachariasz w świątyni, fresk, 1485-1490, kaplica Tornabuonich, Santa Maria Novella, Florencja

przedstawiający bitwę przy moście Mulwijskim (il. 10). Wykonany na podstawie rysunków Rafaela przez jego ucznia, Giulia Romano, ukazuje przełomowe zwycięstwo cesarza, które otworzyło drogę do jego konwersji na chrześcijaństwo.

Rozpoznajemy tu elementy typowe dla rzymskiego patosu zwycięstwa: triumfujący wódz jadący na czele swej armii; wiktoria jest pochodną jego osobistego zaangażowania w walkę; wspinający się koń tratuje kopytami pokonanych wrogów. Nie ma wątpliwości, że kluczowe dla fresku okazały motywy zaczerpnięte z reliefów łuku upamiętniającego zwycięstwo odniesione przez Konstantyna nad Maksencjuszem. W wykładzie z 1914 roku Warburg podkreślał, że „choć oba dzieła dzieli od siebie 1200 lat, to należy rozpatrywać je łącznie, gdyż [...] fresk szkoły Rafaela zawdzięcza swój innowacyjny styl, nacechowany heroicznym dynamizmem, bezpośrednio rzeźbom Łuku Konstantyna”⁵⁰. Z rzeźb tych emanował „imperatorski patos”

⁵⁰ A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils...*, op. cit., s. 281.



Il. 10. Giulio Romano, Bitwa Konstantyna, 1520-1524, fresk, Sala Konstantyna, Watykan

i „odurzająca elokwencja języka gestów”⁵¹, której poddali się Rafael i Giulio Romano. Sprawily one, że umiarkowana ekspresja, charakterystyczna dla wczesnego renesansu, ustąpiła miejsca wybujałej retorycznej afekcji, antycypującej styl barokowy. Aby to pokazać, Warburg zestawiał watykańską reprezentację bitwy przy moście Mulwijskim z wcześniejszym ujęciem tego samego tematu, ukazanym w Arezzo przez Piera della Francescę (il. 11)⁵². Nie ma wątpliwości, że również ten artysta znał rzeźby fryzu Trajana. Także on ukazał cesarza ruszającego do boju na czele swej armii. W tym ujęciu

⁵¹ A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 7.

⁵² Warburg wielokrotnie zestawiał oba ujęcia bitwy, zob. np. A. Warburg, *Il primo rinascimento italiano*, op. cit., s. 91; idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 55 (tablica 30: *Ustanowienie dystansu*). Fresk *Bitwa Konstantyna* Piera della Franceski z kaplicy św. Franciszka w Arezzo uległ częściowemu uszkodzeniu. Warburg posługiwał się kopią wykonaną przez niemieckiego artystę Johanna Antona Ramboux pod koniec lat 30. XIX wieku, to jest w czasie, gdy fresk był w nieco lepszym stanie niż obecnie. Zob. A. Warburg, *Piero della Francesca Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux*, [w:] *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, ed. A. Venturi, Roma 1922, s. 326-327, ilustracje: LXXIX-LXXX. Zob. też: C. Wedepohl, *Aby Warburg und die Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux nach Piero della Francesca „Konstantinsschlacht” in Arezzo*, [w:] *Artium conjunctio: Kulturwissenschaft und Frühneuzeitforschung; Aufsätze für Dieter Wuttke*, hrsg. P. Schöner, G. Hübner, Baden-Baden 2013, s. 347-380.



Il. 11. Johann Anton Ramboux, Bitwa Konstantyna, ok. 1838-1840, akwarela, Museum Kunstplast Düsseldorf (©Artothek – Bildagentur der Museen)

jednak zwycięstwo Konstantyna odniesione zostało nie tyle mocą militarnego wysiłku wodza, ile „w znaku krzyża”. Cesarz ze spokojem trzyma w dłoni niewielki krucyfiks, i to przed nim pierzchają Maksencjusz wraz z jego wojskiem. Innymi słowy, w odróżnieniu od ucznia Rafaela, Piero della Francesca nie poddał się całkowicie patosowi emanującemu z antycznego wzorca. Warburg ze smutkiem konstatuje, że nacechowana dystansem nietretoryczna wielkość form wyrazu oraz wyrafinowanie wizerunku z Arezzo zostały „stratowane pod kopytami dzikiego wojska, które wpada galopem na ściany Stanz pod pretekstem zwycięstwa Konstantyna”⁵³.

Zdaniem Warburga żadnej głębokiej zmiany stylistycznej nie sposób wyjaśniać jedynie w kategoriach estetycznych. Nowy, patetyczny język gestów nie pojawił się w pracowniach malarskich wyłącznie dlatego, że wydał się ówczesnym artystom bardziej atrakcyjny⁵⁴. W perspektywie antropologiczno-psychologicznej zwrot stylistyczny jest symptomem przeobrażeń dokonujących się na poziomie mentalności. W pierwszych swoich pracach Warburg z uwagą śledził pojawienie się dynamizmu wczesnorenesansowych form – zwłaszcza motywu rozwianych włosów i powiewających szat. Dostrzegał w nich zerwanie z majestatycznym bezruchem sztuki

⁵³ A. Warburg, *Wprowadzenie*, [w:] idem, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 7.

⁵⁴ Zob. *ibidem*.

średniowiecznej i oznakę wyzwolenia się ciała z krępujących go średniowiecznych ograniczeń. Traktował jako symbol „powiewu” nowych czasów – epoki wyostrożonej świadomości własnej odrębności, obniżonego poziomu lęku przed aktywnością i wzrostu poczucia sprawstwa. Krótko mówiąc, w Odrodzeniu widział epokę emancypacji i oświecenia. Problem z dynamizmem późnorennesansowej ekspresji – z „orgią ruchu”⁵⁵ oraz „jałowością biegu form” u Giulio Romano – polega na tym, że stanowił on symptom regresu. W bitewnym szale skłębiona masa ciał ulega odindywidualizowaniu. Gwałtowne ruchy zdają się świadczyć, że wahadło kultury wychyliło się ku biegunowi przemocy i utraty dystansu. Pod pretekstem zwycięstwa Konstantyna na mury watykańskich komnat wdarł się styl manifestujący wiarę w siłę i militarystkę⁵⁶.

4.

Znamienne jest, że temat renesansowego powrotu triumfalistycznego patosu rzymskiej sztuki Warburg podjął w kwietniu 1914 roku. Na kilka miesięcy przed wybuchem pierwszej wojny światowej chciał mówić o eskalacji przemocy dostrzeżonej w zmianie stylu malarskiego. Lata wojny hamburski uczoney spędził w Niemczech, pracując nad rozprawą o wizualnej propagandzie politycznej w czasach Lutra⁵⁷ oraz śledząc propagandę wizualną walczących stron toczącego się konfliktu, który dzięki rozpowszechnieniu fotografii stał się również „wojną na obrazach”⁵⁸. W latach 1914-1918 Warburg

⁵⁵ A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils...*, op. cit., s. 269.

⁵⁶ W stanzach Rafaela scena tratowania pojawia się również na fresku *Wypędzenie Heliadora ze świątyni*. M. Barasch twierdzi jednak, że w odróżnieniu od sztuki rzymskiej „w odrodzeniu stający dęba koń nie napotyka skutego, powalonego, zwyciężonego czy martwego barbarzyńcy” (tłum. własne). M. Barasch, *Symbols of Authority: Roman Imperial Images in the Middle Ages*, [w:] idem, *The Language of Art...*, op. cit., s. 239.

⁵⁷ Zob. A. Warburg, *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo w tekstach i przedstawieniach obrazowych w czasach Lutra*, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, op. cit., s. 217-295. Tekst ten dotyczy manipulacji obrazami w celu zdyskredytowania misji Lutra.

⁵⁸ Zob. G. Didi-Huberman, *Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War*, „Études Photographiques” 2011, no 27, s. 54.

zgrupował obszerne archiwum wojenne, liczące siedemdziesiąt dwa kartony zdjęć, fotografii prasowych, map, wykresów oraz rozmaitych innych dokumentów. Wiadomo, że przez ten okres skrupulatnie przeglądał wiele niemieckich, angielskich i francuskich tytułów prasowych⁵⁹. Zgodnie ze swym rozumieniem zadania kultury jako pochwylenia fobicznego odruchu i przetworzenia go w symbol, zmierzył się z monstrum wojennej grozy, przyplacając to wieloletnim załamaniem nerwowym.

W 1927 roku, trzy lata po opuszczeniu kliniki psychiatrycznej, Warburg uczynił kolejne podejście do zamknięcia w obrazie widoków ludzkiego cierpienia. Miała być to suma jego dotychczasowego dorobku, tym razem w postaci montażu obrazów – atlasu Mnemosyne. Na tablicach o wymiarach 150 × 200 cm, powleczonych czarną tkaniną, hamburski badacz przytwierdzał czarno-białe reprodukcje dzieł sztuki, mapy, wycinki prasowe, fotografie reklamowe etc. W chwili jego śmierci projekt liczył sześćdziesiąt trzy tablice, obejmujące blisko tysiąc obiektów. Każda z nich stanowiła swoisty fotoesej unaoczniający antyczne formuły patosu, ich przemieszczanie się w czasie i przestrzeni: powrót w epoce renesansu, a także stałą obecność w epoce współczesnej. Wyróżnioną pozycję zajmował wśród nich patos zwycięzcy, któremu wprost poświęcone zostały tablice siódma (*Triumf rzymski, Łuk triumfalny, Nike, Apoteoza, Podbój*) oraz czterdziesta czwarta (*Patos zwycięzcy u Ghirlandaia, Grisaille jako pierwszy stopień jego recepcji*)⁶⁰. Jednak temat ten przewijał się też w wielu innych miejscach atlasu, toteż Maurizio Ghelardi uznał go za wyraz jego głębokiej „struktury oraz wewnętrznej logiki”⁶¹.

⁵⁹ Z archiwum tego zachowała się niewielka część przechowywana w Instytucie Warburga w Londynie, dotychczas nie w pełni przebadana. Zob. G. Korff, *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg, Tübinger Vereinigung für Volkskunde*, Tübingen 2007; oraz film Nataschy Nisic *Plutôt mourir que mourir* (2017).

⁶⁰ A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, op. cit., s. 31, 85 i 87 (tablice 7, 44 i 45).

⁶¹ M. Ghelardi, *Struttura e logica intera del „Bilderatlas Mnemosyne”: il „pathos” del vincitore e lo stile trionfale romano come esempi di trasformazione dello stile*, [w:] idem, *Aby Warburg...*, op. cit., s. 323-369.

Atlas obrazów Mnemosyne urzeczywistniał naczelne zadanie warburgiańskiego kulturoznawstwa. Unaoczniając zakorzenione w cierpieniu formy ekspresji, czynił widzialnym „skarb cierpień ludzkości”. Poprzez montaż obrazów starał się osiągnąć to, co od zarania historii człowieka należało do podstawowych zadań wizerunków: ustanawiać dystans i przestrzeń myślową, przepracowywać zbiorowe traumy, neutralizując ich destrukcyjny potencjał.

Wprawdzie celem niniejszego szkicu nie było porównanie koncepcji Aby’ego Warburga i Susan Sontag, może na koniec warto jednak zauważyć, że pomimo wielorakich różnic obu stanowisk, spotykają się one w swej trudnej wierze w znaczenie obrazów cudzego cierpienia. Albowiem – przy całej ambiwalencji nieusuwalnie związanej z wizerunkami – należały one zawsze do podstawowych ludzkich gestów obronnych.

Bibliografia

- Jean Babelon, *La thème iconographique de la violence*, [w:] *Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventieth Birthday*, vol. II, ed. G.E. Mylonas, Washington University Press, Saint Louis 1953.
- Katarzyna Balbuza, *Triumfator. Triumfi ideologia zwycięstwa w starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Wojciech Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2.
- Moshe Barasch, *The Language of Art: Studies in Interpretation*, New York University Press, New York 1997.
- Jan Białostocki, *Posłanie Aby M. Warburga: Historia sztuki czy historia kultury?*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy*, PWN, Warszawa 1987.
- Agata Bielik-Robson, „*Homo anxius*”. *Nowoczesność, czyli eksodus z lęku*, „ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura” 2014, nr 29.
- Jakub Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, PIW, Warszawa 1965.
- Giovanni Carandente, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, ERI, Torino 1963.
- Ernst Cassirer, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, [w:] *Mnemosyne. Beiträge zum 50. Todstag von Aby M. Warburg*, hrsg. S. Füssel, Gratia-Verlag, Göttingen 1979.
- Claudia Cieri Via, „*Griff nach dem Kopf*”. *Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell’età Moderna*, [w:] *La Storia e le Immagini della Storia: Prospettive, metodi, ricerche*, hrsg. M. Provasi, C. Vicentini, Viella, Roma 2015.

- Claudia Cieri Via, *Menschenopfer*, „Images Re-vues” 2013, nr 4, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2991>.
- Claudia Cieri Via, *Il trionfo antico fra pathos ed ethos*, [w:] *Trionfi romani*, ed. E. La Rocca, Electa, Milano 2008.
- Georges Didi-Huberman, *Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War*, „Études Photographiques” 2011, no 27.
- Georges Didi-Huberman, *Tragedia kultury: Warburg i Nietzsche*, tłum. K. Józwiak, „Kronos” 2015, nr 3.
- Rufus J. Fears, *The Theology of Victory at Rome: Approaches and Problem*, [w:] *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (II.17.2), hrsg. W. Haase, H. Temporini, de Gruyter, Berlin 1981.
- Philipp P. Fehl, *Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino*, „Artibus et Historiae” 1993, no 28.
- Uwe Fleckner, „Le trésor de souffrance de l’humanité devient un bien humain”. *Sarkis, Warburg et la mémoire sociale de l’art*, [w:] *Sarkis, Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1995.
- Jean Gagé, *La théologie de la victoire impériale*, „Revue Historique” 1933, no 1.
- Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Aragno, Torino 2012.
- Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Oxford 1986.
- Jürgen Habermas, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, [w:] idem, *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Johann Gottfried Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Płaczkowska, [w:] idem, *Wybór pism*, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Tonio Hölscher, *The Transformation of Victory into Power: From Event to Structure*, [w:] *Representations of War in Ancient Rome*, ed. S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Marcus A. Hurttig, *Warburg Vortrag „Dürer und die italienische Antike”*, [w:] idem, *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2011.
- Ernst H. Kantorowicz, *Roman Coins and Christian Rites*, <http://www.archive.org/stream/ernstkantorowicz00reel01#page/n1057/mode/lup>.

- Ernst H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, [w:] idem, *Selected Studies*, J.J. Augustin Publisher, New York 1965.
- Roland Kany, *Hermann Usener as Historian of Religion*, „Archiv für Religionsgeschichte” 2004, Bd 6.
- Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tübingen 1987.
- Gottfried Korff, *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 2007.
- Karl R. Krierer, *Sieg und Niederlage: Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*, Phoibos Verlag, Wien 1995.
- Anne-Marie Leander-Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, Paul Åströms Förlag, Stockholm 1987.
- Jarosław Mikołajewski, *Rzyska komedia*, Agora, Warszawa 2011.
- Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971.
- Platon, *Protagoras*, tłum. L. Regner, PWN, Warszawa 1995.
- Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism*, Wayne State University Press, Detroit 2008.
- Jean Seznec, *Diderot and ‘The Justice of Trajan’*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1957, no 1-2.
- Justyna Sprutta, *Calcatio jako triumf Boga nad złem: szkic zagadnienia*, „Studia Gnesnensia” 2016, nr 30.
- Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.
- Jakub Szczuka, *Mnemosyne. Sztuka jako organ społecznej pamięci w pismach Aby Warburga*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. XLVI.
- Hermann Usener, *Götternamen, Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Verlag for Friedrich Cohen, Bonn 1896.
- Hermann Usener, *Keraunos, ein Beitrag Religiöser Begriffsgeschichte*, „Rheinisches Museum Für Philologie” 1905, Bd. 60.
- Giambattista Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, PWN, Warszawa 1966.
- Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke, tłum. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

- Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hrsg. U. Fleckner, I. Woldt, Akademie Verlag, Berlin 2012.
- Aby Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, [w:] idem, *Werke in einem Band*, hrsg. M. Treml, Suhrkamp, Berlin 2010.
- Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. U. Pfisterer, H.Ch. Hönes, De Gruyter, Berlin 2015.
- Aby Warburg, *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite*, ed. G. Targia, Aragno, Torino 2013.
- Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, tłum. R. Kasperowicz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Aby Warburg, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, tłum. P. Sosnowska, „Konteksty” 2011, nr 2-3.
- Aby Warburg, „*Per monstra ad sphaeram*”. *Sternnglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, red. D. Stimili, C. Wedepohl, Dölling und Galitz, München – Hamburg 2008.
- Aby Warburg, *Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux*, [w:] *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, ed. A. Venturi, Maglione & Strini, Roma 1922.
- Martin Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, [w:] *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. W. Hofmann, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980.
- Claudia Wedepohl, *Aby Warburg und die Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux nach Piero della Francescas „Konstantinsschlacht“ in Arezzo*, [w:] *Artium conjunctio: Kulturwissenschaft und Frühneuzeitforschung; Aufsätze für Dieter Wuttke*, P. Schöner, G. Hübner, Koerner, Baden-Baden 2013.
- Margaret A. Zaho, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance*, Peter Lang, New York 2004.
- Paul Zanker, *I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana*, [w:] idem, *Un'arte per l'Impero: Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano 2002.

Iconology of Suffering. Aby Warburg on Pictorial Symbolization and the Images of War

In the book *Regarding the Pain of Others* Susan Sontag tackles the problem of war photography as a mean of mobilization of anti-war opposition. She mentions also the tradition of pictorial representations of 'disasters of war' as well as the western 'iconography of suffering'. In her erudite essay, Sontag chose to omit German 'Bildhistoriker', Aby Warburg (1886-1929). Warburg's concept of genesis of images from the spirit of suffering and his contribution to the study of visual aspects of war are the subjects of the present essay.

Keywords: Aby Warburg, suffering, images of war

NIE-WIDOKI. FOTOGRAFICZNE NARRACJE O BÓLU

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu
Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University in
Poznań
marianne@amu.edu.pl

Inspiracją do przedstawionych w artykule analiz są dwa foto-teksty młodych polskich fotografów: *Makeshift* (2015) Pawła Starca i *Pod powierzchnią* (2013) Łukasza Gniadka. Obaj autorzy posługują się wizualną konwencją tak zwanej nowej topografii – dokumentalnej fotografii pejzażowej (kraj-obrazu kulturowego) – by opowiadać o cierpieniu, które było udziałem mieszkańców prezentowanych terenów. *Makeshift* poświęcone jest ofiarom wojny w Bośni i Hercegowinie w latach 1992-1995, natomiast *Pod powierzchnią* odkrywa miejsca w Warszawie, w których ukrywali się Żydzi podczas drugiej wojny światowej. Starzec i Gniadek podążają artystyczną ścieżką wytyczoną przez twórców takich jak Alfredo Jaar czy – w Polsce – Andrzej Kramarz. Nadrzędnym założeniem obu realizacji jest brak obrazu cierpienia w rozumieniu tradycyjnym. Młodzi fotografowie nie pokazują ani ofiar, ani wizualnych wskaźników tragedii (np. pomników lub ruin); fotografują pejzaż, który dopiero poprzez zderzenie z tekstową opowieścią o przeszłości oglądanych miejsc ujawnia odcisniętą w nich tragedię ludzkich losów. Są to zatem opowieści o zapominaniu – mimowolnym i celowym – wypowiedziane w napięciu między tym, co widzimy, i tym, czego się dowiadujemy.

Książka Susan Sontag, która stanowi pretekst do zaprezentowanych tu rozważań, nosi tytuł *Regarding the Pain of Others*. Polski tłumacz, Sławomir Magala (któremu zawdzięczamy także klasyczne już spolszczenie *O fotografii*), oddaje znaczenie tytułu jako *Widok cudzego cierpienia*, ogniskując uwagę czytelników na tym, co oznacza „bycie widzem nieszczęść

nawiedzających inne kraje”¹. W artykule chcę zaproponować nieco inne rozumienie. Pamiętając, że słowo *regarding* z tytułu książki Susan Sontag w swoim znaczeniowym trzonie zawiera nie tylko ‘patrzenie’, lecz także ‘odnoszenie się’ (lub ‘odwoływanie się’), stawiam tezę, że we współczesnej fotografii to wcale nie widok ludzkiego cierpienia musi być podstawowym narzędziem narracji o bólu. Tytuł ten równie dobrze mógłby więc brzmieć: *Odnosząc się do bólu Innych* (lub *Wobec bólu Innych*) i na pierwszym planie stawiać nie widok, lecz postawę wobec bólu. Paradoksalnie, to „widok” właśnie często blokuje poczucie empatii, które pozwala dotrzeć do doświadczenia Innego. Jak pisze Sontag: „nasza wyobraźnia i empatia ponosi porażkę: nie udało się nam utrzymać tej rzeczywistości w umyśle”². Być może skuteczniejsze jest tu zastosowanie strategii nie-widoku lub przeciw-widoku jako narzędzia opowiadania o tym, co bolesne. W tekście analizuję kolejno „nie-widok” jako artystyczną strategię wymierzoną zarówno przeciw tradycji fotograficznego widoku (Rosalind E. Krauss), jak i krajobrazu (Beata Frydryczak), przyglądam się etycznemu przesłaniu książki Sontag, a wreszcie – proponuję „nie-widok” jako próbę przekazania wiedzy o doświadczeniu wojennej traumy.

„WIDOKI” CZY „KRAJOBRAZY”?

Fotografia [...] jest przeważnie topograficzna, początkowo podjęta w celu eksploracji, ekspedycji, badania. Zmatowione, oprawione, opatrzone nazwami zdjęć wkraczają obecnie poprzez muzeum do przestrzeni historycznej reprodukcji.

Rosalind E. Krauss³

¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 26. W kolejnych przywołaniach książki Sontag wykorzystuję przede wszystkim angielski oryginał. Jest to uzasadnione prowadzoną w artykule dyskusją z wyrażeniami użytymi przez samą autorkę.

² S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London 2003, s. 7. O niemożliwości patrzenia na cierpienie pisałam w tekście: *Sontag Revisited*, [w:] *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Kraków 2009, s. 31-50.

³ R.E. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, [w:] eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 140.

Wszystko zaczyna się od pejzażu: patrzymy na lekko zamglony, niemal piktorialny widok w tonacji jesiennych zieleni, żółci i brązów. Tafla wody potwarza w odwróceniu obraz wzgórz i domów (fotografia *Drina*). Sielska wizja.



Kamienny most na Drinie, ujęty w tytule Mostu na Drinie Ivo Andrica. Ciała pomordowanych podczas czystek etnicznych w dolinie Driny i okolicznych osadach wrzucano do rzeki, która niosła je ze swoim biegiem. Podczas prac technicznych na pobliskiej tamie Perrurac znaleziono szczątki ponad trzystu osób.

Il. 1. Paweł Starzec, *Drina*, z cyklu *Makeshift* (2015), fotografia barwna

Opisywana fotografia otwiera projekt Pawła Starca *Makeshift*. Tytuł cyklu oznacza prowizorkę, tymczasowość. Co jest tymczasowego w tym pejzażu? Kiedy przeczytamy opis całości projektu, tytuł staje się jasny. Przytocz tu większy fragment odautorskiego komentarza:

Makeshift jest dokumentalnym projektem fotograficznym, traktującym o przepisywaniu na nowo historii w powojennej Bośni i Hercegowinie. W większości przypadków budynki i przestrzenie pełniące czasowo funkcję miejsc, w których dopuszczano się okrucieństwa wobec ludności cywilnej, po zakończeniu wojny zostały odnowione, by spełniać swoje pierwotne funkcje użyteczności publicznej. Kontekst ich roli w czystkach etnicznych został wymazany, a tysiące ofiar praktycznie nie doczekały się pomników. Historia jest zbiorowo ustalaną narracją, więc da się ją napisać od zera, by pominąć to, co ma zostać zapomniane. W dzisiejszej Bośni większość obywateli została – pośrednio lub bezpośrednio – ofiarami wojny 1992-1995.

A cały krajobraz kryje w sobie skażenie, które napisana od zera historia próbuje zamaskować⁴.

Idylliczny widok opisany na początku kryje w sobie treści, których nie widać. I dopiero gdy poznamy opowieści świadków i historyków, stanie się dla odbiorców widokiem po burzy – gdy to, co najgorsze, już się stało i skażani jesteśmy na „lizanie ran”. Tymczasowość działań ludzkich, prowizorka historii. Starzec, fotograf i teoretyk, nakreśla sens swojego projektu jasno, niemal bez uczuć. Referuje, co chciał pokazać, jednak gdy patrzymy na fotografie i zaczynamy o nich myśleć, uczucia – a właściwie: afekty – stają się nieuchronne. Wszystko w tych pracach jest znaczące. Można przykładowo zadać pytanie: czy przyroda wie, co się tutaj zdarzyło? Czy może mścić się i bronić swojej niewinności? A może należy porzucić perspektywę antropocenu i zapytać, dlaczego to nasze ludzkie cierpienia miałyby być dla natury istotne?

W rozważaniach nad wyborem wizualnej konwencji do opowiedzenia o czystkach etnicznych pomocą może przywołanie znanej dyskusji o statusie fotograficznych przedstawień przestrzeni. W *Dyskursywnych przestrzeniach fotografii* Rosalind E. Krauss analizowała fotografię i litografię Timothy'ego O'Sullivan'a z wyprawy geograficznej Clarence'a Kinga w roku 1868⁵. Amerykańska badaczka przypominała, że fotografie z wypraw geograficznych oglądano początkowo nie na wystawach, lecz jako stereografie, przez co eksponowana była ich widokowość, nie zaś krajobrazowość, charakterystyczna dla praktyki malarskiej. Píše Krauss: „Jeśli przypomnimy sobie tendencję O'Sullivan'a do planowania kompozycji wokół ukosnej recesji i centrowania ujęcia, nie zaskoczy nas to, że w jedynej publikacji poświęconej jego twórczości konsekwentnie mówi się o »widokach« [views] i o zmienianiu ich w »zwiedzanie« [viewing]”⁶. Celem widoku, inaczej niż krajobrazu, jest wciągnięcie widza w przestrzeń, nie zaś stworzenie obrazu. Autorstwo jest drugorzędne, ukryte wobec przestrzeni ukazanej na widoku⁷, który ma przekazać możliwie wiele informacji o wizualnych cechach obrazowanej przestrzeni. Krajobrazy z kolei, inaczej niż widoki, zawierają

⁴ P. Starzec, *Makeshift*, opis projektu (niepublikowany).

⁵ R.E. Krauss, op. cit., s. 137-155.

⁶ Ibidem, s. 145-146.

⁷ Ibidem, s. 146.

element idealizacji, ślady czynienia przestrzeni malowniczą (*picturesque*). Graham Clarke stwierdza, iż: „Jako wskaźnik kulturowy, malowniczość [...] poszukuje wizualnego potwierdzenia nieprzemijającej Arkadii; jednolitego obrazu życia społecznego”⁸. Przykładem takiego podejścia są fotografie Rogera Fentona, tworzącego obrazy pastoralnego angielskiego krajobrazu czy proponującego krajobrazy wojenne jako ilustrację dla poezji Alfreda Tennysona (jeszcze wróć do tego wątku). Jak przekonuje Beata Frydryczak, przeobrażenie „widoku” w „krajobraz” oznacza uwikłanie przestrzeni w procesy symboliczne i jej „uwznioslenie”; krajobraz stanowi wzniosłą reprezentację „miejsca-mitu” lub obiekt konsumpcji turystycznego oka⁹.

Czy fotoesej Starca jest zatem zbiorem widoków czy raczej krajobrazów? Pamiętajmy przy tym, że Krauss w swojej argumentacji pyta o cel wykonania obrazu. Topografie O’Sullivana i jemu współczesnych dokumentalistów nie były przeznaczone do ekspozycji galeryjnej, lecz do użytku archiwum geograficznego lub turystycznego dyskursu stereoskopu¹⁰; prace Starca z kolei powstają z myślą o salach galeryjnych, podobnie jak krajobrazy piktorialistów. Fotografia pokazująca most na Drinie przywołuje raczej pejzaże w stylu Fentona, chociaż perspektywiczna zbieżność linii „wciąga nas” w głąb obrazu na sposób topografii O’Sullivana czy Carletona Watkina. Podobnie jak w tamtych pracach, zwraca uwagę wycucie spokoju i pewna patetyczność przedstawienia.

Jednak ten język zostaje porzucony, gdy fotograf przechodzi do dokumentacji budynków i pomieszczeń, gdy betonowe dzieła człowieka zaczynają w obrazie dominować nad elementami przyrodniczymi. Obrazy stają się płaskie, pozbawione perspektywy powietrznej i gry cienia. Wykorzystywany jest w nich już nie język topografii O’Sullivana, lecz sposób obrazowania charakterystyczny dla nurtu amerykańskiej nowej topografii. Przypomnę

⁸ G. Clarke, *The Photograph*, Oxford – New York 1997, s. 55.

⁹ To argumentacja Johna Urry’ego i Phila Macnaghtena z książki *Alternatywne przyrody*, analizującej, jak krajobraz Ameryki stał się wizualną reprezentacją jej postulowanych wartości. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2005. Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia turystycznego*, Poznań 2013, s. 146-168.

¹⁰ R.E. Krauss, op. cit., s. 140.



Dawne Muzeum Rewolucji. Budynek pełnił funkcję tymczasowego miejsca osadzenia. Raporty szacują liczbę więźniów na ok. 800 osób.

Il. 2. Paweł Starzec, Jablanica, z cyklu Makeshift (2015), fotografia barwna

tylko, że ten termin po raz pierwszy został zastosowany w 1975 roku przez Williama Jenkinsa, kuratora wystawy *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, do określenia charakteru twórczości takich autorów jak Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becherowie, Joe Deal, Frank Gohlke czy Nicholas Nixon. Tematyka wystawy w nowojorskim George Eastman House odnosiła się do przedstawień „przekształconego środowiska codziennego życia”¹¹. Nowa topografia wprowadzała także do problematyki wizualnej dyskurs polityczny – krytyki kapitalizmu czy konsumeryzmu – podkreślając społeczne konsekwencje eksploatacji przemysłowej. Formalne cechy obrazów odróżniają je zarówno od przedstawień piktorialnych, jak też od topografii O’Sullivan’a i Watkinsa, a nawet „czystej fotografii” (*straight photography*) krajobrazowej Anselma Adamsa. Obrazowanie przestrzeni na fotografiach Baltza, Stephena Shore’a czy – w kolejnym pokoleniu – Edwarda Burtynsky’ego podkreśla dwuwymiarowość obrazu; trzeci wymiar, dotychczas imitowany grą światła i rozbieleniem dalszego planu, usuwa się z fotografii, która w ten sposób nie jest

¹¹ M. Truscello, *The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective*, „Imaginations” 2012, no 3(2), s. 189.

już ani widokiem, ani krajobrazem, lecz powierzchnią znaczeń. Strategia twórcza, którą Yves Abrioux nazywał „intensywnym obrazowaniem pejzażu” (*intensive landscaping*)¹², miała być komentarzem do zmian zachodzących za sprawą industrialnych interwencji w przestrzeń – przede wszystkim eksploatacji świata przyrodniczego – skutkujących nieuchronnym zniszczeniem przestrzeni symbolicznych, „nietkniętych” dotąd ludzką działalnością (jak Yosemite fotografowane jeszcze przez Adamsa czy Edwarda Westona). Nowa topografia zamiast malowniczych lasów wybierała infrastrukturę gazociągów i ropociągów, sterty zużytych opon zamiast powierzchni jezior. Była przedmiotowa w tym sensie, że pokazywała niezwykle dokładnie obiekty, które znajdowały się przed obiektywem, lecz ten staranny, katalogowy, wizualny opis przedmiotów zderzony był z wyrażaną tekstowo wiedzą o znaczeniu obiektów. Te komentarze (a czasem jedynie podpisy) odsyłały do właściwych znaczeń – opowieści o społecznych sensach. Obrazy nowotopograficzne również z założenia były bezładne, lecz obecność postaci ludzkich nie była konieczna do tego, by zobaczyć, jak niszczycielska jest działalność człowieka.

Tor bobslejowy na stokach góry Trebević, wybudowany jako jedna z lokacji zimowych igrzysk olimpijskich Sarajewo '84. Podczas oblężenia miasta pełnił rolę pozycji artyleryjskiej.



Il. 3. Paweł Starzec, Trebević, z cyklu Makeshift (2015), fotografia barwna

¹² Ibidem, s. 190.

Wybór tej strategii przez Starca (i – jak zobaczymy w dalszej części artykułu – także drugiego z moich bohaterów, Łukasza Gniadka) jest celowy – kieruje uwagę ku przedmiotowi. Zobaczymy, jak to działa, na przykładzie fotografii pokazującej ukryty w lesie tor bobslejowy na stokach góry Trebević. Widzimy betonową konstrukcję, która (niczym „industrialna ruina” Tima Edensora) uległa częściowemu zniszczeniu. Tym samym fotograf odsyła nas ku historii – Starzec informuje, że tor został „wybudowany jako jedna z lokacji zimowych igrzysk olimpijskich Sarajewo ’84. Podczas oblężenia miasta pełnił rolę pozycji artyleryjskiej”¹³. W nowej topografii mamy do czynienia z podejściem, które nazywam „nie-widokiem” – nie dlatego, że nie widać nic na zdjęciu, ale dlatego, że widok jest jedynie środkiem do wiedzy o czymś, co pod widokiem się kryje.

WIDOKI CIERPIENIA?

(ang.)

to regard:

1. (*gaze*) przypatrywać się;
2. (*point of attention, respect*) mieć na względzie, odnosić się.

regarding:

dotyczący, jeśli chodzi o, co do, co się tyczy, odnośnie do.

(franc.)

regarder:

1. patrzeć, przyglądać się, oglądać;
2. mieć na względzie;
3. stawiać czemuś czoło.

Wydawałoby się, że książka Sontag jest o widokach – nie w sensie widoków, o których pisałam przed chwilą (w kontekście teoretycznego sporu o fotografii przestrzeni przyrodniczych), lecz jako określenia tego obszaru, na który patrzymy. Jak jednak będę przekonywać, nie o sam widok tu chodzi, lecz o nasz stosunek do postrzeganego, a przede wszystkim do innych ludzi, których historie opowiadają fotografowie. Susan Sontag używa w tytule książki trybu imiesłowowego – angielskie *regarding* to odnoszenie się do

¹³ P. Starzec, op. cit.

czegoś, przypatrywanie się, lecz nie rzeczownikowy ‘widok’. Amerykańska intelektualistka odnosi się do czynności, włączając tym samym odbiorców w analizowany proces. To my odnosimy się do czegoś lub przypatrujemy się czemuś. Także we francuskim tłumaczeniu, chociaż *regarder* znaczy tu ‘patrzeć’, tłumacz unika tego słowa i proponuje tytuł *Devant la douleur des autres*¹⁴ (*Wobec bólu innych*). Chodzi więc raczej o to, by mieć взгляд na innych, niż tylko patrzeć. Sama Sontag miała bowiem, w mojej opinii, dwuznaczny stosunek do obrazów. W *O fotografii* niby jeszcze wierzyła, że mogą zmieniać świat, lecz w *Wobec bólu innych* miała już zasadnicze wątpliwości. Spomiędzy jej słów wyziera rozczarowanie, że obrazy zawodzą. Zostajemy postawieni wobec ściany – „can’t understand, can’t imagine”¹⁵. Nie przełożymy obrazu na doświadczenie. Kiedy Georges Didi-Huberman przywoływał w *Obrazach mimo wszystko* słowa Sontag, podkreślał, że fotografia i widzenie nie są tożsame. Wspomnienie pisarki, w którym opisywała swoją reakcję na zdjęcia z Bergen-Belsen i Dachau¹⁶, skomentował: „Fotografie były dla niej tylko *otwarcie wrót wiedzy* za pośrednictwem *chwili widzenia*”¹⁷. Należy zatem przekroczyć granicę milczenia, rozbić ścianę i zobaczyć. Didi-Huberman także nie ma pewności, na ile fotografie mogą być skuteczne. Pyta: „Co oznacza ta niepokojąca jednomysłność [odnośnie do nieprzystawalności obrazu wobec prawdy traumatycznego doświadczenia – przyp. M.M.]? Czy to, że posługiwanie się obrazem jest nieadekwatne, niepełne i zawsze zawodne?”¹⁸. Odnosząc sformułowanie Didi-Hubermana do fotografii (założyć bowiem można, że w oryginale bardziej chodzi o obraz rozumiany jako „wyobrażenie”), powiedzmy, że trzeba obłożyć fotografię wieloma zastrzeżeniami, wieloma warunkami, zanim „mimo wszystko” zaczną znaczyć.

W tej dyskusji o widzeniu i niewidzeniu zastanawia mnie to, czy nie-pokazanie czegoś może być skuteczniejsze w przekazaniu wiedzy (lub, jeśli ktoś woli, w transferze postpamięci) niż widok? Jeśli miałabym wybierać, bawić

¹⁴ S. Sontag, *Davant la douleur des autres*, tłum. F. Durant-Bogaert, Paris 2003.

¹⁵ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit. s. 113.

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 108.

¹⁸ Ibidem, s. 59.

się w lingwistyczne skojarzenia i gry, to ze słownikowych definicji przywołanych na wstępie tej części artykułu wybrałabym ostentacyjnie znaczenie ostatnie czasownika *regarder* – ‘stawić czemuś czoło’, bo przecież patrząc, stawiam czoło cierpieniu, i to nawet nie nieokreślonego cierpieniu – lecz bólowi (*pain*), przywołującemu konkretne doświadczenie psychosomatyczne. Czy fotografia jednak musi „boleć”, by działać¹⁹? „To szokujący obraz, w tym rzecz” – pisze Sontag o słynnej fotografii Roberta Capy z 1936. „Powołane²⁰ jako część fotodziennikarstwa, obrazy miały przykuwać uwagę, zaskakiwać. Jak głosił stary slogan reklamowy założonego w 1949 »Paris Matcha«: »Waga słów, szok obrazów«²¹.”

W wezwaniu tym obrazy i słowa wzajemnie się wspierają. Obrazy zatrzymują uwagę czytelników, lecz to ze słów utkany zostaje sens przekazu. Po raz kolejny przekonujemy się, że wiara w samodzielną moc obrazów jest mitem. Zestawmy słowa Sontag z opinią Adama Broomberga i Olivera Chanarina. Ci kuratorzy, fotografowie, a także jurorzy konkursu World Press Photo, komentując przebieg kwalifikacji, zauważyli: „Fotografie dzisiaj rzadko stają się wiadomością dnia²². Ciężar informacji przenosi się na materiały ruchome – filmy kręcone aparatami lub smartfonami. Nawet jeśli uznamy, że fotografia dzisiaj nie jest pierwszorzędnym nośnikiem mediów informacyjnych, to kwestia usytuowania obrazu wobec reprezentacji cierpienia Innych pozostanie istotna. W pytaniu o patrzeć na ból nie chodzi o konkurencję technologiczną – materiałów nieruchomych (*still*) kontra ruchomych (*moving image*). Chodzi o zasadniczy problem od wieków zajmujący filozofów kultury i artystów: czy patrząc, widzimy? Wspomniani autorzy parafrazują

¹⁹ Roland Barthes był o tym przekonany, dlatego też skonstruował opozycję *studium* – *punctum*, kulturowe – bolesne.

²⁰ Znow przychodzi na myśl znacząca gra słów – *conscripted* to ‘powołać do wojska’; w tłumaczeniu Magali: „wcielone do dziennikarstwa”.

²¹ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit., s. 20.

²² A. Broomberg, O. Chanarin, *Unconcerned but Not Indifferent*, „foto8 Magazine”, March 2008, s. 1, <http://www.broombergchanarin.com/text-unconcerned-but-not-indifferent/> [dostęp: 11.12.2017]. Chociaż niekiedy tak się dzieje. Por. przypadek fotografii martwego syryjskiego chłopca, Alana Kurdiego, wyrzuconego na brzeg tureckiej plaży.

słynny slogan Capy „jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to nie byłeś wystarczająco blisko”:

„Jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to nie przeczytałeś wystarczająco wiele”. Być może to przepracowanie często powtarzanej mantry Capy jest kluczem do zrozumienia nowego języka foto-dziennikarstwa – takiego, które proponuje obrazy świadome tego, czego nie udaje się pokazać; obrazy, które komunikują niemożliwość reprezentacji bólu i przerażenia osobistej tragedii²³.

Powtórzę, nie o widok tu chodzi, lecz o niewidzenie, przez które uruchomione zostają nasze zdolności interpretacyjne. Problem, który mamy z obrazami szokującymi, polega na tym, że blokują one świadomość i uruchamiają podświadomą traumę. Sontag pisała o tym wielokrotnie: „Narracje mogą pomóc nam zrozumieć. Fotografie czynią coś jeszcze: nawiedzają nas”²⁴. Zszokowani, nie czynimy gestu – zamrożeni, jak (by znów odwołać się do dyskusji toczącej się w kręgu badaczy kultury wizualnej) pod spojrzeniem Meduzy. Nowe fotodziennikarstwo sięga ku innym środkom – przekonują Broomberg i Chanarin – które sprawiają, że fotografie są nieoczywiste i niejednoznaczne. Postrzeganie wymaga w ich przypadku dodatkowego wysiłku. Przykładami takich obrazów są zdjęcia prasowe z roku 2008: fotografia Johna Moore’a zrobiona w czasie zabójstwa Benazir Bhutto – obraz rozmyty, którego jedną trzecią wypełniają nieostre zarysy postaci, a pozostałą powierzchnię – niebo przecinane rozbłyskami iskiei; lub Stanleya Greena, który sfotografował rysunki na piasku – schemat ataku na granicy Czadu i Sudanu. Możemy takich przykładów znaleźć więcej, by przywołać chociażby cykl *Jedenaście eksplozji* (2006) Sophie Ristelhueber, poddającej postprodukcji materiały uzyskane w Iraku od lokalnych korespondentów. W tych – nawiązujących do *Doliny Cienia Śmierci* Rogera Fentona – cyfrowych rekonstrukcjach lejów po bombach nie widzimy ludzkiego cierpienia, a jedynie ślady działań wojennych²⁵. Podobnie czyni Simon Norfolk, kiedy

²³ A. Broomberg, O. Chanarin, op. cit., s. 9.

²⁴ S. Sontag, *Regarding...*, op. cit., s. 80.

²⁵ Warto pamiętać, że także Fenton przygotowywał się kilkakrotnie do dokumentacji sceny i nie zdecydował się na pokazanie zwłok. W rezultacie uzyskała dwa negatywy, które w jego opinii najlepiej oddawały tragizm ataku: na jednym

w *Archeologicznych skarbach z Doliny Tygrysu* (2003) pokazuje nam udokumentowany w archiwalny sposób ułomek metalu ze stopionego irackiego czołgu. Te ślady archeologii „współczesnych przeszłości”²⁶ wskazują nam szlak poszukiwań, lecz same w zasadzie niczego nie pokazują.

Problem poruszany w dyskursie fotodziennikarstwa zajmuje także filozofów. Jacques Rancière w książce *The Emancipated Spectator* porównywał dwa wizualne pomniki pamięci: *Shoah* Claude’a Lanzmanna i *Real Pictures* Alfreda Jaara. W pierwszym z nich dokumentalista przedstawia nam zeznania świadków – pokazuje ich twarze, w których odnajdujemy potwierdzenie horroru, z którego ocaleli. Instalacja drugiego została poświęcona ludobójstwu w Rwandzie w 1994 roku. Rancière zastanawiał się, jak można za pomocą narzędzi artystycznych opowiadać o zbrodni, unikając bezpośredniego przedstawienia przemocy. Instalacja Jaara składała się z czarnych pojemników zawierających zdjęcia zamordowanych osób. Obrazy ukryte w pudełkach pozostają niewidoczne dla widza. Kto wie, może wcale ich tam nie ma? Musimy zaufać artyście, że zawartość pudeł odpowiada opisom umieszczonym na pokrywach obiektu. Rancière komentuje:

Na pierwszy rzut oka ta instalacja podobnie przeciwstawia świadectwo słów dowodom środków obrazowych. Lecz to podobieństwo zataja podstawową różnicę: tutaj słowa są oddzielone od jakiegokolwiek głosu; same przyjmują formę wizualną. Zatem jest jasne, że nie chodzi o przeciwstawienie ich widzialnej formie obrazu. Jest to pytanie o konstrukcję obrazu – by tak powiedzieć, określone połączenie pomiędzy słownym i wizualnym²⁷.

Instalacji towarzyszy inna praca Jaara, *Oczy Gutete Emerity* (1997), składająca się z dwóch lightboxów pokazujących oczy kobiety, która patrzyła na masakrę własnej rodziny. Do informacji o wydarzeniach prowadzi krótki tekst umieszczony obok. Jaar kończy narrację słowami: „Pamiętam jej

droga jest zasłana kulami armatnimi, na drugim kule pokrywają jedynie część przestrzeni. Zob. J. Hacking, D. Campany, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 52-53.

²⁶ Określenie Michaela Shanksa, zob. M. Michałowska. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012, s. 226 i n.

²⁷ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, New York – London 2009, s. 95.

oczy”²⁸. Teraz także my możemy spojrzeć w oczy Gutety, by wczuć się w jej ból, poznać cierpienie płynące z naszej wiedzy, nie z widoku.

KONKLUZJA: WYJŚĆ POZA WIDOK

Codzienne widzenie, dopóki nie ponosi porażki, nie musi wcale znać swoich granic i możliwości. Toteż na ogół pozostaje w stanie nierozwiniętym. [...]

Rozerwanie albo przynajmniej rozluźnienie tej gęstej siatki stwarza szansę poznania. Jeżeli nagle nie wiemy już, co widzimy, często widzimy jak gdyby po raz pierwszy. Jeżeli nie poprzestaniemy po prostu na rozpoznawaniu, rodzi się możliwość percepcji refleksyjnej i świadomej. Wówczas to, co dobrze znane, natychmiast traci znamiona swojskości, rzeczywistość staje się widzialna w wyższym stopniu. W zdumieniu otwieramy oczy: uzyskaliśmy oto wgląd w rzeczy.

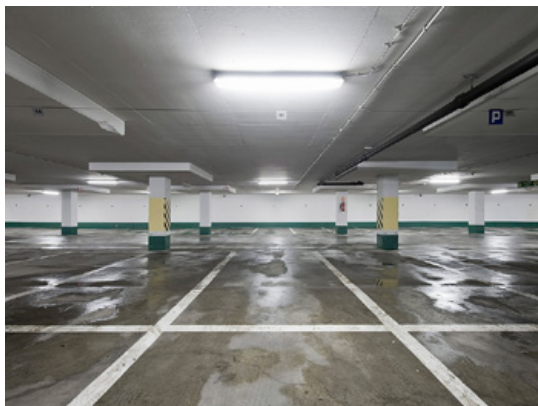
Gottfried Boehm²⁹

Oto pusty podziemny (a może wielopoziomowy) parking. Betonowa podłoga połyskuje od wody, białymi liniami wyznaczono prostokąty miejsc parkingowych. Dalszy plan dzielą betonowe, pomalowane na żółto i zielono słupy. Przestrzeń rozświetla chłodne jarzeniowe światło. Kadr jest niemal doskonale symetryczny, odbity jak w teście Rorschacha. Powtarzalność zakłóca niebieska tabliczka z literą „P” umieszczona po prawej stronie kadru.

Zdjęcie pochodzi z cyklu Łukasza Gniadka zatytułowanego *Pod powierzchnią* (2013). Fotograf odnalazł lokacje (celowo nie nazywam ich miejscami), w których w czasie drugiej wojny światowej ukrywali się w Warszawie Polacy żydowskiego pochodzenia. Informacje autor uzyskał z archiwum Stowarzyszenia „Dzieci Holocaustu” lub dzięki świadkom wydarzeń i ich potomkom. Realizując projekt, musiał zmierzyć się z elementarnym – w świetle pytania o sens i cel fotografii – problemem: jak pokazać przeszłość, jeśli nie tylko nie zachowały się obiekty, ale także usunięto wszelkie jej ślady. Przestrzenie zostały radykalnie zmienione przez wojenne zniszczenia i powojenne odbudowy. Perspektywa fotografa jest tu perspektywą postpamięci, poszukiwaniem przeszłości oddalonej generacyjnym dystansem i uzyskiwanej w poczuciu dojmującego braku wiedzy

²⁸ Wersję internetową pracy można zobaczyć pod adresem: <http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html> [dostęp: 2.03.2018].

²⁹ G. Boehm, *O obrazach i widzeniu*, tłum D. Kołacka, Kraków 2014, s. 245.



Ul. Sierakowska 4 (ulica obecnie nieistniejąca). Znajdowała się tu kamieniczna piwnica, w której ukrywało się kilku Żydów.

Il. 4. Łukasz Gniadek, Pod powierzchnią (2013), fotografia barwna

historycznej. Gniadek wybrał jedyną dostępną możliwość – zarejestrował współczesny stan miejsc. Inaczej jednak niż w typowych reprezentacjach postpamięci (jak *Shoah* Claude’a Lanzmanna czy *Maus* Arta Spiegelmana) nie mamy tu figury świadka, którego opowieść/świadectwo budowałaby narrację foto-tekstu. Fotografie Gniadka łączy z podejściem nowotopograficznym bezludność dokumentowanych przestrzeni, a także charakterystyczna „płaskość” przedstawienia. Fotografie pokazują „nic”. Opisowana praca, jak sądzę, może być modelową ilustracją strategii nie-widoku. Dopiero bowiem to, co niewidoczne – wiedza zawarta w podpisie – wskazuje na sens zdjęcia. Czytamy: „ul. Sierakowska 4 (ulica obecnie nieistniejąca). Znajdowała się tu kamieniczna piwnica, w której ukrywało się kilku Żydów”³⁰. Podpis również jest powściągliwy czy wręcz enigmatyczny; nie dowiadujemy się, kim byli mieszkający tam ludzie, jak się nazywali, jak skończyły się ich historie. Celem takiego nakierowania pracy jest skłonienie widzów do dalszych poszukiwań, pozostawienie ich w stanie niepewności – wskazującej, że w historii powstały luki nie do wypełnienia. W cytacie rozpoczynającym ten fragment mojego szkicu Gottfried Boehm pisze: „Jeżeli nie poprzestaniemy po prostu na rozpoznawaniu, rodzi się możliwość percepcji refleksyjnej i świadomej. Wówczas to, co dobrze znane, natychmiast traci znamiona swojskości,

³⁰ Ł. Gniadek, *Pod powierzchnią*, opis pracy (niepublikowany).

Ul. Grochowska 335, teren za budynkiem. Znajdował się tam warsztat, na tyłach którego podobno byli ukrywani Żydzi.



Il. 5. Łukasz Gniadek, Pod powierzchnią (2013), fotografia barwna

rzeczywistość staje się widzialna w wyższym stopniu³¹. Nie-widoki mają prowadzić do potrzeby rozpoznania, lecz nie zaspokajając jej, by nie uspokajając naszych sumień. Zostawiać w niepewności – jak wtedy, gdy spotykamy się z cudzym bólem i nie potrafimy mu przeciwdziałać.

Co pokazuje nam fotograf? Pusty korytarz pomiędzy betonowymi ścianami piwnicy, podwórko otoczone PRL-owskimi blokami, szklany korytarz ultranowoczesnego biurowca, opisywany wcześniej parking, zabałaganiony pokój. Jedna z fotografii ukazuje pomieszczenie zachowane od lat wojennych – arenę pod wybiegiem dla lwów w warszawskim ogrodzie zoologicznym. Obraz skutecznie, na sposób chłodnej dokumentacji „nowych topografów”, likwiduje ślady magicznej nostalgii czy melancholii, którą moglibyśmy poczuć, patrząc na zdjęcia. Przestrzenie są zimne, nieoswajalne. Fotograf wykorzystuje zabieg podobny do Brechtowskiego efektu obcości. Jego celem, jak pamiętamy, było „umożliwienie widzowi badawczej, krytycznej postawy wobec przedstawianego mu zdarzenia”³². Między odczuciem widza teatralnego i odbiorcy fotografii nie ma tu dużej różnicy. Tak jak w spektaklach Brechta, widz/odbiorca fotografii nie ma jej przeżywać, ale prowadzić dochodzenie, analizować i oceniać – niczym detektyw. W tym

³¹ G. Boehm, op. cit., s. 245.

³² B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7, s. 118.

celu fotografii zrobiono cyfrowym aparatem małoobrazkowym w pełnym świetle, pozbawiając obrazy mocnego światłocienia, przy zastosowaniu niemal symetrycznej kompozycji. Rezultat jest paradoksalny – ta przestrzeń jest tak przejrzysta i oczywista, że trudno wyobrazić sobie, by w tak otwartym, widocznym miejscu można było się ukryć. A jednak emocje się ujawniają. Emocje czy afekty?

W haśle „afekt” zawartym w znakomitym leksykonie *Modi memorandi* Luiza Nader odróżnia emocje – „silne pobudzenie i świadome doświadczenie specyficznej jakości” – od afektów – proto-emocji, podświadomych reakcji organizmu. A jednak to afekty bliższe są procesowi pamięci, „transmitowanemu przez podmioty ludzkie i pozaludzkie, nasączonemu emocjonalnie i podatnemu na transformację afektywnemu doświadczeniu mnemoniczemu”³³. W nie-widoku chodzi o to, by uruchomić afekt, by emocje przekuły w proces pamięciowy, który stanie się fundamentem historii. U Sontag patrzenie jest problemem etycznym – stawia nas przed dylematem: odwrócić wzrok czy bezwstydnie się gapić (bowiem patrzenie na cudzy ból kulturowo uznawane jest za bezwstydną). Dla tego dylematu – być voyeuem lub tchórzem – nie ma dobrego rozwiązania, dlatego kiedy widok nie wystarcza, trzeba odnieść się, zmierzyć się z bólem Innego. Nie można go zrozumieć ani wyobrazić. Można jednak uzyskać wgląd w istotę rzeczy (czyli w tym kontekście – w sens cierpienia).

W fotografii zatem gra toczy się o przekroczenie granicy „obrazka” i dotarcie do tego, co jest niepokazane; na przekór empirycznemu doświadczeniu, że fotografia zapisze i pokaże wszystko. „Fotograficzna pamięć” jest mitem, bo chociaż fotografia zapisuje wszelkie szczegóły, to nasze oko i mózg nie wszystko potrafią dostrzec i zinterpretować. Owszem, fotografia rejestruje tylko to, co znajdowało się przed obiektywem. Czy jednak nie jest tego, paradoksalnie, zbyt wiele? Czy nie sprowadza nas na manowce, pokazując „wszystko”, a zarazem ukrywając zasadnicze znaczenie? Celem nie-widoku jest, poprzez umiejętne nakierowanie uwagi odbiorcy, wygrzebanie istoty opowieści, jej sensu (jak wygrzebuje się z piasku przypadkowo znaleziony skarb) spod warstwy tego, co zbyt widzialne – estetyczne, banalne lub szokujące.

³³ L. Nader, *Afekt*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 31-32.

Fotografie Starca są utrzymane w nieco wyblakłej tonacji, jak stare slajdy ORWO lub zaczerwienione z upływem czasu Kodaki. Te nostalgiczno-turystyczne obrazy nie pokazują nam tego, co wydaje się, że na pierwszy rzut oka widzimy. To pocztówki nadesłane z krainy śmierci, zawierające informacje o ranach jeszcze niezabliźnionych, których my, turyści zwabieni mitem bałkańskiego urlopu, nie chcemy oglądać w przestrzeni realnej. Nie dostrzegamy tragedii przeszłości, tak jak nie zobaczymy tajemnic warszawskich przestrzeni sfotografowanych przez Gniadka. Pamięć ulega zatarciu, świadkowie odchodzą – pozostaje waga świadectwa, lecz ktoś musi je spisać. Ktoś musi sfotografować także to, czego już nie widać. A my musimy stawić temu czoło, jakbyśmy patrzyli po raz pierwszy.

Bibliografia

- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, tłum. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014.
- Bertold Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” 1959, nr 7.
- Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *Unconcerned but Not Indifferent*, „foto8 Magazine”, March 2008.
- Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford University Press, Oxford – New York 1997.
- Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.
- Beata Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia turystycznego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2013.
- Juliet Hacking, David Company, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Arkady, Warszawa 2014.
- Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Phil Macnaghten, John Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

- Marianna Michałowska, *Sontag Revisited*, [w:] *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Galeria f5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2009.
- Luiza Nader, *Afekt*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, Verso, New York – London 2009.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London 2003.
- Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.
- Michael Truscello, *The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective*, „Imaginations” 2012, no 3(2).

The Non-Views. Photographic Narrations on the Suffering

The article is based on the analyses of two photo-texts by young Polish photographers, Paweł Starzec and Łukasz Gniadek. Both artists show cultural landscapes in a ‘new topography’ style to tell stories about the war trauma of inhabitants of displayed areas. *Makeshift* by Starzec is dedicated to victims of the 1992-95 war in Bosnia and Herzegovina and *Under the Surface* by Gniadek refers to Polish Jews history in Warsaw. Photographers present no visual signs of the bygone tragedy, however – through focusing on landscapes – they direct attention of the viewer to the drama of human loss. Remembering that, according to the title of Susan Sontag’s book, in photography we ‘regard the pain of Others’, I state that a view of pain does not have to be the main means used in visual narration on suffering. Paradoxically, it is a ‘view’ that blocks the empathy for the Other. Thus we need a non-view to understand the experience of those who suffer.

Keywords: photography, Susan Sontag, visual culture, Paweł Starzec, Łukasz Gniadek

NA POWIERZCHNI I POD POWIERZCHNIĄ MALATURY – KRYTERIA PRZEZROCZYŚCI OBRAZU

ARKADIUSZ KARAPUDA

Wydział Malarstwa, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Faculty of Painting, Academy of Fine Arts in Warsaw
arkadiusz.karapuda@asp.waw.pl

Czy dzieło artystyczne należałoby uznać za lustro świata – jak zaproponował to Julian Bell w *Nowej historii sztuki*¹ – czy może raczej za półprzezroczystą woalkę, rozpostartą przed oczami widzów-profanów, odsłanianą poza ich wiedzą i wolą tylko na specjalne okazje? Spór o funkcje i cechy wyróżniające sztuki trwa nieprzerwanie od czasu, kiedy człowiek sięgnął po ochrowe glinki, aby udekorować groty Lascaux i Altamiry. W dyskursie badawczym dotyczącym fenomenu twórczości biorą dziś udział już nie tylko naukowcy i krytycy, ale także artyści, a nawet same ich dzieła w postaci projektów społecznych, które dawno przestały już spełniać funkcje i powinności powierzone im przez ich autora. Dlatego wydaje mi się, że deklaracje twórcy są interesującym dopowiedzeniem genezy i kontekstów towarzyszących dziełu. Zagadnienie przezroczystości towarzyszy człowiekowi począwszy od jego pierwszego spojrzenia w taflę zamarzniętego jeziora, a skończywszy na kontemplacji dwudziestowiecznych szklanych tafli Gerharda Richtera. Problem ten istnieje również w mojej twórczości, na wielu jej poziomach, i dotyczy zaplanowanej przeze mnie warstwy semiotycznej oraz – często niezależnej od moich intencji – sfery mistycznej.

NA POWIERZCHNI – MATERIA DZIEŁA

Forma traktowana jako składnik dzieła stanowi podstawowy element moich twórczych poszukiwań. Na przestrzeni lat doszedłem nawet do wniosku,

¹ J. Bell, *Lustro Świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Warszawa 2009.



Il. 1. Arkadiusz Karapuda, Ołtarz, 2016, olej na płótnie, 130×170 cm

że niezależnie od założonych przez mnie treści to właśnie forma determinuje ostateczny odbiór dzieła, czyli wszelka semantyka jest w zasadzie jej następstwem. Jednak zanim forma stanie się czynnikiem warunkującym percepcję dzieła, ona sama podlega wielu uwarunkowaniom. Artysta musi bowiem uzgodnić wstępną koncepcję dzieła z techniką, technologią i użytymi środkami wyrazowymi.

Historia malarstwa to w dużej mierze historia koloru – zarówno kładzonego gęstym, nieprzezroczystym impastem, jak i będącego wypadkową przenikających się optycznie transparentnych laserunków. Przezroczystość formalna, traktowana jako immanentna cecha niemal każdej szkoły malarzkiej, osiągnęła szczyt swoich możliwości na przełomie XV i XVI wieku. Wtedy właśnie za sprawą rozwoju technik olejno-żywicznych, włącznie z eksperymentowaniem z półprzezroczystymi warstwami koloru, spotęgowano wrażenie głębi. Technika laserunku, wykorzystywana między innymi przez XIX-wieczny akademizm, znalazła zastosowanie przede wszystkim

w malowaniu partii zaciemnionych, a impast traktowano jako malarski ekwiwalent światła. Metoda laserunku, doprowadzona niemal do absurdu, ujawnia ciekawy paradoks. To, co ukryte w cieniu, nie-namacalne, niewyraźne i niezrozumiałe, znajduje techniczną analogię w przejrzystych warstwach pigmentu zawieszonoego w spoiwie. Różnica wartości współczynników załamania światła pigmentu i spoiwa umożliwiła – poprzez mozolne warstwowe nasycanie lub gaszenie koloru – uchwycenie i przeniesienie przestrzenności plamy barwnej w świat dwóch wymiarów.



Il. 2. Arkadiusz Karapuda, *Miejsce szczególne*, 2017, akryl i olej na płótnie, 60×50 cm

W swojej praktyce artystycznej często stosuję laserunek z powodów, po pierwsze, czysto estetycznych, jak na przykład scalenie kolorystyczne obrazu, po drugie – z potrzeby stworzenia wrażenia głębi znaczeniowej, osiągalnego poprzez głębię plamy kolorystycznej (kieruję się zasadą, że to forma buduje ostateczną treść obrazu). Pierwszy przypadek dotyczy między innymi obrazów *Ołtarz* (il. 1) lub *Miejsce szczególne* (il. 2). W *Ołtarzu* dolna partia malowidła została pokryta warstwą mieszanki kraplaku i żółcieni indyjskiej, która scala optycznie przedstawienie. W drugim obrazie całą jego powierzchnię pokryła półprzezroczysta powłoka, skomponowana z najróżniejszych odmian czerwieni. Tego rodzaju scalenie kolorystyczne pomaga mi niejednokrotnie uzyskać nastrój niewspółmierny z rzeczywistym, choć równie silny i sugestywny. To sugestywność świata ujętego na powierzchni przedstawienia stanowi jeden z moich podstawowych celów, niezależnie



Il. 3. Arkadiusz Karapuda, *Szczelina*, 2016, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

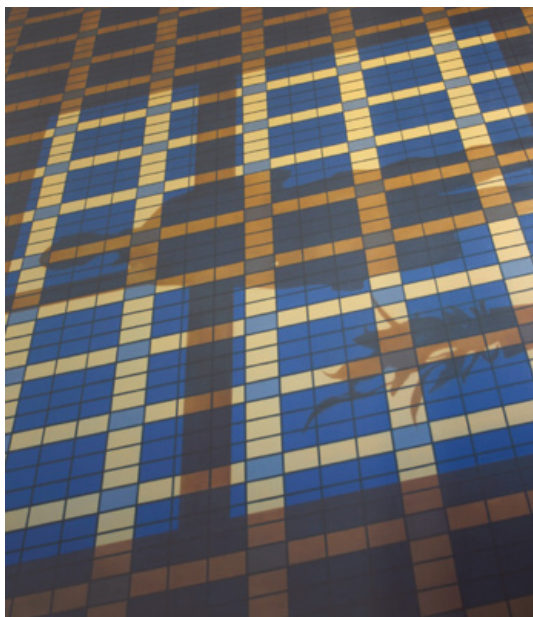
od przedstawianego motywu czy kontekstu treściowego towarzyszącego obrazowi.

W drugim przypadku malatura powstaje na skutek nakładania przezroczystych warstw koloru, które stosuję przede wszystkim dla ukazania zacienionego fragmentu obrazu. Cień i światło podlegają nieco innym kryteriom optycznym i kulturowym. W zbiorze „zacienionym” znajdują się zarówno obrazy takie jak *Szczelina* (il. 3), w którym większość powierzchni malowidła stanowi spowita mrokiem kasetonowa powierzchnia ściany, ale i te, na których znajdują się łatwo rozpoznawalne figuralne cienie (il. 4, 5 i 6). Cień, rozumiany jako paradygmat europejskiej kultury wizualnej, inspirowane twórców już od czasów platońskiej jaskini, przez mit koryncki i mit o narcyzie, przypomniane przez Pliniusza Starszego² i Owidiusza³, aż po współczesne dzieła: instalację *Teatr cieni* Christiana Boltańskiego czy kadry

² Pliniusz Starszy, *Historia Naturalna*, tłum., wstęp i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961.

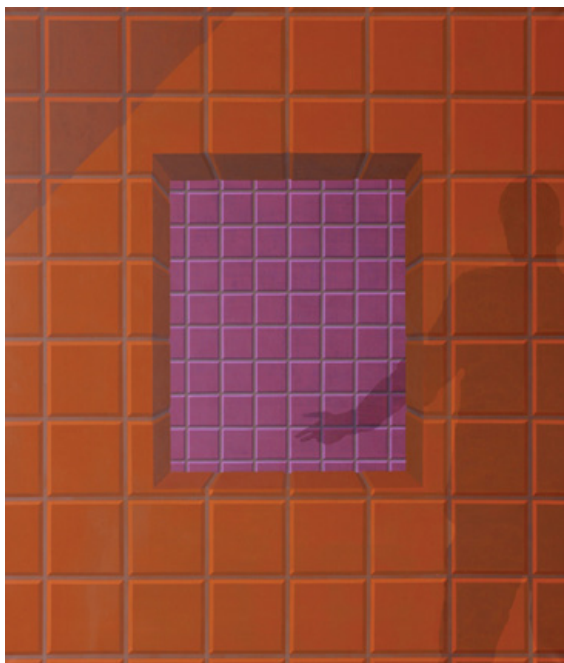
³ Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. S. Stabryła, Wrocław – Kraków 1995.

z filmu *Nosferatu, symfonia grozy* Friedricha Muranua (1922). Immanentną cechą cienia jest brak światła. Ten pozorny banał implikuje kolejny frazes – obecność ciemnej plamy świadczy w zasadzie o nieobecności przedmiotu, zjawiska. Dzieje sztuki pouczają nas jednak, że historia cienia nie jest historią nicości, mimo iż sam cień zazwyczaj bywa definiowany jako byt negatywny, w przeciwieństwie do światła. Na potrzeby własnej twórczości przyjąłem akademicki pewnik o przezroczystości cienia i prawie zawsze malując cienie postaci, uży-



Il. 4. Arkadiusz Karapuda, *Obserwator*, 2011, olej na płótnie, 200×170 cm

wam transparentnej zawiesiny pigmentu w spoiwie. Uzyskuję w ten sposób nierzadko szklistą powierzchnię pozwalającą dostrzec zarówno strukturę spodniej warstwy, na którą wtórnie rzutowany jest cień, ale również stwarzającą dystans do przedstawianego motywu poprzez peryferyjne odbicia i refleksy wynikające z jej napięcia powierzchniowego. Podobny efekt spotykamy również częstokroć podczas wizyt w muzeach, a uzyskiwany jest dzięki pośrednictwu szyby, która najczęściej stanowi element zabezpieczenia powierzchni obrazu, na przykład paryskiej *Mony Lisy* czy „siedleckiego” Św. *Franciszka*. Zdarza się jednak, że szkoła staje się czymś więcej, jakby składową samego dzieła, przezroczystą powłoką, która buduje dystans wobec odbiorcy, a zarazem zaprasza go do wnętrza obrazu. Taki efekt, niezależny od intencji autora dzieła, obserwujemy chociażby podczas kontemplacji *Alegorii Malarstwa* Johanna Vermeera w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum. Widz, znajdując się przed oprawionym w szybę obrazem, mając kontakt wzrokowy z przezroczystą taflą, widzi dzieło Vermeera poprzez



Il. 5. Arkadiusz Karapuda, *Coś tam było! Człowiek!*, 2010, tempera jajowa na płótnie, 200×170 cm

filtr – niemal niedostrzeżalny, a jednak istotny w odbiorze. Szyba spłyca materię tego obrazu, dając w zamian nieodpartą pokusę jej odsunięcia i przekroczenia fizycznej granicy, jaką stanowi powierzchnia płótna. Choć może to tylko moje osobiste odczucie, a dla reszty widowni obecność szyby to „gwałt” na arcydziele malarza z Delft...

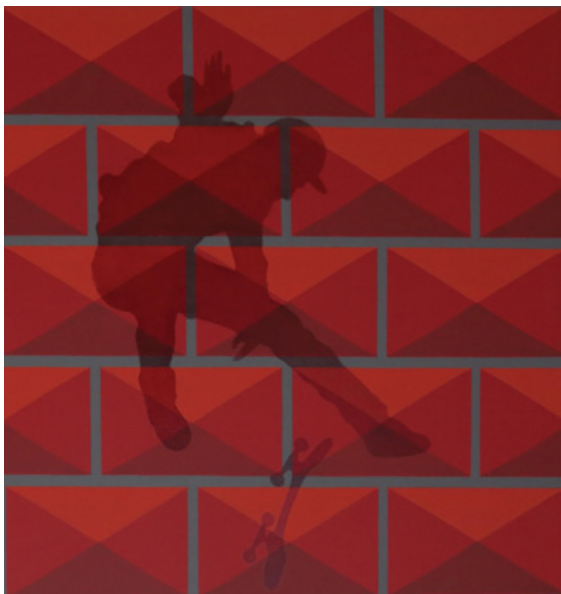
Inaczej wygląda natomiast sytuacja z obrazami Francisca Bacona, który wręcz deklarował konieczność prezentowania swych prac w oszklonej oprawie. Zabieg ten wprowadzał niezbędny dystans między obrazem

a odbiorcą. Z poetyckiej relacji Tadeusza Różewicza⁴ wynika, że Baconowi nie przeszkadzał efekt nałożenia przezroczystego szkła na nieprzezroczysty wizerunek. Maria Poprzęcka nazwała ten efekt przemianą szkła w zwierciadło za pomocą „podlania” tego pierwszego amalgamatem w postaci podobrazia i warstwy malatury⁵. Efekt przemiany szyby w lustro nie przeszkadza mi, podobnie jak Baconowi. Używam oprawy „pod szkłem” przede wszystkim do prac wykonanych na papierze, jednak w początkowym okresie twórczości wykonałem dwie prace przestrzenne, w których kryterium przezroczy-

⁴ T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, [w:] idem, *Zawsze fragment. Recycling*, Wrocław 1999, s. 339-340.

⁵ M. Poprzęcka, *Obraz za szybą*, [w:] eadem, *Inne Obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

stości stanowiło warunek niezbędny dla ich odbioru. Obiekty *Kwadratura koła*⁶ i *Kolistość kwadratu*⁷, pomijając dopowiadającą rolę ich tytułów, skupiały się na rozważaniach formalistycznych. Pozwalały one na czynny udział widza, który był raz odbiciem, a innym razem tłem dla geometrycznej kinetyki. Podobny efekt, po raz pierwszy użyty przez Marcela Duchampa (*Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak (Wielka szyba)*, 1915-1923), a rozpo-



Il. 6. Arkadiusz Karapuda, *Kickflip 360, detal*, 2014, akryl i olej na płótnie, 70×675 cm

wszechniony przez op-artowskie zabawy, dziś nikogo nie dziwi. W moim przekonaniu opisywany zabieg „wyprowadził” sztukę z bycia oglądaną i pozwolił odbiorcy na przegłądanie się w jej wnętrzu. Podobną rolę do szyby pełni na powierzchni skończonego obrazu werniks końcowy. Medium to z jednej strony zabezpiecza powierzchnię, z drugiej – pozwala na optyczne scalenie malatury. Materia obrazu jest dla mnie niesłychanie ważna, dlatego niekiedy decyduję się nawet na miejscowe werniksowanie obrazu w celu uzyskania przezroczystej, błyszczącej błony, zestawionej z matową, nieprzepuszczającą światła woskową płaszczyzną. Zabieg ten, rozumiany przez niektórych malarzy jako wtórny wobec malowania, ja traktuję jako decyzję autorską ściśle związaną z procesem twórczym.

⁶ A. Karapuda, *Kwadratura koła*, 2004, obiekt, technika mieszana, 30×30×90 cm.

⁷ A. Karapuda, *Kolistość kwadratu*, 2005, obiekt, technika mieszana, 30×30 ø 100 cm.

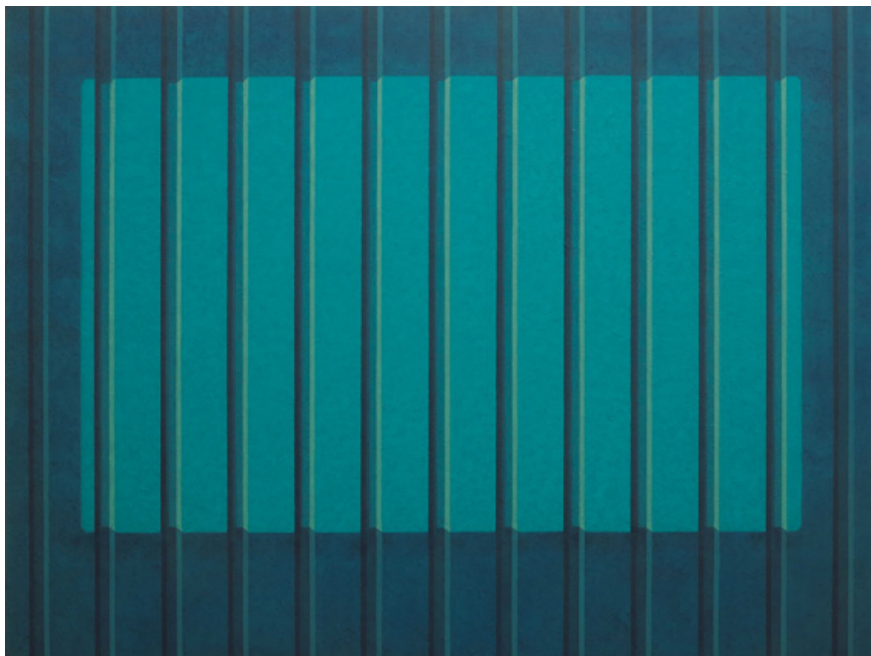
Nie uważam transparentnej warstwy werniksu jako akademickiego *fini*, a raczej jako autorski środek wyrazu, budujący przekaz obrazu.

Transparentność formy i materii dzieła sztuki można traktować również mniej dosłownie i odwołać się do użytych przez artystę narzędzi, materiałów i technologii – im są one mniej wyszukane, tym dzieło staje się bardziej transparentne. Moim zdaniem wszelkiego rodzaju ozdobniki, skomplikowane techniki i nadmierne nagromadzenie elementów powodują „zamglenie” przekazu. Dzieło sztuki staje się nietransparentne. Między nim a widzem zostaje rozsnuta popisowa zasłona efektów i środków, które uniemożliwiają dotarcie do sedna przekazu. Kolejne warstwy tylko zaciemniają semantyczną istotę dzieła i lokować je należy bliżej estetyki niż etyki. Skąd – pozwolę sobie na znaczne uproszczenie wyводу – blisko już do kiczu malarskiego. Dlatego staram się, aby moje obrazy składały się wyłącznie z elementów niezbędnych dla przedstawienia, z lapidarnej kompozycji, a technika i technologia były co najmniej półprzezroczyste i nie zakłócały odbioru dzieła.

POD POWIERZCHNIĄ – PRZEKAZ I WARSTWA INTELEKTUALNA DZIEŁA

Zagadnienie powierzchni obrazu – tak mocno eksplorowane w twórczości chociażby Gerharda Richtera, ale również malarzy z nurtu *color field painting* – zostało przywołane również podczas niedawnej wystawy zatytułowanej *Powierzchnia*⁸, w której miałem przyjemność uczestniczyć. Refleksja nad problemem płaszczyzny obrazu, rozumianej jako swego rodzaju granica, sprowokowała mnie do zastanowienia się nad tym, co znajduje się za nią, a może nawet egzystuje poza obrazem. Obraz-przedmiot można w tych okolicznościach potraktować jako nieudolną próbę przywołania tego, co jest poza granicami jego powierzchni, czyli komunikatu, treści, sensu, wypowiedzi. Dzieło, które w sposób w pełni transparentny miałoby wyrażać zadane idee, musiałyby najprawdopodobniej wyzbyć się formy albo sprawić, aby stała się ona przezroczysta. Najbliżej tak pojmowanej koncepcji dzieła sztuki znajduje się chyba tak zwana sztuka konkretna, której autorzy i orędownicy stronią od jakichkolwiek przejawów wrażliwości oka i dłoni,

⁸ *Surface / Powierzchnia*, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 4.08.2017 – 10.09.2017.



Il. 7. Arkadiusz Karapuda, *Projekcja*, 2016, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

poruszając się wokół zamkniętego i skończonego zbioru znaków plastycznych. Geometria jest w tym wypadku najszcześliwszym narzędziem, które obiektywizując pojęcia, cechy i zjawiska – opisuje rzeczywistość. Niestety, tak pojęta wypowiedź artystyczna staje się w mojej ocenie anonimowa i wytraca cechy indywidualne dzieła, które powinny być jego wyznacznikiem. Przejrzystość formy malarskiej pozwala artyście wyjść poza obszar sztuki i poruszać się w nieznanym rejonach nauki lub filozofii, a nawet metafizyki.

Nieco inaczej wygląda sytuacja z transparentnością przekazu rozumianą albo jako czysta, lapidarna i niczym niezmacona informacja, albo jako pytanie tworzące obszar dyskursywny lub polemiczny. Wolę za pośrednictwem własnej twórczości zadawać istotne pytania niż dawać mało znaczące odpowiedzi. Przykładem tej strategii twórczej może być obraz *Projekcja* (ryc. 7), w którym starałem się nawiązać do platońskiej jaskini i przedstawić na powierzchni płótna pustą projekcję, będącą zarazem pojemnym zbiorem pytań o kondycję współczesnej kultury wizualnej. Światło rzucone

na przedstawioną na płaszczyźnie obrazu powierzchnię może mieć powienieniec mistyczną i realną – może być światłem projektora filmowego lub prostokątem rzutowanym przez otwór okienny. W ostatnim przypadku *spiritus movens* powstałej narracji znajduje się *pod* powierzchnią – traktując stosunek treści do formy jako „drugie dno obrazu” – albo *przed* obrazem, co oznacza, że przezroczysta tafla graniczna może znajdować się w tym przypadku w miejscu, gdzie stoi widz-odbiorca.

Przezroczystość zaproponowanej narracji nie jest jednak warunkiem koniecznym, aby malarstwo stało się pełnoprawnym komunikatem funkcjonującym między artystą-nadawcą a widz-em-odbiorcą. Niekiedy zawoalowany ciąg znaczeń, trudne do odszyfrowania symbole lub niejasne alegorie i metafory mogą sprowokować zjawisko podobne do zabawy w „głuchy telefon”. Efekt ten nie oznacza jednak, że nie w pełni czytelna narracja jest zawsze zjawiskiem niepożądanym. Niektórzy twórcy – jak na przykład Neo Rauch – świadomie komplikują sensory tak, aby to widz skonstruował swą własną narrację. Dlatego czasem nieco „zmałconą” narracją obrazu może być nawet zbawienna dla widza, który traktuje malarstwo jako dzieło otwarte, egzystujące w ciągłym procesie stawania się.

Wielowarstwowość współczesnej kultury i jej intertekstualność może również wpływać na ewentualną transparentność jej tekstów. Wtedy obraz malarski nie wnosi nowych skojarzeń, treści czy metafor, a jedynie korzysta z już istniejących tropów kulturowych, eksploruje je i ewentualnie pogłębia. Nawiązania i cytaty – tak mocno obecne w kulturze masowej – nie są także obce sztuce wysokiej. Kilkusetletnia tradycja świadomego powielania wizerunków i treści, doprowadzona w ostatnim stuleciu do absurdu komunikacyjnego, odsłoniła transparentność współczesnej kultury wizualnej. Zjawiska te zostały przebadane między innymi przez Marshalla McLuhana czy Jeana Baudrillarda. Obrazy nie wnoszą już własnych idei czy metafor, a jedynie nawiązują i konwertują rozwiązania poprzedników. Pierwszym przykładem tego rodzaju poczynił był renesans, który trawestował antyk, a cztery wieki później – postimpresjonizm, radykalizujący postawy impresjonistów. Tak rozumiana przezroczystość sztuki dała asumpt do ukucia w drugiej połowie wieku XX pojęcia postmodernizmu, który po dzień dzisiejszy z maestrią i upodobaniem oddaje się cytowaniu, trawestowaniu i kompilowaniu wszystkiego ze wszystkim. Tak powszechna dziś metoda *copy-and-paste* ujawniła przenikanie się dyskursów i estetyk pomiędzy



Il. 8. Arkadiusz Karapuda, *Za zasłoną*, 2017, tempera jajowa, olej i pasta woskowa na płótnie, 130×170 cm

epokami, kontynentami i samymi dziełami. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dzieła wielu twórców z kręgu niemieckiego nurtu *Neue Wilde*, które wykorzystując malarskie środki wyrazu znane z ekspresjonizmu niemieckiego, same stały się formą transparentną, bo pozbawioną rysu indywidualizmu. Podobne zjawisko możemy zauważyć w przypadku polskich „zmęczonych rzeczywistością”, nawiązujących do surrealizmu, czy kapistów – reinterpretujących postimpresjonizm i impresjonizm.

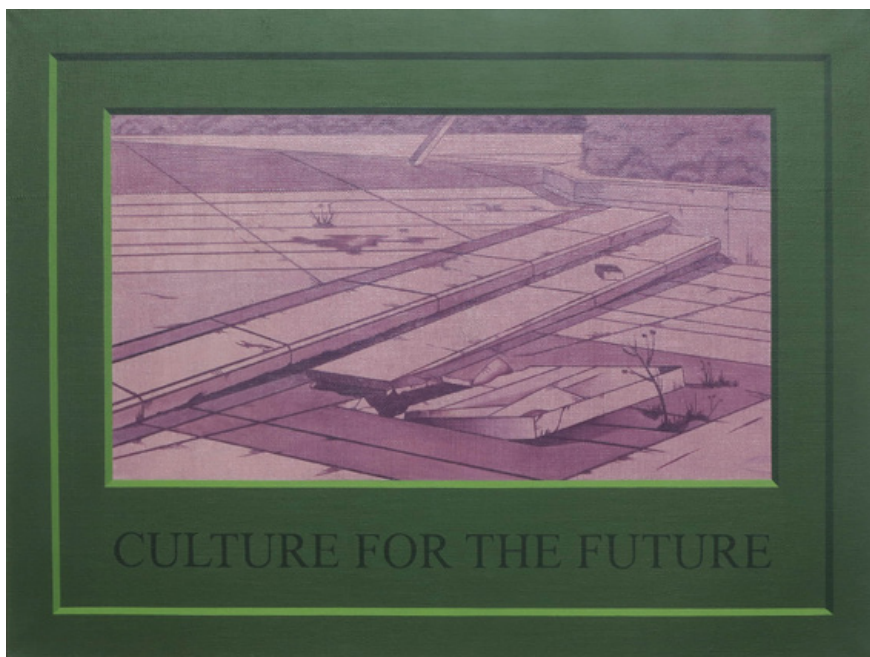
Treść obrazu może również odnosić się w sposób bezpośredni do kryterium przezroczystości. Istotne i popularne w romantycznej ikonografii motywy okna lub drzwi jako granicznych symboli przestrzeni pojawiły się również w moich pracach. Jeden z moich ostatnich obrazów, w których w warstwie treściowej odniosłem się do przezroczystości, to wspomiane już wyżej płótno *Miejsce szczególne* (il. 2). Wykorzystałem w tej pracy motyw otworu okiennego, który pozwala spojrzeć głębiej, aby chwilę później,



Il. 9. Arkadiusz Karapuda, *Przed parawanem*, 2016/2017, olej i pasta woskowa na płótnie, 130x170 cm

paradoksalnie, zderzyć się ze ścianą. Ograniczona głębokość przedstawionej przestrzeni towarzyszy zresztą większości moich obrazów, które są jednocześnie płaskie i przestrzenne, iluzyjne i umowne. Z kolei w przypadku obrazu *Za zasłoną* (il. 8) problem przezroczystości stał się jego głównym tematem. Piszę: „przezroczystości”, choć w istocie obraz ten zajmuje się raczej nieprzezroczystością i zakrywaniem. Zakrywanie tego, co nie powinno być oglądane, towarzyszy kulturze od dawna. Kurtyna zasłaniająca scenę i kulisy, ściana ograniczająca dostęp do wnętrza lub do zewnątrz, parawan stawiający widza w przestrzeni „za” lub „przed” – to motywy z obrazów wystawianych przeze mnie w ostatnim czasie na wystawie zatytułowanej *Fragmenty*⁹. Na obrazie *Za zasłoną* błękitna kotara odsłania część powierzchni, która w istocie okazuje się podzieloną płycinami ścianą. Obraz

⁹ *Fragmenty*, wystawa Arkadiusza Karapudy, Galeria XXI, Warszawa, 6.02.2018–2.03.2018.



Il. 10. Arkadiusz Karapuda, *Culture for the future*, 2017, olej i akryl na płótnie, 90×120 cm

obietuje odkrycie swej tajemniczej treści, nie ukazując w zasadzie nic poza kolejną nieprzejrzywą granicą. Podobnie jest w *Projekcji* (il. 7), gdzie na powierzchni malowidła nie odnajdujemy nic poza nieprzenikalną dla naszego wzroku ścianą. Odmienny charakter ma tajemniczy obiekt przedstawiony na obrazie *Przed parawanem* (il. 9). Ozdobiony wypukłymi kasetonami trzyskrzydłowy parawan, bo o nim mowa, sprawia, że czujemy ochotę, by choć przez chwilę spojrzeć za jego powierzchnię. Intuicyjnie możemy się spodziewać, iż nie znajdziemy tam niczego, czego nie znalibyśmy sprzed jego powierzchni, ale ciekawość sprawia, że stawiamy się w pozycji podglądacza.

Moje malarstwo wywodzi się ze sztuki metafory. Nie wypowiadam treści wprost, ale też nie pozbywam się sensów, popadając w formalizm. To, co przedstawione na powierzchni obrazu, traktuję jako pretekst dla umysłu i wyobraźni oglądającego. W pojedynczym motywie zaklinam mnogość znaczeń, tak aby motyw ten stał się transparentnym medium, które pomaga odbiorcy dotrzeć do treści wynikających z indywidualnych, często

osobistych doświadczeń. Taka przezroczystość powierzchniowego czy nawet powierzchownego przedstawienia bliska była wszelkiej maści symbolistom, jednak nie sposób odmówić jej również twórcom spod znaku pop-art, wykorzystującym wszechobecne wizerunki reklamowe do wypowiedzenia prawd natury ogólnej. Inspirując się tego rodzaju *modus operandi*, w swych najnowszych obrazach zestawiam niejednokrotnie banalne wizerunki zaczerpnięte wprost z ulicy z górnolotnymi inskrypcjami. Związki słowa z obrazem, jednostkowego, zwyczajnego motywu z patetyczno-ironicznym stwierdzeniem wykorzystałem m.in. w obrazie *Culture for the future* (il. 10). W przedstawieniu tym starałem się uzyskać maksymalne napięcie intelektualno-emocjonalne.

* * *

Uważam, że malarstwo to przede wszystkim medium nieprzezroczyste. W przeciwnym razie traci ono indywidualny rys, który jest przecież jego wyróżnikiem, i staje się rzemiosłem, dekoracją, wypowiedzią filozoficzną lub publicystyczną. Odręczny akt tworzenia malarstwa czyni tę dziedzinę sztuki nieprzejrzywą, nie zawsze zrozumiałą, zamkniętą dla „profanów”, wymagającą wysiłku intelektualnego od swego odbiorcy. Wysiłek ten można porównać z pracą botanika, który chcąc zrozumieć, na czym polega struktura łądygi nieznannej rośliny, musi wyteńczyć wzrok, a niekiedy użyć mikroskopu i całego wachlarza pomocy naukowych. Wszystkie te przyrządy pomagają spojrzeć w głąb, jak gdyby na wskroś, przekraczając fizyczną granicę powierzchni malatury lub czyniąc ją transparentną.

Obraz malarski, będąc stałym bodźcem przeżyć estetycznych, staje się niekiedy impulsem dla doznań bliskich doświadczeniom mistycznym. Tego rodzaju stany zdarzają się niesłychanie rzadko, a aktywizujący je bodziec nie musi być wcale dziełem, które wyszło spod ręki geniusza. Na tego rodzaju doświadczenia mistyczne artysta przeważnie nie ma wpływu. Oczywiście El Greco, malując serię portretów św. Franciszka, wykorzystał maksymalnie środki wyrazowe potęgujące wrażenie obcowania absolutem. Jednak artysta nie mógł przewidzieć, że to właśnie wersja „siedlecka” tego portretu będzie uważana za jedną z najlepszych spośród kilkudziesięciu podobnych. Sytuacja, w której odbiorca wyczuwa pod warstwą malatury coś więcej

niż tylko artystyczny koncept, prowokuje do stwierdzenia, iż malarstwo w kontekście duchowości może niekiedy wydawać się półprzezroczyste.

Stawiając tezę o nieprzezroczystości medium malarskiego, można zauważyć, że to właśnie powierzchnia malatury pozwala na pełniejsze zespolenie formy z treścią. Dlatego jeżeli mówimy o malarstwie, operując kryteriami przezroczystości, warto pamiętać o powierzchni, która pełni w tym wypadku rolę zasadniczą.

Bibliografia

- Julian Bell, *Lustro Świata. Nowa historia sztuki*, tłum. E. Gorządek, Arkady, Warszawa 2009.
- Hans Belting, *Obraz i kult*, tłum. T. Zatorski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1995.
- Pliniusz Starszy, *Historia Naturalna*, tłum., wstęp i komentarz I. i T. Zawadzcy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1961.
- Maria Poprzęcka, *Inne Obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
- Tadeusz Różewicz, *Zawsze fragment. Recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Victor I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 1997.

On and Under the Surface of Paint – Criteria of Painting Transparency

Should the artistic activity be understood as a reflection of the world or maybe a semi-transparent veil in front of the eyes of dilettantes, which is removed without their knowledge and will only serve for special occasions?

The phenomenon of transparency accompanies humans from their first glimpse on the surface of a frozen lake. In case of visual arts, it refers both to the visible aspects of an artwork which result from its plastic form and to its intended intellectual features which impact its meaning.

Individual nature of painting makes this field of art not entirely transparent, not entirely understandable, inaccessible for dilettantes and demanding effort from its recipient.

Having in mind the thesis about not full transparency of the painting medium, one can say that it is the surface of the paint that enables to unite form and content of a painting, therefore, it is worth to remember the role of the surface, which in this case has the key meaning.

Keywords: painting, art, limpidity, surface, paintwork, transparency

LABORATORIUM ANALIZY FILMU

Z PROF. SEWERYNEM KUŚMIERCZYKIEM
ROZMAWIA ROBERT BIRKHOLC¹

SEWERYN KUŚMIERCZYK – doktor habilitowany, filmoznawca i kulturoznawca, wykłada w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie kieruje Zespołem Badań nad Filmem. Twórca metody analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego. Zajmuje się kinem autorskim, analizą i interpretacją dzieła filmowego (ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy antropologicznej). Autor książek: *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego* (1999), *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego* (2012), *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym* (2014) Redaktor naukowy tomów *Antropologia postaci w dziele filmowym* (2015), „Faraon”. *Poetyka filmu* (2016), *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym* (2017), redaktor książki „Faraon”. *Rozmowy o filmie* (2017). Tłumacz i autor opracowania naukowego książek Andrieja Tarkowskiego *Kompleks Tołstoja* (1989) i *Czas utrwalony* (1991, 2007) oraz pierwszego w skali międzynarodowej pełnego wydania *Dzienników i Scenariuszy* (1998) tego reżysera. Na podstawie przeprowadzonych rozmów opracował książkę Jerzego Wójcika *Labirynt światła* (2006), autor opracowania książki Jerzego Wójcika *Sztuka filmowa* (2017).

Robert Birkholc: Jest pan autorem tak zwanej antropologiczno-morfologicznej metody analizy dzieł filmowych. Przedstawił ją pan w monografii *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, jednak znalazła ona zastosowanie także w książkach pod pana redakcją, które zostały napisane przez członków Zespołu Badań nad Filmem w Instytucie Kultury Polskiej UW: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, „Faraon”.

¹ Rozmowa odbyła się w dniach 19-20 lipca 2018 roku.

Poetyka filmu” i „Wesele”. Filmowa mandala. W swoich tekstach postuluje pan drobiazgowo badanie formy filmowej i przedstawia zasady przeprowadzania analizy. Skąd wzięła się potrzeba wytworzenia nowej metody analitycznej?

Seweryn Kuśmierczyk: Potrzeba wynikała z praktyki dydaktycznej. Zawsze starałem się łączyć pracę naukową z zajęciami na uniwersytecie. Kiedy analizowałem jakiś film, na bieżąco dzieliłem się spostrzeżeniami ze studentami. Uczestnicy konwersatorium wiedzieli, że mówię o swojej pracy, nie zachowuję jej wyników dla siebie. Doceniali to, angażowali się w analizę i dzielili się swoimi uwagami. Mieliśmy satysfakcję ze wspólnego odkrywania znaczeń. Kiedyś po zajęciach studenci podeszli i powiedzieli, że to nie jest konwersatorium, ponieważ rozmawiamy o filmie zbyt dokładnie. W następnym roku akademickim zaproponowałem więc nową formułę ćwiczeń, którą nazwałem Laboratorium analizy filmu fabularnego. Były to zajęcia, w ramach których przez semestr analizowaliśmy tylko jeden film. Zawsze był to film na wysokim poziomie artystycznym. Szybko okazało się, że istnieje potrzeba przekazania studentom wiedzy dotyczącej sposobu prowadzenia analizy, czy nawet pewnej metody analizowania filmów. Ponieważ pojęcia analizy i interpretacji są bardzo często utożsamiane, chciałbym zaznaczyć, że chodzi o analizę w ścisłym znaczeniu, rozumianą jako pierwszy etap pracy badawczej, dotyczący samego dzieła filmowego, poprzedzający interpretację, która sytuuje film w kontekstach od niego szerszych, oraz późniejsze wartościowanie. Okazało się, że nie ma żadnych wzorców prowadzenia analizy dzieła filmowego. Jediną opisaną procedurą analityczną była analiza partyturowa zaproponowana w latach 40. XX wieku przez Siergieja Eisensteina.

W czasie Laboratorium zacząłem proponować zmieniającym się co semestr grupom uczestników pewne sposoby pracy analitycznej z filmem. Te propozycje były sprawdzane na zajęciach, a później w czasie pisania prac semestralnych. Wyłaniające się w trakcie Laboratorium zasady prowadzenia analizy zaczęły być po pewnym czasie stosowane przez studentów piszących prace magisterskie. Wypracowana procedura postępowania okazała się skuteczna. Wiadomo było, jak prowadzić analizę, by dotrzeć do jak największej liczby informacji obecnych w konkretnym obrazie filmowym. Analiza antropologiczno-morfologiczna narodziła się w długim procesie praktyki analitycznej.

Jedną z pierwszych zasad postępowania w trakcie analizy pojawiła się, kiedy zauważyłem, że zarówno studenci, jak i autorzy poważnych tekstów filmoznawczych bardzo często popełniają te same błędy. By je wyeliminować, zaproponowałem „zasadę syzygiów”, którą tworzą cztery pary ważnych obszarów tematycznych związanych z dziełem filmowym. Należy się do nich odnieść w czasie analizy każdego fragmentu filmu. Zagadnienia zestawione w każdej parze są ze sobą bardzo ściśle powiązane, tworzą jedność. Drugim członem w każdym z tych zestawień jest obszar zagadnień często pomijany w analizach i interpretacjach. Wspomniane pary tworzą: treść i forma, przestrzeń i czas, obraz i dźwięk, świat zewnętrzny i świat wewnętrzny postaci filmowej. To tylko jedna z zasad, o innych mowa jest w książkach, o których pan wspominał.

R.B.: Warto powiedzieć, jak w praktyce wyglądały zajęcia Laboratorium analizy filmu fabularnego, w których też miałem okazję uczestniczyć. Na ćwiczeniach nie musieliśmy zapoznawać się z obszerną bibliografią, nie zagłębialiśmy się też w polityczne czy społeczne konteksty związane z filmami, lecz skupialiśmy się przede wszystkim na formie filmu. Wielokrotnie oglądaliśmy pojedyncze sceny i wspólnie badaliśmy dźwięk i obraz.

S.K.: Są to zajęcia uczące zasad analizy. Zwracają uwagę na znaczenie formy dzieła filmowego, na jedność, którą forma tworzy z treścią. Praca w grupie jest ważnym doświadczeniem, ponieważ każda osoba ma inną wrażliwość, wiedzę, predyspozycje związane z percepcją obrazu filmowego. Kiedy razem analizujemy ten sam fragment filmu, możemy dostrzec więcej; spostrzeżenia wzajemnie się uzupełniają. Każda osoba może poznać własne predyspozycje i dowiedzieć się, czy są elementy analizy, które sprawiają jej trudność. Często na przykład pojawiają się kłopoty związane z analizą warstwy audialnej. Po doświadczeniu wspólnej pracy nad filmem jest zdecydowanie łatwiej analizować film samodzielnie.

R.B.: A jak pan nauczył się patrzenia na obraz filmowy? Czy dużą rolę odegrały tu zajęcia, na jakie pan chodził? A może teksty filmoznawcze, jakie pan przeczytał?

S.K.: Uczyłem się patrzenia na obraz filmowy od twórców filmowych. Po skończeniu studiów byłem wolnym słuchaczem na zajęciach Grzegorza

Królikiewicza, które prowadził na Wydziale Reżyserii w Szkole Filmowej w Łodzi. Każde spotkanie rozpoczynało się od obejrzenia całego filmu w sali kinowej, a następnie przy stole montażowym odbywała się w gronie kilku osób analiza kolejnych fragmentów, która zwykle kończyła się późno w nocy. Jeden film był analizowany przez wiele tygodni. Później starałem się stworzyć na swoich zajęciach podobną formułę związaną z pracą tylko nad jednym filmem. Zajęcia Grzegorza Królikiewicza były pasjonujące, ale nie była to praca analityczna prowadzona w sposób uporządkowany, metodologiczny. Pogłębienie spojrzenia na dzieło filmowe, zrozumienie złożoności obrazu filmowego zawdzięczam także rozmowom z operatorem Jerzym Wójcikiem. Praktyki warsztatu analitycznego nauczyłem się, analizując filmy Andrieja Tarkowskiego.

R.B: Pana metoda analizowania filmów pozwala dostrzec rzeczy, które są zupełnie niewidoczne na pierwszy rzut oka. Współcześnie jednak tak zwane tekstocentryczne badania – czy to w filmoznawstwie, czy w literaturoznawstwie – nie cieszą się zbyt dużą popularnością. Uznaje się często, że filmoznawstwo przeszło już przez etap badań formalnych, a teraz powinno otworzyć się na nowe obszary. Jak pan sądzi, dlaczego procedury analityczne zostały odrzucone przez współczesnych badaczy filmu?

S.K.: Moim zdaniem nie tyle zostały odrzucone, ile raczej nie zostały dotąd w należyty sposób podjęte. Do lat 80. XX wieku, do czasu pojawienia się magnetowidów, filmoznawcy mogli obcować z dziełem filmowym tylko w sali kinowej, najczęściej w czasie publicznych seansów. Analiza filmu na stole montażowym była czymś niezwykle rzadkim. Filmoznawcy nie mieli możliwości wielokrotnego oglądania i uważnego analizowania filmu. Siłą rzeczy pisano więc o treści i fabule, natomiast zagadnienia formy dzieła filmowego były traktowane bardzo powierzchownie i ogólnikowo. Filmoznawstwo nie rozwinęło zagadnień związanych z analizą filmu także później, kiedy pojawiły się płyty DVD i zniknęły ograniczenia techniczne utrudniające prowadzenie analizy. Forma dzieła filmowego nie jest traktowana w badaniach filmoznawczych w sposób równorzędny z treścią. Nie mówię o deklaracjach, ale o praktyce badawczej. Brakuje napisanych przez filmoznawców prac poświęconych scenografii, sztuce operatorskiej, montażowi, warstwie audialnej, sztuce kostiumu filmowego. Jest bardzo niewiele opracowań filmoznawczych badających rolę i znaczenie tych elementów

w dziele filmowym. Najczęściej wypowiadają się na temat tych zagadnień sami twórcy.

Uważam, że wiedza o polskich filmach powinna być budowana także na podstawie analiz i badań dotyczących znaczenia elementów współtworzących formę poszczególnych dzieł filmowych, powinna uwzględniać wiedzę dotyczącą tego, jak forma spotyka się z treścią, jak ją wyraża. Historia polskiego kina powinna być o tę wiedzę uzupełniona. Uwzględnienie jedności treści i formy pogłębi i wzbogaci odczytanie wielu polskich filmów.

Dobrym przykładem jest zmiana spojrzenia na film Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów*. Przez bardzo wiele lat film był uważany za dzieło skierowane przeciwko Kościołowi, opowiadające o uczuciu łączącym księdza i zakonnicę. Po uwzględnieniu w interpretacji argumentów płynących z analizy formy tego filmu – przede wszystkim obecności i symbolicznego znaczenia bieli, szarości i czerni, a także konstrukcji przestrzeni – jest odczytywany jako metafizyczny traktat mówiący o walce dobra ze złem. Zastosowanie analizy antropologiczno-morfologicznej pozwala odkrywać nowe znaczenia zawarte w obrazie filmowym, umożliwia proponowanie nowych interpretacji. Obserwowałem proces, w którym „poeta kina, Andriej Tarkowski” po moich publikacjach stawał się „metafizycznym Tarkowskim”.

R.B.: Czy mógłby pan dać jakieś wskazówki osobom wykonującym analizę filmu?

S.K.: W trakcie pracy analitycznej film jest oglądany nawet kilkadziesiąt razy. Pomocnych reguł postępowania jest wiele. Mogę tu wspomnieć tylko o niektórych. Są konkretne zasady postępowania w trakcie analizy każdego fragmentu filmu, które pozwalają uzyskać możliwie jak największą precyzję spostrzeżeń. Bardzo ważne jest opracowanie własnego sposobu robienia notatek, przestrzeganie zasady „niegubienia” myśli, rezygnacja z cenzurowania pojawiających się w trakcie analizy spostrzeżeń – warto je zapisać, a jeśli okażą się nieistotne, zawsze będziemy mogli z nich zrezygnować. W czasie percepcji obrazu filmowego nasza świadomość nie zawsze ma rację.

Kiedy analizuję film, to oprócz zadań, które powinienem wykonać zgodnie z zasadami metody antropologiczno-morfologicznej, zawsze prowadzę listę nowych zadań, o których dowiaduję się dopiero w trakcie pracy. Na przykład kiedy zauważam jakąś znaczącą obecność światła lub barwy, to wiem, że należy jeszcze raz obejrzeć cały film, żeby sprawdzić, czy podobny

element formy nie występuje także w innych scenach. Wtedy wiem już, czego szukam, jest to bardzo konkretna praca. Takie postępowanie pozwala często dotrzeć na przykład do obecnych w filmie zasad kompozycyjnych.

R.B.: Na ile zaproponowana przez pana metoda jest uniwersalna? Czy można by ją stosować w odniesieniu do filmów awangardowych, na przykład do obrazów Jean-Luca Godarda, które odrzucają klasyczne struktury i mają otwartą formę?

S.K.: Analizowałem *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego, bardzo trudny w odbiorze film mający strukturę labiryntu; film, którego kompozycja przypomina okruchy rozbitego lustra. W trakcie analizy zdałem sobie sprawę, że w konstrukcji obrazu filmowego jest pewna głębia znaczeń, do której nie potrafię się przedostać. Musiałem przerwać pracę. Dopiero po pewnym czasie zrozumiałem, w jaki sposób powinienem prowadzić analizę, co powinno znaleźć się u jej podstaw. Wtedy właśnie narodziła się analiza antropologiczno-morfologiczna.

R.B.: Wspomniał pan o tym, jak bardzo zmieniły się techniczne możliwości analizowania filmów. Czy poza tym, że nowe media ułatwiają dostęp do dzieł filmowych, mogą w jakiś sposób wzbogacić analizy? Czy korzysta pan ze szczególnych programów komputerowych, badając dany film?

S.K.: Niektóre programy ułatwiają analizę warstwy obrazowej i audialnej filmu. Odwołam się do przykładu. Nie wszystkim osobom może być łatwo rozpoznać obecne w warstwie dźwiękowej filmu motywy muzyczne, które często są dodatkowo przez kompozytorów przetwarzane. Trudno jest wtedy znaleźć fragmenty filmu, w których występują te same tematy muzyczne, a sporządzenie takiego zestawienia zwykle jest w czasie analizy ważne. Można wówczas zastosować program do montażu i powycinać sceny, w których jest obecna muzyka, umieścić je w osobnych plikach. To znacznie ułatwia znalezienie fragmentów filmu, w których występują te same motywy muzyczne, i pozwala ustalić znaczenia wnoszone przez muzykę do obrazu filmowego. Wyjście poza linearny odbiór filmu bardzo pomaga także w analizie warstwy obrazowej.

R.B.: Trzeba podkreślić, że nigdy nie poprzestaje pan na samych analizach formy filmu, lecz przedstawia także interpretacje, które mają źródło

w obrazie filmowym. Opisuje pan pewne bardzo subtelne zabiegi audio-wizualne i określa ich funkcję w filmie. Czy wyprowadzając interpretację z tak szczegółowych elementów, nie ma pan czasami wrażenia, że idzie zbyt daleko w swoich rozpoznaniach? Czy nie obawia się pan nadinterpretacji? Czy nie jest tak, że posiłkując się argumentami wziętymi z obrazu filmowego, można udowodnić każdą tezę, która będzie lepiej lub gorzej umotywowana?

S.K.: Film rodzi się w czasie spotkania obrazu filmowego z widzem; propozycja interpretacji jest subiektywna. Zwykle bronią się i pozostają te interpretacje, które odwołują się do argumentacji wyprowadzonej z obrazu filmowego, wynikającej z zastosowania określonych reguł postępowania. Istotne są ustalenia płynące z uważnej analizy, będącej filmoznawczym „opisem gęstym”; z poszukiwania sensów generowanych przez użycie konkretnych środków wyrazu w konkretnym fragmencie filmu.

R.B.: Zaproponowana przez Pana metoda może być wykorzystywana właściwie przez każdego, kto zajmuje się analizą filmową, ponieważ pomaga badać, w jaki sposób dane zjawisko czy doświadczenie zostało przedstawione za pomocą zabiegów audiowizualnych. Na ten aspekt metody wskazuje przymiotnik „morfologiczna”, odnoszący się do „kształtu”, formy filmu. Nie zapominajmy jednak o pierwszym członie nazwy – w swoich tekstach odwołuje się pan do wiedzy antropologicznej. Co Pana zdaniem może wnieść do filmoznawstwa багаż kulturoznawcy?

S.K.: Przestrzeń, czas, człowiek, rozumiany w trakcie analizy jako postać filmowa, to zarówno kategorie antropologiczne, jak i podstawowe aspekty budowy każdego dzieła filmowego. Wydaje mi się, że wykształcenie filmoznawcy, oprócz wiedzy związanej z historią i teorią filmu, z zasadami analizy i interpretacji, powinno także obejmować przynajmniej podstawową wiedzę z zakresu antropologii kultury. Rzeczywistość ekranowa dzieła filmowego odsyła do świata rzeczywistego. Filmowe środki wyrazu są rodzajem pomostu między rzeczywistością istniejącą obiektywnie, z jej uporządkowaniem kulturowym, a obrazem filmowym, zachowującym, mimo wszystkich różnic, ten rodzaj uporządkowania. Przestrzeń, czas i człowiek ulegają w filmie technicznemu i artystycznemu przeobrażeniu; współtworzą świat obrazu, który mówi o człowieku i otaczającym go świecie – jest esencją i sublimacją ludzkiej czasoprzestrzeni.

Byłem zaskoczony zawartością skryptu, który przygotował Jerzy Wójcik dla studentów wydziału operatorskiego łódzkiej Szkoły Filmowej. Lektury zawarte w tym podręczniku w dużej mierze pokrywały się z tekstami, jakie czytają studenci pierwszego roku kulturoznawstwa. Jerzy Wójcik uważa, że operator filmowy powinien mieć wiedzę między innymi na temat modeli czasu, dostrzegać różnicę pomiędzy przestrzenią i miejscem, rozumieć obecność człowieka w przestrzeni, znać kulturową symbolikę światła, barw, widzieć, czym jest symbol. Mówi o tym także w książce *Sztuka filmowa*, która jest zapisem prowadzonych wykładów. Kształcenie operatorów w łódzkiej Szkole Filmowej, dzięki któremu otrzymywali oni umiejętności wyróżniające ich w skali międzynarodowej, polegało na tym, że mieli wiedzę nie tylko na temat sztuki operatorskiej i całego procesu produkcji, ale także wiedzę humanistyczną, wręcz antropologiczną. Miała ona wpływ na sposób ich myślenia i fotografowania, pokazywania w obrazie filmowym świata otaczającego bohaterów i świata doświadczeń wewnętrznych. Andriej Tarkowski powiedział kiedyś: „Żeby dobrze widzieć, trzeba bardzo dobrze myśleć”.

R.B.: Jeśli chodzi o antropologiczne wzorce, często powraca w Pana tekstach motyw struktury podróży wewnętrznej, opisany przez Josepha Campbella, a następnie spopularyzowany przez Christophera Voglera. Dlaczego akurat ta struktura opisuje najlepiej procesy zachodzące w postaciach filmowych?

S.K.: Jest to struktura pojawiająca się w mitach, która pozwala odbiorcom tych opowieści rozpoznać w losach bohatera własne losy i dramaty, szukać odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące występowania w życiu różnych problemów, obecności dobra i zła, tego, co dzieje się po śmierci. Niezależnie od czasu, miejsca i kultury ludzie spotykają się z podobnymi problemami i zadają sobie analogiczne pytania. Struktura wyprawy bohatera to rodzaj mapy, kompasu i nici Ariadny zarazem. To opowieść o życiu człowieka, pomocna w codziennym pokonywaniu trudnych sytuacji, w odzyskaniu równowagi i harmonii życia.

Najbardziej interesuje mnie obecność struktury wyprawy bohatera – czy szerzej: struktur mityczno-inicjacyjnych – w filmach, które powstały w okresie, gdy nikt jeszcze nie znał wyników badań Campbella, a książka Voglera jeszcze nie została napisana. Takim filmem jest na przykład *Popiół i diament*. Uważam, że to właśnie struktura wyprawy bohatera, która zaistniała

w tym filmie, mówiącym o początkach powojennej rzeczywistości w Polsce, uczyniła z Maćka Chełmickiego zaktualizowaną, ubraną we współczesny kostium postać mitycznego bohatera, który pokazał, że najważniejsze jest działanie dla dobra wspólnoty społecznej, choćby wiązało się to z poświęceniem życia. Konkretnie zachowanie bohatera w tym filmie było zgodne ze światem wartości przekazywanym przez pamięć społeczną, dzięki czemu stał się on wzorem dla swojego pokolenia. To dlatego rola Maćka w *Popiele i diamentcie* tak wysoko wyniosła Zbigniewa Cybulskiego.

R.B.: Trzeba dodać, że pana analizy wychodzą naprzeciw praktyce filmowej. Uznaje pan, że informacje o tym, za pomocą jakich środków technicznych dany film został zrealizowany, są bardzo cenne i nie powinny być pomijane przez filmoznawców. Monografia *Faraona* towarzyszy obszerna publikacja „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie* składająca się w całości z rozmów z twórcami.

S.K.: Takie podejście było nam – czyli Zespołowi Badań nad Filmem – bardzo bliskie podczas przygotowywania monografii *Faraona*. Pisząc o poetyce tego filmu, chcieliśmy odnieść się nie tylko do ustaleń wynikających z pracy analitycznej. Zależało nam na zdobyciu wiedzy dotyczącej wkładu wniesionego przez poszczególnych twórców reprezentujących różne zawody filmowe. Takich informacji nie ma w materiałach prasowych ani w archiwum Filmoteki Narodowej. Przeprowadziliśmy ukierunkowane rozmowy z wieloma twórcami *Faraona*, którzy w większości przekroczyli już osiemdziesiąty rok życia; staraliśmy się jak najwięcej dowiedzieć o ich pracy, także o sposobie pracy reżysera Jerzego Kawalerowicza. Uzyskaliśmy niezwykle cenną wiedzę dotyczącą idei twórczych stojących u podstaw filmu, poznaliśmy sposób realizacji poszczególnych scen, otrzymaliśmy bardzo wiele informacji związanych z produkcją filmu. Pełny zapis rozmów ukazał się w osobnym tomie.

R.B.: Rozmowy przeprowadzone z twórcami filmów, na przykład *Faraona*, z pewnością mają ogromną wartość historyczno-filmową. Czy jednak informacje uzyskane od członków ekipy w jakiś sposób zmieniły rozumienie danych scen? Czy tego rodzaju informacje mogą być wykorzystane w analizach i interpretacjach?

S.K.: Rozmowy nie służą temu, by w trakcie analizy iść tropem podsuwanym przez twórców. Jednak wiedza na temat konkretnej pracy wykonanej przez poszczególne osoby w trakcie realizacji filmu pozwala w czasie pracy analitycznej zrozumieć i dostrzec więcej. Odwołam się do dwóch przykładów związanych z analizą *Faraona*. Zauważyliśmy, że w filmie powtarza się pewna zasada kompozycyjna i inscenizacyjna, która jest akcentowana na początku i na końcu niemal każdej sceny. Był to ruch prowadzony centralnie, wzdłuż osi obrazu, w głąb kadru. Interpretacja tego elementu formy kierowała w stronę architektury egipskiej. Było to skojarzenie z podstawową cechą architektoniczną świątyń egipskich – konstrukcją „po osi w głąb”. Czy przedstawienie tego związku w interpretacji filmu mogłoby zostać uznane za nadinterpretację? W czasie rozmów z operatorem Jerzym Wójcikiem i ze scenografem Jerzym Skrzepińskim okazało się, że było to świadome przeniesienie do kompozycji obrazu filmowego tej właśnie zasady architektonicznej związanej z obecnością tak zwanej drogi procesyjnej.

Reżyser lub operator mogą mieć swoje tajemnice, o których nie informują członków ekipy filmowej. Na przykład osoby pracujące przy realizacji *Faraona* nie wiedziały, dlaczego Kawalerowicz nie chciał wprowadzić do filmu żadnej sceny dziejącej się wieczorem lub w nocy. Dopiero po pięćdziesięciu latach od premiery filmu Jerzy Wójcik, zapytany o to, dlaczego pustynia „grająca” w *Faraonie* musiała mieć piasek szary, a nie żółty, zdradził, jaka była wyjściowa idea. Chodziło o to, żeby w scenach plenerowych niebo zajmowało jedną trzecią wysokości kadru, by pokazywać je tylko nad horyzontem. Wtedy niebo traciło barwę błękitną, było „rozżarzone do białości”, stawało się bezchmurnym pojęciem światła, rodzajem światła archetypowego. Przez takie wpisanie światła w obraz filmowy Kawalerowicz i Wójcik chcieli zwrócić uwagę na nieskończoność jego trwania, przekraczającą wymiar czasu. Było to również odniesienie do kultu słońca w Egipcie. Światło nieba jest w *Faraonie* światłem wiecznym, nieomal mistycznym. Ale twórcy filmu, pokazując trwający przez tysiąclecia świat starożytnego Egiptu, chcieli równocześnie pokazać jego przemijanie. To właśnie szary piasek pustyni miał stać się znakiem przemijania i upływu czasu, miał spotykać się z „wieczną” obecnością światła, być – wraz ze spatynowanymi w filmie barwami – jej przeciwstawieniem. Twórcy filmu wiedzieli, że zarówno niebo, jak i piasek wyglądały w momencie realizacji filmu tak samo

jak kilka tysięcy lat temu. Akcja *Faraona* została wpisana w realia, które są ponadczasowe.

Kiedy reżyser realizuje film, może mieć do dyspozycji konsultantów, którzy pomogą mu uzyskać potrzebne informacje. Osoba analizująca film, oprócz posiadanej wiedzy związanej z wykształceniem i zdobytym doświadczeniem, musi samodzielnie docierać do niezbędnej wiedzy szczegółowej. Praca związana z konkretnym filmem zawsze wiąże się ze zdobyciem odpowiedniej kopii filmu, kompletowaniem bibliografii, tworzeniem osobnego zestawu lektur, poszukiwaniem materiałów w archiwach. Moim zdaniem stałym elementem przygotowań powinny być także rozmowy z twórcami filmu.

R.B.: Akcentując, że film jest pracą zbiorową, wykonywaną przez znakomitych fachowców, którzy zazwyczaj są niedoceniani przez filmoznawców i pozostają w cieniu reżysera czy aktorów, nie odrzuca Pan idei kina autorskiego.

S.K.: Uważam, że należy doceniać wkład poszczególnych twórców reprezentujących konkretne zawody filmowe, którzy proponują swoje rozwiązania reżyserowi. Jeśli to, co wybiera reżyser, jest zgodne z jego wizją filmu, możemy mówić o kinie autorskim. Na planie obowiązuje zasada pracy całej ekipy dla dobra filmu, za który pełną odpowiedzialność – w wypadku sukcesu lub artystycznego niepowodzenia – bierze na siebie reżyser. Praca w ekipie filmowej jest niekiedy bardzo niewdzięczna – niektóre wybitne polskie filmy zawdzięczają swój sukces w ogromnej mierze talentowi operatora. Jeśli o tym wiem, zostaje to w publikacji we właściwy sposób przedstawione.

Informacje płynące z rozmów z członkami ekipy pozwalają lepiej zrozumieć sposób pracy poszczególnych reżyserów. Henryk Bielski, asystent reżysera w czasie realizacji *Faraona*, był osobą, która miała nieograniczony dostęp do Kawalerowicza poza planem. Wszyscy członkowie ekipy filmowej widzieli reżysera, który przychodził na plan bez żadnych notatek i kierował realizacją zdjęć. Henryk Bielski, wchodząc wieczorem do pokoju Kawalerowicza, widział, jak długo w nocy reżyser pracował nad każdą sceną i każdym ujęciem, jak niezwykle starannie się przygotowywał.

R.B.: W ostatnim czasie w filmoznawstwie modne stały się tak zwane *production studies*, które skupiają się na badaniu ekonomicznych

i produkcyjnych kontekstów związanych z realizowaniem filmów. W jaki sposób postulowane przez Pana badania zawodów filmowych korespondują z tym nurtem?

S.K.: Jestem organicznie impregnowany na wszelkie nowinki, które pojawiają się w humanistyce i zwykle szybko przemijają. Jednak jeśli zajmuję się jakimś filmem, to chciałbym posiadać jak najwięcej informacji na jego temat, także tych związanych z procesem produkcji. To oznacza prowadzenie poszukiwań w archiwach państwowych i próby dotarcia do materiałów pozostających w archiwach prywatnych. Ważne jest też pozyskanie informacji w czasie ukierunkowanych rozmów z twórcami – przedstawicielami różnych zawodów filmowych. Kiedy zajmowałem się filmami Andrieja Tarkowskiego, starałem się dotrzeć do materiałów znajdujących się w archiwach, miałem dostęp do archiwum domowego reżysera, rozmawiałem z aktorami, przeprowadziłem ankietę wśród osób, które z Tarkowskim współpracowały. Wszystkie te informacje w mojej praktyce służą przede wszystkim pogłębieniu rozumienia dzieła filmowego. Nie zastępują pracy analityczno-interpretacyjnej, tylko jej towarzyszą.

R.B.: Na koniec chciałem zapytać o Pana preferencje filmowe. Jak wiadomo, twórcą, któremu poświęcił Pan dużą część pracy naukowej, był Andriej Tarkowski. Jakie znaczenie dla Pana rozumienia kina miała jego twórczość?

S.K.: Miała znaczenie podstawowe. Odwołam się do pewnego przykładu. Tarkowski napisał w książce *Czas utrwalony*, że kiedy był dzieckiem, matka czytała mu fragmenty powieści *Wojna i pokój* Lwa Tołstoja i tłumaczyła, na czym polega ich piękno. Po tych wspólnych lekturach, jak twierdził, stał się całkowicie niewrażliwy na śmietnik kultury masowej. Dzięki temu, że moja pierwsza wieloletnia praca analityczno-interpretacyjna była związana z twórczością Andrieja Tarkowskiego, uświadomiłem sobie, że chciałbym zajmować się filmami, które uważam za dzieła na wysokim poziomie artystycznym. Staram się prowadzić pracę zawodową tak, by było mi dane obcowanie z pięknem sztuki filmowej.

R.B.: Jak Pan uważa, co czyni język filmowy Tarkowskiego wyjątkowym?

S.K.: W historii kina światowego są twórcy, którzy do tego, co kino już wypracowało, o czym nauczyło się mówić za pomocą języka filmu, dodawali

pewne nowe środki wyrazu sprawiające, że można było coraz precyzyjniej opowiadać o świecie i o człowieku. Twórczość każdego z tych reżyserów to kamień milowy w rozwoju kina. Ich nazwiska wszyscy znamy: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa i oczywiście Tarkowski, będący, moim zdaniem, pierwszym reżyserem, który potrafił za pośrednictwem obrazu filmowego dotknąć sfery *sacrum*. Kino zdobyło dzięki niemu możliwość zbliżenia się do duchowości, do tego, co jest niewyrażalne.

Później pojawili się twórcy, którzy zaproponowali własne sposoby wyrażenia. Takim artystą jest niewątpliwie Aleksander Sokurov. Jego niektóre filmy są bardziej złożone i hermetyczne od dzieł Tarkowskiego. Wydaje mi się, że Andriej Zwiagincew, zwłaszcza w dwóch pierwszych swoich filmach – *Powrocie* i *Wygnanie* – osiągnął w kompozycji obrazu filmowego to, co Tarkowskiemu nie zawsze się udawało – potrafił tak budować obraz filmowy, że pojawiał się w nim świat zwyczajny, codzienny, ale równocześnie były obecne elementy mówiące o obecności sfery *sacrum*. Od widza zależy, co dostrzeże, jak odbierze film. Sztuka filmowa dopiero się rozwija i będzie wzbogacana o środki wyrazu i sposoby wypowiedzi pozwalające wyrażać sferę duchową.

R.B.: Czy uważa pan, że są polscy twórcy filmowi, którym udało się dotknąć sfery *sacrum*?

S.K.: W kinie wydaje mi się ważny przede wszystkim taki sposób wyrażenia obecności *sacrum*, który może zaistnieć dzięki specyficze sztuki filmowej, zastosowaniu filmowych środków wyrazu. Jest to bardzo trudne, kino wciąż poszukuje odpowiednich sposobów wypowiedzi. Próby zbliżenia się do sfery *sacrum* przez obraz filmowy są obecne w niektórych polskich filmach. Są to pojedyncze sceny lub ujęcia. Chciałbym zaznaczyć, że nie mówię o szeroko rozumianej problematyce religijnej, która w polskim kinie jest podejmowana dość często.

R.B.: Chciałem zapytać jeszcze o polskie kino najnowsze, niekoniecznie przywołujące sferę *sacrum*. Czy są jacyś współcześni reżyserzy, których filmy uważa pan za doskonały materiał dla analizy antropologiczno-morfologicznej?

S.K.: Kilka lat temu takim twórcą był Andrzej Jakimowski. Ostatnio zainteresowały mnie filmy Łukasza Palkowskiego i Adriana Panka, który w tym

roku pokaże *Wilkołaka* – film korespondujący, moim zdaniem, z niektórymi filmami z okresu Polskiej Szkoły Filmowej. Jest też w polskim kinie młode pokolenie znakomitych operatorów. Autorem zdjęć, którego dokonania obserwuję i chyba zaczynam rozumieć, kto jest jego mistrzem i jaką drogę twórczą wybrał, jest Piotr Sobociński jr. Sądzę, że może osiągnąć w sztuce operatorskiej bardzo wiele.

R.B.: Zdradzi pan, nad czym teraz pracuje? Czy można spodziewać się pana nowej książki w najbliższym czasie?

S.K.: Niedługo powinien ukazać się *Słownik życia i twórczości Andrieja Tarkowskiego*.

R.B.: Bardzo dziękuję za rozmowę.

The Laboratory of Film Analysis

Interview with professor Seweryn Kuśmierczyk on his research and didactic work, especially on the morphological-anthropological method of film analysis that he invented and elaborated as an academic teacher.

Keywords: film analysis, film education, Andriej Tarkowski, sacrum in movies

TEATR JAKO NARZĘDZIE INTERWENCJI POLITYCZNEJ — O SPRAWIEDLIWOŚCI MICHAAŁA ZADARY

DOROTA DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Department of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
dkdabrowska@gmail.com

W związku z obchodzoną w tym roku pięćdziesiątą rocznicą wydarzeń marca 1968 roku powstało wiele przekazów kulturowych odwołujących się do tego fragmentu historii i czyniących swym wiodącym tematem wątek polskiego antysemityzmu. Szczególna obfitość wypowiedzi tego rodzaju pojawiła się na gruncie teatru – wśród wielu spektakli warto wymienić chociażby: *Kilka obcych słów po polsku* Anny Smolar, *Zapiski z wygnania* Krystyny Jandy, *Sprawiedliwość* Michała Zadary, *Dawid jedzie do Izraela* Jędrzeja Piaskowskiego, *Idę Kamińską* Gołdy Tencer czy *Spakowanych* Agaty Dudy-Gracz.

Specyficzną wypowiedź, sprowokowaną przez obchody rocznicy, stanowi spektakl Michała Zadary *Sprawiedliwość* (premiera odbyła się w marcu 2018 roku w Teatrze Powszechnym). Reżyser postawił w nim sobie za cel nie tylko wyeksponowanie trudnych i bezdyskusyjnie godnych potępienia elementów polskiej historii, ale też dokonanie interwencji politycznej – doprowadzenie, poprzez stworzenie spektaklu, do postawienia przed sądem osób odpowiedzialnych za wypędzenie Żydów z Polski w roku 1968¹.

¹ Na stronie Teatru Powszechnego czytamy: „Reżyser Michał Zadara wraz z zespołem prawników i historyków bada możliwość przypisania odpowiedzialności karnej lub cywilnej osobom współodpowiedzialnym za doprowadzenie do wypędzenia Żydów z Polski. Celem jest skierowanie do prokuratury zawiadomienia o podejrzeniu popełnienia przestępstwa przez konkretną osobę lub grupę osób”. <https://www.powszechny.com/spektakle/sprawiedliwosc,s1453.html> [dostęp: 5.07.18].

Marzec '68 stał się niejako jedynie punktem wyjścia spektaklu – za wiodący jego temat uznać można motyw odpowiedzialności jednostki za zbrodnie zbiorowe. Sposób, w jaki doszło do jego wyeksponowania i interpretacji, stanowi przykład działania perswazyjnego – szczególnie godny uwagi, gdyż ukazujący charakter mechanizmów perswazyjnych klarownie i dobitnie. Ukształtowanie przedstawienia w taki sposób czyni je, w mojej ocenie, mniej wartościowym jako przekaz artystyczny – poprzez dominację elementów manipulacji² traci ono swój potencjał sensotwórczy właściwy utworom artystycznym.

Czworo aktorów (Ewa Skibińska, Barbara Wysocka, Arkadiusz Brykalski, Wiktor Loga-Skarczewski) gra anonimowe postaci zaangażowane w śledztwo w sprawie marca '68, podejmujące próbę interwencji w celu wyeksponowania winy, za którą nikt nie poniósł odpowiedzialności. Postaci, zawieszane między fikcją a rzeczywistością (czemu sprzyjają liczne odwołania do bieżącej sytuacji politycznej, tożsamość imion bohaterów i aktorów³ oraz metateatralne komentarze), są niejako przewodnikami widzów po zgromadzonych materiałach, których analiza ma doprowadzić do rozwiązania – wyegzekwowania konsekwencji dawnej, ale wciąż aktualnej, winy. Aktorzy, z jednej strony, kierują do obsługi technicznej polecenia (np. „proszę o slajd”), wywołując wrażenie całkowitej dosłowności, realności akcji scenicznej; z drugiej zaś – grają z wyraźną przesadą, w sposób sugerujący funkcjonowanie w roli, podkreślającej teatralny status skonstruowanej rzeczywistości.

Oglądając spektakl *Zadary*, mamy nieustannie poczucie balansowania na granicy fikcji i rzeczywistości. Kwestie wypowiedane przez aktorów są zbieżne z – wyrażonymi poza „granicami” spektaklu – deklaracjami reżysera i wykazują wyraźne uwikłanie w bieżącą sytuację polityczną. Wszystko to jednak pojawia się w kontekście scenicznym, w którym angażuje się środki estetyczne typu jawna przesada gry aktorskiej, scenografia etc.

Spektakl od początku kieruje wrażliwość widza ku świadomości zła wpisanego w marcowe wydarzenia i ich jednoznacznej oceny. Refleksja

² Zob. J. Wakar, *Bez przedawnienia. Trzy spektakle o marcu '68*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/bez-przedawnienia-trzy-spektakle-o-marcu-68/s3pmktj> [dostęp: 5.07.2018].

³ Zob. T. Miłkowski, *Jaka sprawiedliwość?*, „Przegląd” 2018, nr 12.

na temat historii nie zatrzymuje się jednak na rozważeniu znaczenia tego jednostkowego momentu ani nawet na sile – tak śmiało eksponowanego w innych rocznicowych przekazach – antysemityzmu. O marcu 1968 roku mówi się przede wszystkim jako o przykładzie zbrodni, której sprawcy nie zostali nigdy ukarani; zbrodni, za którą nikt nie poniósł odpowiedzialności. Przedstawienie nie zmierza do postawienia pytań, ale do wyrażenia sprzeciwu, jasnej deklaracji wymierzenia sprawiedliwości. Co ciekawe, i nieco zaskakujące, choć spektakl w jasny sposób określa swoją opozycyjną, względem aktualnej władzy, orientację polityczną, posługuje się narzędziem lustracyjnym, które kojarzyć można raczej z arsenałem oponentów⁴.

W spektaklu zostaje równocześnie użyty zabieg, który określić można jako dialogiczność pozorna. Najistotniejsze zagadnienie, a mianowicie postulat poniesienia odpowiedzialności karnej przez osoby uwikłane w wypędzenie Żydów z Polski, zostaje (strukturalnie, powierzchwnie) potraktowane jako rzecz dyskusyjna – wszystkie wątpliwości, jakie można wobec jego słuszności sformułować, zostają wyrażone przez jednego z bohaterów – Wiktora. Padają zatem pytania i komentarze, na przykład: „Kalamy własne gniazdo! My w ogóle nigdy nie powinniśmy mówić źle o Polsce!”, „Dlaczego my mamy sprzątać po syfie zostawionym po naszych dziadkach?”, „Czy nie robimy z niej kozła ofiarnego?” (o Iwonie Śledzińskiej). Większość tych kontrargumentów przeciwko dominującej w spektaklu narracji stanowi uproszczoną, strywializowaną wersję interesów czy wątpliwości jednostek i grup, które

⁴ Zob. uwagi J. Karowa: „Ponadto twórcy przedstawienia powtarzają w sposób jeśli nie zbieżny, to równoległy, metodę działania rządzących – chcieliby rozliczać historię na sali sądowej”. J. Karow, *Bezprawie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/256907.html> [dostęp: 5.07.2018]; Sam reżyser deklaruje w ramach wywiadu: „Mechanizmy lustracyjne polegają na zbiorowej odpowiedzialności, czyli na przykład karzą ludzi za to, że pracowali w UOP albo w MSW, nie zważając na ich konkretne czyny. My jednak szukamy konkretnych czynów, które są karalne i doprowadziły do zubożenia społeczeństwa”. A. Gruszczyński, *Michał Zadara: w 1968 roku doszło do zbrodni przeciwko ludzkości*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23042616,michal-zadara-w-1968-roku-doszlo-do-zbrodni-przeciwko-ludzkości.html> [dostęp: 5.07.2018] Trudno jednak uznać to wytłumaczenie za rewidujące znaczenie podobieństwa między ideą wpisaną w spektakl a uogólnionym sensem praktyk lustracyjnych.

miałyby je wyrażać. Kluczowe jest jednak to, że każda z tych wątpliwości uzyskuje odpowiedź dewaluującą te same wątpliwości znaczenie – rozwiewając aurę niepewności, nakazującą zidentyfikować się z przekazem spektaklu. Jeśli więc ktoś chciałby relatywnie podejść do zagadnienia jednostkowej odpowiedzialności za zbrodnię wobec ludzkości, musiałby „złożyć broń” i uznać, że sprawa jest prostsza, niż się wydawała. *Sprawiedliwość* Zadary można zatem potraktować jako przekaz perswazyjny – w rozumieniu proponowanym w pracy *Czytelnik ubezwłasnowolniony* Stanisława Barańczaka⁵. Zgodnie z twierdzeniem autora, z perswazją mamy do czynienia wtedy, gdy podmiot tekstu przekonuje nas do przyjęcia określonego poglądu lub perspektywy widzenia rzeczywistości w sposób nie całkiem jawny, oparty na manipulacji. U Zadary przekonywanie jest ostentacyjnie jawne, jednak środki, jakie zostają użyte, nie mają już tak klarownego charakteru. Przyjrzyjmy się pokrótce kryteriom wyodrębnionym przez Barańczaka i zobaczymy, czy odnajdują swoje odzwierciedlenie w przedstawieniu.

Pierwsza cecha wymieniona w *Czytelniku ubezwłasnowolnionym* to emocjonalizacja przekazu, posłużenie się motywami o statusie „wyciskaczy łez” (jak np. wątek zagrożenia życia dziecka). Niewątpliwie funkcję tę spełnia u Zadary wzniosła muzyka towarzysząca najistotniejszym wypowiedziom wyrażającym promowany w przedstawieniu postulat, a także dość patetyczne poprowadzenie postaci mówiących o prowadzonym śledztwie w sposób wskazujący na jego nieuchronność, wielką wagę. Odmienną, interesującą formę emocjonalizacji stanowi w spektaklu operowanie kontrastem – kolejne etapy „śledztwa” przerywane są fragmentami zachodnich piosenek, takich jak m.in. *Sitting on the dock of the bay* Otisa Reddinga, *I say a little prayer* Arethy Franklin, *Revolution* Beatlesów czy *Jumpin’ Jack Flash* Rolling Stonesów. Muzyce towarzyszą slajdy z nazwami utworów oraz informacją, że powstały one w roku 1968. Kontrast między okrutnymi wydarzeniami rozgrywającymi się w rekonstruowanej rzeczywistości polskiej a lekką aurą piosenek podkreśla wagę eksponowanej w spektaklu tematyki⁶.

⁵ S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Kraków 1984, s. 30-40.

⁶ Zob. A. K. Drozdowski, *W imieniu historii* <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/w-imieniu-historii.html> [dostęp: 5.07.2018].

Kolejne cechy wskazane przez Barańczaka to: wytwarzanie w obrębie przekazu opozycji „my” – „oni” oraz identyfikacja odbiorcy z nadawcą. Poczucie wspólnoty budowane jest u Zadary na opozycji wobec tych, którzy mieliby podawać w wątpliwość słusność wymierzania sprawiedliwości (reprezentuje ich Wiktor). Wskazana wcześniej dialogiczność pozorna nie pozostawia miejsca na różnicę zdań – słusność prezentowanych przez postaci też jest niewątpliwa, nie ma z nimi dyskusji, zaś widzowie stają się współodpowiedzialni, powołani do tego, by podjąć szlachetny, ale równocześnie w pewnym sensie elementarny, świadczący o przyzwoitości, cel.

Ostatnia cecha przekazu perswazyjnego wyodrębniona przez Barańczaka to bezalternatywność odbioru – pozostawienie widza bez pytań, a jedynie z gotowymi odpowiedziami, całkowitą jasnością. Z każdą minutą przedstawienia coraz jaśniejsze staje się, że w nieironiczny sposób dąży się w nim do pokazania pewnego kierunku myślenia, pewnej postawy światopoglądowej jako jedynej słusznej, bezalternatywnej właśnie. W finale poruszeni widzowie wstają i oklaskami wyrażają, jak się wydaje, nie tyle podziw dla spektaklu, jego artystycznej wartości, ile głębokie, naznaczone wewnętrznym poruszeniem uznanie wobec wpisanego weń imperatywu politycznego. Jest w tym wzruszeniu coś taniego, uderzającego kiczem doświadczenia wspólnotowego, które w ramionach kojącej zgodności wygasza wszystkie złożoności i niepokoje⁷. Skomplikowane filozoficzne zagadnienie – pytanie o jednostkową odpowiedzialność za zbrodnię dokonaną zbiorowo – zyskuje status jednoznaczności, widzowie tracą z oczu jego nieoczywistość, by na fali perswazyjnej mocy spektaklu przyklasnąć lustracyjnemu w swym charakterze postulatowi.

Patos obecny w spektaklu pogłębiony zostaje przez odwołanie do *Króla Edypa* Sofoklesa. Kilkakrotnie pojawia w ustach „śledczych” wypowiedziana z wyrzutem fraza: „nikt nie szukał mordercy”. Na stronie teatru czytamy: „*Sprawiedliwość* to spektakl o kraju, w którym została popełniona zbrodnia, za którą nikt nie został ukarany. Zupełnie jak *Król Edyp* Sofoklesa”⁸. Zestawienie tych dwóch tekstów ma oczywiście na celu podniesienie rangi

⁷ Zob. D. Dąbrowska, *O związkach kiczu i perswazji*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2016, nr 3.

⁸ <https://www.powszechny.com/spektakle/sprawiedliwosc,s1453.html> [dostęp: 5.07.2018].

przedstawienia *Zadary*, ukazanie zawartych w nim wątków jako uniwersalnych, posiadających wielką wagę. Na marginesie pozostaje fakt, że *Król Edyp* zawiera – poza wspomnianymi motywami – również egzystencjalne tematy, o których nie ma mowy w *Sprawiedliwości*, że jest utworem złożonym, którego nie sposób potraktować zaledwie jako ilustracji pewnej tezy. Znamienne jest również to, że w zacytowanym powyżej opisie pojawia się kategoria kraju – zwraca ona uwagę na fakt, że krytyka wymierzona jest nie przeciwko mechanizmom prawnym czy strategiom politycznym, ale przeciwko krajowi – a zatem opiera się na uogólnieniu, dotyczy nie samego aktu bezkarności, ale systemu, w obrębie którego on zaistniał.

Trafny komentarz na temat umiarkowanej fortunności odwołania do *Króla Edypa* zawiera artykuł Jana Karowa:

Tragedia Sofoklesa jest przedstawiana jako opowieść o kraju, w którym została popełniona zbrodnia, nikt za nią nie został ukarany, co ma być analogiczne z Marcem '68. Nie rozstrzygając, czy jest to najtrafniejsze uchwycenie sensu dramatu, można zadać pytanie: dlaczego Edypa spotkało to, co go spotkało? Bo było nieuniknione. Bo zapadł niepojęty wyrok bogów. Jego wina wynikała z prawa boskiego, nie ludzkiego. Pięćdziesiąt lat temu, z jakim by bałwochwalczym stosunkiem nie podchodzić do kierownictwa PRL, nie sposób postrzegać go jako siły wyższej. Rozgrywała się brudna polityka, toczona przez ludzi z krwi i kości. Można zrozumieć chęć czerpania z najlepszych wzorców – wszakże Arystoteles wskazuje dzieło Sofoklesa jako doskonałą realizację założeń tragedii – lecz takie odwołanie powinno być tym lepiej uzasadnione⁹.

Okrutne znaczenie wydarzeń marcowych zostaje podkreślone przez odwołanie do procesów norymberskich. Wrażenie powagi budowane jest również przez potęgowanie trudu wpisanego w akt śledczy – aktorzy rekonstruujący proces dochodzenia prawdy ujawniają krok po kroku, jak niemożliwą rzeczą jest wyciągnięcie konsekwencji z wyroku. Sfrustrowani konstatują, że żadna z osób ponoszących główną odpowiedzialność za zbrodnię nie żyje. Wyrażają również tezę, że samo milczenie na temat sprawców jest ich chronieniem, a każdy, kto słucha wypowiedzianych przez aktorów

⁹ J. Karow, op. cit.

słów, staje się świadomy i przez to współodpowiedzialny za zbrodnię. Gdy – po chwili zainscenizowanej rezygnacji spowodowanej poczuciem, że „nic nie da się zrobić” – postaci przekonują się, że zgodnie z definicją zbrodni przeciwko ludzkości właśnie z tego rodzaju wykroczeniem i zjawiskiem mamy do czynienia w wypadku wydarzeń marcowych; stwierdzają też, że za ukrywanie wiedzy na ten temat grozi im do trzech lat więzienia. „I Państwu też! Bo Państwo teraz też o tym wiedzą!”. Waga formułowanych konstatacji zostaje podniesiona również przez nadanie im uniwersalnego charakteru – sprawa, o którą w istocie chodzi, nie dotyczy jedynie zamkniętej rzeczywistości historycznej. Jest bardzo ściśle związana ze współczesnością. Jedna z postaci, wyrażając to przekonanie, mówi: „Jak na przykład ktoś do kogoś mówi *pedale*, pogardliwie sugerując, że nie ma dla niego miejsca...”. Spektakl jest zatem wymierzony w zjawisko wykluczenia w ogóle, ma stanowić wezwanie do obrony słabych, demaskować mechanizmy upodrzednienia i ostracyzmu.

Jedyną osobą, którą można – ze względu na to, że żyje i jest zdrowa – „pociągnąć do odpowiedzialności”, jest Iwona Śledzińska-Katarasińska, obecnie posłanka PO. Jej udział w zbrodni, jaką było wypędzenie Żydów z Polski, polegał na napisaniu artykułu zawierającego treści antysemickie, a zatem zostaje ona potraktowana jako współwinna wytworzeniu atmosfery niechętniej Żydom. Wpisana w spektakl refleksja podważająca słuszność występowania przeciwko opozycyjnej posłance (jako potencjalny „strzał w kolano”) ma pogłębiać wrażenie tragizmu towarzyszącemu śledztwu. Równocześnie jednak dokonuje się bagatelizacji postawy posłanki – zabieg ten służy potwierdzeniu słuszności przyjętego kierunku działania (a zatem – wymierzenia sprawiedliwości). Jedna z aktorek, Barbara Wysocka, cytując słowa Śledzińskiej, artykułując je w sposób odbierający im wagę: „Byłam młoda i głupia, dałam się zmanipulować [...]. Zawsze, kiedy ktoś chce mi zaszkodzić, wyciąga te dwa artykuły [...]. Chyba już nigdy się od tego nie uwolnię”. Reakcja posłanki na wiadomość o spektaklu i w wpisanych w nim jej wstydy za przeszłe winy, a równocześnie poczucie niemożności uwolnienia się od ciężaru przeszłości. Sposób, w jaki przytoczony tekst zostaje wypowiedziany przez aktorkę (użyte przez nią środki sceniczne), wskazuje na śmieszność tego tłumaczenia i dewaluuje potencjalny namysł nad słusznością reakcji lub choćby wpisaniem w nią tragizmem.

Spektakl próbuje również odpowiedzieć na zarzut zawarty choćby w niniejszym artykule, a mianowicie sugestię, że podjęte w obrębie przedstawienia działanie – jego interwencyjny cel – dalekie jest od istoty sztuki. Aktorzy podkreślają zgodnie, że tym właśnie od początku zajmował się teatr – wymierzaniem sprawiedliwości! Można jednak sądzić, że kluczowa jest kwestia pewnych wykładników formalnych, sposobów realizacji owego politycznego celu, hierarchii ważności motywów. Jeśli jakimś przekazowi przyświeca intencja określonego, konkretnego wpływu na świadomość odbiorców, jego twórcy będą dążyć raczej do wywołania maksymalnie wyraźnego efektu, nie zaś do wysubtelnienia obrazu. Teksty zaangażowane politycznie mogą zatem zmierzać do wyrazistości, ale wówczas niekiedy zamieniają się w publicystykę przebraną w szaty sztuki¹⁰.

Część recenzentów spektaklu sugeruje, że wpisany weń cel związany jest z intencją o charakterze symbolicznym. Tomasz Miłkowski pisze: „A jednak projekt pisma do prokuratury z zawiadomieniem o przestępstwie popełnionym przed laty pozostanie niepodpisany. W końcu to tylko teatr, który stawia pytania”¹¹. Witold Mrozek natomiast konstatuje: „W *Sprawiedliwości* nie szuka się zemsty, lecz symbolicznego rozliczenia, które uzdrowi wspólnotę”¹². Jest to poniekąd sprzeczne z deklaracjami reżysera¹³ oraz ze słowami wypowiedzianymi w czasie samego spektaklu, który – zgodnie z orzeczeniem twórców – jest całkowicie prawdziwy i dosłowny. Swoją drogą, bardzo wartościowa i godna uwagi wydaje się myśl zawarta w jednej z wypowiedzi Zadary: „Zadaniem teatru jest zaburzanie łatwych podziałów i komplikowanie rzeczywistości. Niedopuszczenie do tego, by rzeczywistość stała się

¹⁰ Por. A. Czajka, *Natan mędrzec – figura dialogiczności*, [w:] *Znaczenie. Tekst. Kultura. Prace ofiarowane profesor Elżbiecie Janus*, red. A. Kozłowska, A. Świątek, Warszawa 2014, s. 223.

¹¹ T. Miłkowski, op. cit.

¹² W. Mrozek, *Polski, Żydowski, Powszechny*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/256159.html> [dostęp: 5.07.2018].

¹³ Zadara wielokrotnie wyrażał się na ten temat wprost, np. w jednym z wywiadów: „My chcemy poznać konkretne osoby, bo czujemy się pokrzywdzeni jako Polacy. Mamy przez to gorszy kraj”. M.I. Niemczyńska, *Michał Zadara: mówię o Marcu '68 bez ironii*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22999255,michal-zadara-mowie-o-marcu-68-bez-ironii.html> [dostęp: 5.07.2018].

zbyt jednowymiarowa”¹⁴. Wydaje się jednak, że owa komplikacja i niejednoznaczność ustąpiły w spektaklu miejsca klarownemu przekazowi, jasnemu celowi, ostentacyjnie wykraczającemu poza ramy artystycznej złożoności¹⁵.

Sam Witold Mrozek, podkreślający znaczenie symbolicznego rozliczenia, w cytowanej już recenzji pisze: „Pomysł Zadary kojarzy się z twórczością Olivera Frljicia – opiera się na świadomej interwencji w rzeczywistość pozateatralną. »Wszystko, co robimy i mówimy w teatrze, jest fikcją« – powtarzali na wpół ironicznie aktorzy z *Kłątwy* Frljicia”¹⁶. *Sprawiedliwość* stanowi specyficzny typ spektaklu reprezentatywnego dla teatru politycznego – wykraczając poza konwencję bezpośredniego, niemetaforycznego odnośnienia się do bieżącej sytuacji politycznej, zmierzając w kierunku realnego wpływu na jej kształt, stawia sobie za cel przekroczenie granicy między fikcją a rzeczywistością.

Nie do przecoczenia jest również fakt, że założone przez Zadarę śledztwo ulega częściowej autokompromitacji. Skoro jego rezultatem jest ostatecznie oskarżenie jednej autorki, której nieliczne wypowiedzi można potraktować jako współodpowiedzialne za wzrost antysemickich nastrojów, to nieadekwatność tego „rozwiązania” jest rażąca.

Aktorzy z zaangażowaniem relacjonują poszczególne etapy śledztwa, na slajdach pokazują cytaty, statystyki, wyliczenia, interpretacje prawne, ale jego efekt okazuje się dość absurdalny. Można oskarżyć jedną kobietę, choć nie ona całą sprawę wywołała, przeprowadziła, jako bardzo młoda osoba napisała dwie wredne stroniczki tekstu. Widz wychodzi z mętlikiem w głowie: pytania słuszne, sensownej odpowiedzi brak. Ale pewnie takie są koszty czystej publicystyki na scenie¹⁷.

Niewątpliwa słuszność krytycznego namysłu nad antysemityzmem (w szczególności sposób w czasach, w których obserwuje się wzrost nastrojów

¹⁴ A. Gruszczyński, op. cit.

¹⁵ Zob. uwagi Jacka Marczyńskiego na temat publicystyczno-plakatowego charakteru spektaklu. J. Marczyński, *Życie brutalnie przerwane*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zycie-brutalnie-przerwane.html> [dostęp: 5.07.2018].

¹⁶ W. Mrozek, op. cit.

¹⁷ E. Baniewicz, *Pamięć marcowych wydarzeń*, „Twórczość” 2018, nr 5, <http://tworczość.com.pl/artikul/pamiec-marcowych-wydarzen/> [dostęp: 5.07.2018].

podpadających pod to zjawisko¹⁸, a jednocześnie tendencją do jego bagatelizowania¹⁹) sprzyja perswazyjnym działaniom, niejako zacięra ciężar zawartych w przekazie manipulacji. Żeby zdać sobie z tego sprawę w pełni, warto by było wyobrazić sobie sytuację przeciwną – że oto spektakl skonstruowany jest w celu potwierdzenia słuszności patologicznych tendencji, takich jak np. ksenofobia. Można sądzić, że „w służbie” innej tezy środki użyte przez Zadarę jawiłyby się jako pokraczne i nieudolne.

Bibliografia

- Elżbieta Baniewicz, *Pamięć marcowych wydarzeń*, „Twórczość” 2018, nr 5; wersja online: <http://tworczość.com.pl/artykul/pamiec-marcowych-wydarzen/>.
- Stanisław Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, [s. n.], Kraków 1984.
- Dominika Bulska, Łukasz Winiewski, *Powrót zabobonu: Antysemityzm w Polsce na podstawie Polskiego Sondażu Upředzeń 3*, Centrum Badań nad Upředzeniami UW, Warszawa 2017.
- Anna Czajka, *Natan mędrzec – figura dialogiczności* [w:] *Znaczenie. Tekst. Kultura. Prace ofiarowane profesor Elżbiecie Janus*, red. A. Kozłowska, A. Świątek, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2014.
- Tomasz Miłkowski, *Jaka sprawiedliwość?*, „Przegląd” 2018, nr 12.

Źródła internetowe

- Adam Karol Drozdowski, *W imieniu historii*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/w-imieniu-historii.html>.
- Arkadiusz Gruszczyński, *Michał Zadara: w 1968 roku doszło do zbrodni przeciwko ludzkości*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,23042616,michal-zadara-w-1968-roku-doszlo-do-zbrodni-przeciwko-ludzkosci.html>.

¹⁸ Zob. A. Kyzioł, *Znam się na Erosie*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1744538,1,teatr-wraca-do-antyku.read> [dostęp: 5.07.2018]; D. Bulska, Ł. Winiewski, *Powrót zabobonu: Antysemityzm w Polsce na podstawie Polskiego Sondażu Upředzeń 3*, Warszawa 2017.

¹⁹ Zob. Ł. Głombicki, *Antysemityzm? Wildstein krytykuje Ziemkiewicza za ostre słowa. Na FB burza*, http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,13223078,Antysemityzm__Wildstein_krytykuje_Ziemkiewicza_za.html [dostęp: 5.07.2018].

- Jan Karow, *Bezprawie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/256907.html>.
- Aneta Kyzioł, *Znam się na Erosie*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1744538,1,teatr-wraca-do-antyku.read>.
- Jacek Marczyński, *Życie brutalnie przerwane*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zycie-brutalnie-przerwane.html>.
- Witold Mrozek, *Polski, Żydowski, Powszechny*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/256159.html>.
- Małgorzata I. Niemczyńska, *Michał Zadara: mówię o Marcu '68 bez ironii*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22999255,michal-zadara-mowie-o-marcu-68-bez-ironii.html>.
- Jacek Wakar, *Bez przedawnienia. Trzy spektakle o marcu '68*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/bez-przedawnienia-trzy-spektakle-o-marcu-68/s3pmktj>.

Theatre as a Tool of Political Intervention – on Michał Zadara’s *Sprawiedliwość* [Justice]

The article contains an analysis and interpretation of Michał Zadara’s play *Sprawiedliwość* [Justice] from the point of view of the relation between the performance and the phenomenon of persuasion. The director refers to the events of March '68 to address the issue of expelling Jews from Poland. His aim is not only to reflect on the meaning of the event and to identify the guilty, but also to provoke legal interventions, to call for justice. This intention is connected with the idea of exceeding the fictional status of a performance in order to use it in social and political reality.

Keywords: persuasion, anti-Semitism, justice, engaged theatre

TA FASCYNUJĄCA PRZESTRZEŃ POMIĘDZY. NOTATKI NA MARGINESIE KSIĄŻKI *MOCKUMENTARY. PRÓBA OKREŚLENIA ISTOTY ZJAWISKA*¹

AGNIESZKA WNUK

Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
Institute of Polish Literature, University of Warsaw
agnieszka.wnuk@o2.pl

Spoglądając wstecz na historię kina, a także obserwując zaskakującą różnorodność współczesnych gatunków filmowych, dostrzegam przede wszystkim ogromny potencjał tego medium. I choć od samego początku sztuka filmowa była – na co wskazywał między innymi Jurij Łotman² – i nadal nie przestała być sztuką masową, to muszę przyznać, że okazała się przy tym wynalazkiem niezwykle egalitarnym. Jednym zapewnia wyzwania intelektualne (przykładem *Koń turyński* w reżyserii Béli Tarra), drugim – rozrywkę, którą nie pogardzą przecież i ci pierwsi. Kino pobudza do refleksji, śmieszy, wywołuje grozę lub łyzy, odpręża, zapełnia czas, ogłupia... I nawet tak z pozoru mało wymagający gatunek, jakim jest horror, może się okazać formą na tyle pojemną, by stać się punktem wyjścia do artystycznego eksperymentu i nośnikiem ambitniejszych treści, czego świetnymi przykładami wydają się ostatnie produkcje w rodzaju *Mother!* w reżyserii Darrena Aronofsky'ego czy *Ghost Story* Davida Lowery'ego.

Książka Tomasza Baldzińskiego i Doroty Dłużniewskiej-Urban poruszyła we mnie czułą strunę związaną właśnie z tym mniej, zdawałoby się, ambitnym nurtem kina, a mianowicie z filmem grozy. Podobnie do wielu

¹ Zob. T. Baldziński, D. Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk i M. Werner, Warszawa 2017.

² Zob. J. Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1983, s. 184.

współczesnych widzów jestem bowiem zdania, że dobry horror potrafi odprężyć skuteczniej niż niejedna komedia. O tym zresztą, że umiejętnie zbudowane napięcie prowadzi do wywołania w odbiorcy dzieła uczucia strachu (i litości, rzecz jasna), a w logicznym następstwie – do duchowego oczyszczenia, wiedział już Arystoteles. Nie bez powodu śmiech i strach stały się głównymi siłami napędzającymi dwa kluczowe gatunki literackie starożytności: komedię i tragedię. Co znamienne, po oba te pierwiastki – pierwiastek strachu i pierwiastek śmiechu – wciąż chętnie sięgają twórcy rozmaitych tekstów kultury, w tym filmowcy. Z kolei gatunki w rodzaju *horror comedy* jedynie potwierdzają to, że na styku przeciwnych żywiołów, w tej fascynującej przestrzeni pomiędzy, powstają niekiedy zaskakujące kombinacje form i estetyk, które mogą przyciągnąć rzesze widzów przed ekrany kin i monitory komputerów, a dla znawców stanowić wdzięczny przedmiot badań.

Kino spod znaku *mockumentary* to dla mnie doskonały przykład udanego mariażu sprzeczności – w tym wypadku przede wszystkim fikcji i dokumentaryzmu, choć przykłady przytoczone przez Baldzińskiego i Dłużniewską-Urban jasno sugerują, że równie istotnych komponentów jest w paradokumentach dużo więcej, a same produkcje znacznie się od siebie różnią. W jednych górę zdecydowanie bierze rabelaisowski żywioł śmiechu (*vide* parodie z Sashą Baronem Cohenem w roli głównej), w drugich zaś – równie potężny żywioł strachu, jak w filmach z gatunku *found footage*, *survival found footage* i innych nawiązujących do formuły dokumentu. Te dwa bieguny nie wyczerpują jednak możliwości wynikających z połączenia dokumentaryzmu z fikcją. Gdzieś między nimi mieści się chociażby mniej oczywista odnoga mockumentu spod znaku fantastyki naukowej, z bardzo ciekawym reprezentantem – *Dystryktem 9* w reżyserii Neilla Blomkampa.

Osobiście bardzo lubię tę charakterystyczną gałąź kina mockumentarnego, do której należą takie klasyki horroru jak *The Blair Witch Project*, *[Rec]* czy *Paranormal Activity*. A lubię je przede wszystkim za to, że spełniają warunek konieczny swojego podstawowego wzorca gatunkowego – trzymają w napięciu. Jak wszystkie porządnie skonstruowane filmy grozy wywołują to przyjemne uczucie strachu, w tym wypadku podbudowane otoczką „prawdziwości” i „dokumentalności”. Oglądając je, boję się i jak większość widzów na czas seansu ulegam iluzji, że przedstawione na ekranie mrożące krew w żyłach wypadki zdarzyły się „naprawdę”, wydają się co najmniej

„prawdopodobne” i jako takie mogą przydarzyć się każdemu, także mnie. To zaś – jak wiadomo – solidny powód do strachu.

Ta uproszczona psychologia lęku nie wyjaśnia jednak przyczyn popularności kina i, szerzej, rozmaitych tekstów kultury wdających się w romans z dokumentem. A wpływy tego romansu są przecież obopólne. Pierwiastki fabularyzacji i fikcji – wynikające chociażby z konieczności podporządkowywania zdarzeń określonym przez autora konstrukcjom i ciągom myślowym – można dostrzec chociażby w pracach historycznych, na co zwrócił uwagę przed laty Hayden White³. Gdybym miała określić, co w ostatnim czasie zaważyło na sukcesie wydawniczym takich publikacji, jak *Cztery siostry. Utracony świat ostatnich księżniczek z rodu Romanowów Helen Rappaport czy Skazani. Ostatnie dni rosyjskiej arystokracji* Douglasa Smitha, to na pierwszym miejscu wymieniałabym świadome wykorzystanie żywiołu narracyjności, który sprzyja tworzeniu interesujących fabuł, a na drugim – przesunięcie akcentów z postaci i wydarzeń pierwszoplanowych na drugo- i trzecioplanowe. Dzięki tym dwóm czynnikom losy carskiej rodziny lub całej grupy społecznej układają się w zgodną z faktami historycznymi i popartą licznymi świadectwami – ale jednak fabularną – opowieść, której bohaterami są ludzie z krwi i kości, a nie papierowe postacie z kart podręcznika do historii.

W kinie obecność żywiołu narracji jest oczywistością. Ruchome obrazy od zawsze opowiadały jakąś lub – wzięwszy poprawkę na autorski aspekt kina – czyjaś historię. Ale dopiero sprzężenie tego sugestywnego żywiołu z iluzją autentyczności przyniosło tak ciekawe efekty jak, z jednej strony, mockument, a z drugiej – cały szereg produkcji kinowych opatrzonych wygodną i pojemną, lecz oznaczającą w istocie wszystko i nic, formułą *based on true events* czy *based on true story*. Filmy „oparte na faktach” stały się wabikiem przyciągającym tłumy spragnione „prawdziwych”, choć niekoniecznie prawdopodobnych, fabuł. I mimo iż kino z samej swej natury daje widzowi iluzję współuczestnictwa w akcji przedstawionej na ekranie i wzmacnia w nim poczucie autentyczności oglądanych wydarzeń⁴, to odwołanie do „faktów”

³ Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Kraków 2000.

⁴ Pisał o tym m.in. J. Łotman, op. cit., s. 48 i n.

jeszcze tę iluzję potęguje. O ileż łatwiej wtedy uwierzyć w inwazję Marsjan lub w istnienie UFO, jeśli tylko twórcy świadomie zrezygnują na przykład z etykiety *science fiction* i zastąpią ją adnotacją o „prawdziwej historii”.

Przy okazji chciałabym zasygnalizować potencjalny kontekst dla dalszych badań nad mockumentem, a mianowicie ekspansję tego prężnie rozwijającego się nurtu do innych mediów audiowizualnych, między innymi do telewizji i internetu. Przykładów można wskazać tu bez liku. Z jednej strony są to cieszące się coraz większą popularnością seriale telewizyjne z gatunku *docu-crime* (np. *Gliniarze*), *court-drama* (np. *Sędzia Anna Maria Wesołowska*), *scripted-docu* (np. *Trudne sprawy*) i *hospital docu* (np. *Szpital*), w których opisane przez Baldzińskiego sygnały fikcjonalności przyjęły formę wręcz karykaturalną: nieprawdopodobne fabuły, amatorzy zatrudnieni za grosze do odgrywania ról „zwykłych” ludzi, obecność lektora komentującego akcję itp. Z drugiej strony zaś warto wspomnieć o ciekawym pomysłe wykorzystania formuły mockumentu w kabarecie, między innymi w zrealizowanym w konwencji czarnego humoru i udostępnionym na platformie YouTube miniserialu *Kryzys*, w którym wystąpił i zagrał samego siebie stand-uper Abelard Giza.

Oba przykłady są tak naprawdę dwoma biegunami tej samej tendencji, którą już przed laty zaobserwował i trafnie skomentował Stanisław Lem w jednej ze swych recenzji nieistniejących (*sic!*) książek: „właśnie potrzeba uczciwości jest tym robakiem, który wyjada nam dziś całą literaturę”⁵. Dziś powiedzielibyśmy raczej, że ten podstępny i nienasycony „robak” opanował już pozostałe rejony kultury. A w wypadku *Kryzysu* poważny styl odbioru dziwi tym bardziej, że przecież ów kabaretowy serial jest wręcz idealnym przykładem zabawy dokumentalną formą. Aż chce się zapytać: czego, jeśli nie właśnie gry, żartu i kpiny, winien oczekiwać od komika przeciętny widz⁶?

⁵ S. Lem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 62.

⁶ Zob. m.in. podzielone głosy odbiorców: <http://www.jegoeminencja.pl/2018/04/21/kryzys-giza/>; <https://film.wp.pl/komik-w-ruinie-abelard-giza-ludzie-pytaja-czy-nie-trzeba-mi-pomoc-6242941717649537a>; <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Kryzys-Abelarda-Gizy-Serial-i-ciemnej-stronie-stand-upu-n123259.html> [dostęp: 30.07.2018].

Bibliografia

- Tomasz Baldziński, Dorota Dłużniewska-Urban, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk i M. Werner, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2017.
- Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. J. Faryno, T. Miczka, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, tłum. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- Stanisław Lem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

This Fascinating Space in Between. Notes on the Margin of the Book *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska* [*Mockumentary. An Attempt to Define the Essence of the Phenomenon*]

The text is a commentary to the book by Tomasz Baldziński and Dorota Dłużniewska-Urban *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska* [*Mockumentary. An Attempt to Define the Essence of the Phenomenon*]. The authoress focuses on the phenomenon of mixing the genres, and in particular of combining the conflicting elements of fiction and documentarism in contemporary cinema.

Keywords: mockumentary, borderline film genres, quasi-documentary, fiction, documentarism

„WSPÓLCZEŚNI GLADIATORZY”. PRÓBA OKREŚLENIA ISTOTY I KULTUROWEGO ZNACZENIA PROFESJONALNEGO WRESTLINGU¹

JOANNA BIERNACIK

joanhagen@gmail.com

PROLOG – GLADIATORZY NA POGRANICZU ŚWIATÓW

Falszywy sport. Prostacki teatr. Udawanie bólu za wielkie pieniądze. Zapasy profesjonalne, potocznie zwane po prostu wrestlingiem, choć śledzone przez miliony osób na całym świecie, wciąż wzbudzają kontrowersje wśród przypadkowych odbiorców. Niniejszy artykuł stanowi próbę uchwycenia istoty i kulturowego znaczenia tego pozornie nieskomplikowanego sportu. Jak zauważa Dariusz Kosiński, widowiska sportowe często są lekceważone i marginalizowane jako potencjalny przedmiot badań, sprowadzane do roli czczej rozrywki i bezproduktywnej zabawy². Przekonanie to wydaje się wypływać z ignorowania faktu, iż są one istotną częścią życia społecznego. Kosiński postrzega sport jako „najpełniejszą reprezentację współczesnej kultury światowej”³, stanowiącą „najpełniejszy, najbardziej precyzyjny w swojej złożoności metakomentarz dotyczący jej podstawowych wartości, znaczeń i sposobów działania”⁴. Dziedzinę, która zawiera w sobie złożoną płaszczyznę performatywną – co badacz ukazuje na przykładzie meczu piłki nożnej. Skoro Kosiński postuluje ustanowienie sportu jako dziedziny

¹ Artykuł stanowi przeredagowaną wersję rozprawy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk i obronionej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w 2017 roku.

² D. Kosiński, *Performatyka i dramatologia sportu. Próba przewrotki teoretycznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 1, s. 15.

³ Ibidem, s. 16.

⁴ Ibidem.

centralnej dla badań z zakresu performatyki, warto zatem przyjrzeć się także profesjonalnemu wrestlingowi⁵ – dyscyplinie wciąż w Polsce mało znanej, jednakże wartej opisanego, łączącej w sobie cechy zarówno widowisk sportowych, jak i teatralnego performansu. To dyscyplina pozornie prosta, wręcz prostacka, skrywająca jednak pod tą fasadą mnogość interesujących, nieoczywistych kontekstów.

Niniejszy tekst składa się z pięciu części. Pierwsza poświęcona jest krótkiej rekonstrukcji historii analizowanej dyscypliny. Zarysowuję tam okoliczności powstania i kontekst społeczny popularyzacji wrestlingu w różnych kręgach kulturowych – każda odmiana regionalna nieznacznie różni się bowiem od pozostałych, co uzależnione jest od lokalnych tradycji, uwarunkowań kulturowych i geopolitycznych. Tłumaczę także podstawową terminologię, jaka funkcjonuje w żargonie środowiska zapaśniczego.

Następnie staram się przybliżyć zasady, jakimi rządzi się owo widowisko – od aspektu pozornej przepisowości i przezroczystości formy, przez swoisty regulamin pokazów – zarówno w kontekście konstrukcji reżyserowanych pojedynków, jak i zakulisowej polityki (która niezmiennie pobudza wyobraźnię widzów) – aż po wątki związane z kampaniowym i kontrkulturowym charakterem tego typu rozrywki.

Część trzecia dotyczy roli cielesności w pro wrestlingu. Ciało performerera jest bowiem nie tylko, co podpowiada intuicja, nośnikiem znaków, ale i znakiem samym w sobie – aparycja zawodnika pozostaje pierwszym bodźcem wizualnym odbieranym przez widza – a także pewną formą wypowiedzi. Zajmuję się także zagadnieniem kobiecości i męskości, jak i problemem stereotypii w przedstawieniu Innego. Zapasy, jako dziedzina inkluzywna i egalitarna, okazują się jednocześnie przestrzenią transgresji – jak pokazują

⁵ W środowisku fanowskim skrótowo nazwanym najczęściej „wrestlingiem” bądź „pro wrestlingiem” – określenia te ugruntowane są w kręgach związanych z opisywaną dyscypliną, w związku z czym w dalszych częściach artykułu stosowane będą przede mną wymiennie. Istnieje również synonimiczne pojęcie „wolnoamerykanka”, wywodzące się z rodzaju zapasów *catch*, w których dozwolone są wszelkie chwytty; w literaturze zastosował je m.in. Adam Dziadek, tłumacząc dotyczący profesjonalnych zapasów szkic Rolanda Barthes’a, jednakże w kontekście współczesnego wrestlingu wykorzystuje się je bardzo rzadko i powszechnie uważa za przestarzałe.

przykłady indywiduów szczególnie ekscentrycznych, nie ma w tej dziedzinie granic, których nie da się przekroczyć, ani norm, które nie podlegałyby subwersji, co odbywa się oczywiście z zachowaniem pozornej równości. Jednym z najistotniejszych aspektów zapasów jest – jak wskazują za Rolandem Barthes'em – semantyczna przezroczystość. Znaki i komunikaty odczytywane są na bieżąco, w ferworze walki nie ma bowiem czasu na pogłębioną analizę. Każdy gest, cios ma być zrozumiały dokładnie w momencie jego wymierzenia, a samo widowisko jest – podobnie jak przedstawienie teatralne – niepowtarzalne, wykonywane wobec zawsze innej, unikalnej publiczności⁶. Uproszczenia i schematy są więc nieuniknione.

Warto zwrócić uwagę na zagadnienie intermedialnego charakteru analizowanej przeze mnie dyscypliny, manifestowanego przez liczne nawiązania i odwołania do innych tekstów i zjawisk kultury popularnej. Wrestling głównego nurtu zawsze ściśle związany był z aktualnymi trendami i przemianami społeczno-kulturowymi, nieodłącznie czerpał z coraz to nowszych mód, skupiając drobne ekscentryzmy jak w soczewce i niejako stanowiąc pewnego rodzaju metakomentarz otaczającej rzeczywistości⁷. Zajmują się także fenomenem Santo – meksykańskiego luchadora, który stał się dla odbiorców w swoich czasach swoistym herosem, a zarazem społecznym pedagogiem.

Ostatnia część artykułu poświęcona jest z kolei zagadnieniu profesjonalizacji wrestlingu w Polsce. W ostatniej dekadzie można bowiem zauważyć stopniowy wzrost zainteresowania owym widowiskiem, sygnalizowany przez zwiększoną aktywność internetowej społeczności fanowskiej i stosunkowo łatwy dostęp do treści. Ponadto swoją działalność rozwijają amatorskie kluby, powstają pierwsze szkoły treningowe umożliwiające adeptom poznanie podstaw praktyki dyscypliny w bezpiecznych warunkach, organizowane są pierwsze profesjonalne pokazy. Wiele wskazuje na to, iż oddane grono pasjonatów, choć stosunkowo niewielkie (wręcz znikome, jeśli porównać jego liczebność z rozmiarami środowisk fanowskich innych sportów), jeszcze długo pozostanie aktywne.

Materiał zgromadzony w niniejszym tekście prezentuje wrestling jako zjawisko wielowarstwowe, skrywające mnogość interesujących kontekstów

⁶ D. Kosiński, op. cit., s. 20

⁷ Ibidem., s. 16.

kulturowych i społecznych pod pozorami czczej, nieskomplikowanej rozrywki. Niszowy charakter widowiska przekłada się na skromną literaturę przedmiotu podejmującą wskazany wątek.

1. CZYM JEST PROFESJONALNY WRESTLING?

Profesjonalny wrestling jest widowiskiem, które od lat z podekscytowaniem śledzą miliony ludzi na całym świecie. Także w Polsce – choć pozostaje zjawiskiem raczej niszowym, posiada relatywnie niewielką, acz oddaną grupę miłośników. Pomimo wciąż rozszerzającego się rynku, w potocznym myśleniu na temat tej dyscypliny utarło się wiele stereotypów, mitów i krzywdzących uproszczeń.

1.1. OD JARMARCZNEJ ZABAWY DO OGÓLNOŚWIATOWEGO FENOMENU – KRÓTKA HISTORIA WRESTLINGU

Brakuje danych, które pozwoliłyby na konkretne umiejscowienie narodzin wolnoamerykanki w czasie. Pierwsze ślady formującej się dyscypliny datuje się zwykle na ostatnie dekady XIX wieku. Wówczas, niezależnie od siebie, rozwijały się dwa rodzaje widowisk, które dały podstawy temu, co dziś znamy pod pojęciem rozrywki wrestlingu.

Walter Armstrong, autor jednej z pierwszych znanych publikacji dotyczących tematyki zapasów⁸, już pod koniec XIX wieku opisał szereg zróżnicowanych odmian europejskiego stylu zapasów, w tym niemiecką czy francuską, a ponadto – odmianę japońską. We wstępie Armstrong zaznacza, że pierwsze próby popularyzacji dyscypliny łączącej najważniejsze nurty angielskiej tradycji zapaśniczej podjął już w 1871 roku niejaki J.G. Chambers, jednak bez wymiernego skutku⁹. Większość swojej niespełna sześćdziesięciostronicowej rozprawy, zatytułowanej po prostu *Wrestling*, Armstrong poświęca ośrodkom brytyjskim, którym nazwy nadaje od miasta bądź regionu, gdzie rozwijały się stowarzyszenia zapaśników. W kolejnych rozdziałach zdradza tajniki stylów: Cumberland, kornwalijskiego, Lancashire i szkockiego, nada-

⁸ Pierwsze wydanie ilustrowanego kompendium pochodzi z 1890 roku i zostało opublikowane nakładem wydawnictwa Fredericka A. Stokesa. W 2011 roku zostało ono poddane procesowi digitalizacji, dzięki czemu obecnie dostępne jest w domenie publicznej w serwisie Google Books.

⁹ W. Anderson, *Wrestling*, New York 1890, s. 14.

jąc im wspólną nazwę – za Chambersem – *catch-as-catch--can* (dosłownie: „chwytaj, jak możesz chwycić”, choć można tłumaczyć tę frazę także jako: „wszystkie chwyt dozwolone”). Pojedyńki opisywane przez Armstronga opierały się przede wszystkim na tak zwanym grapplingu, to jest walce wręcz bazującej na podstawowych chwytach, rzutach i dźwiginiach, jednak w przeciwieństwie do klasycznych zapasów, dopuszczalne były także zagrania powszechnie uznawane za nieprzepisowe – uderzenia, kopnięcia, a nawet łapanie za włosy lub inne wrażliwe części ciała (chętnie wykorzystywane przez adeptów słynącej ze szczególnej brutalności odmiany francuskiej oraz szkoły Lancashire¹⁰). Walki *catch* nie były symulowane; zwyciężał ten, kto – w zależności od preferowanego stylu i ustalonych zasad – pierwszy powalił przeciwnika na matę lub zmusił go do poddania się.



Il. 1. Połowiczny nelson – jedna z dźwigni stosowanych w walkach stylu *catch*

W tym samym czasie w Stanach Zjednoczonych lokalne jarmarki i obwoźne trupy cyrkowe wzbogaciły się o nową atrakcję – improwizowane wyzwania. Siłacze o rzekomo nadludzkiej tężyznie fizycznej stawali na scenie, podczas gdy wodzirej rozpoczynał poszukiwanie ochotników wśród lokalnych mieszkańców i uczestników jarmarku. Warunki zakładu były banalnie proste – jeśli ochotnik zdołał wytrzymać pięć minut pojedynku z gigantem, wygrywał. Jeśli nie – pula zakładu trafiała w ręce wodzireja¹¹. Wraz ze wzrostem zainteresowania wydłużał się także czas trwania atrakcji – zamiast jednego pojedynku inicjowano dwa, następnie trzy, by ostatecznie poświecić widowisku osobne stanowisko.

Sharon Mazer zwraca uwagę na istotę elementu autopromocji – siłacz występujący na scenie nie mógł być po prostu siłaczem. Atletą, wybierając

¹⁰ Ibidem, s. 29.

¹¹ Zob. S. Mazer, *Professional Wrestling. Sport and Spectacle*, Jackson (MS) 1998, s. 23.



Il. 2. Kornwalijski strój zapaśniczy

cechy rozpoznawcze (mógł to być chociażby wyrazisty kostium lub łatwy do zapamiętania przydomek), konstruował swoisty mit legitymizujący status odgrywanej przez siebie scenicznej osoby¹². Zawodników *catch* także obowiązywał określony ubiór. Każda ze szkół wypracowała unikatowy kod wizualny wyróżniający ją na tle innych ośrodków. Przywdziewając dany kostium, adepci podkreślali swoją przynależność do wybranej drużyny¹³.

Na początku XX wieku *catch* uznany został za dyscyplinę olimpijską. Na Igrzyskach Olimpijskich w St. Louis (1904) był jedynym rodzajem zapasów, podczas gdy w Londynie (1908) i w Antwerpii (1920; pod nazwą *freestyle wrestling*) wystąpił obok zapasów klasycznych. Fakt ten można uznać za symboliczne rozdzielenie zapasów amatorskich klasycznych od profesjonalnych, czyli *wrestlingu*.

Po przestoju spowodowanym II wojną światową, w drugiej połowie lat 40. XX wieku nastąpił dynamiczny rozwój pro *wrestlingu*, nazywany także Pierwszą Złotą Erą. W tym czasie w Stanach Zjednoczonych uformował się tak zwany system terytorialny (ang. *territories*) – siatka średniej wielkości klubów organizujących pokazy *wrestlingu* przeznaczone dla mieszkańców wielkich miast i ich okolic. Porzucono także element sportowej rywalizacji na rzecz widowiskowości pojedynku, a kulisy organizowanych pokazów (tak zwane *kayfabe*) objęto ścisłą tajemnicą. W 1948 roku powstała National Wrestling Alliance – pierwsza federacja zapaśnicza zrzeszająca niezależnych promotorów. NWA ułatwiała przepływ zawodników pomiędzy członkami unii i ujednoliciła listę tytułów mistrzowskich, zwiększając tym samym ich prestiż.

Dzięki upowszechnieniu telewizji, w latach 50. lokalne kluby zyskały możliwość dotarcia do większej niż kiedykolwiek grupy odbiorców. Pokazy,

¹² Ibidem, s. 24.

¹³ W. Armstrong, op. cit., s. 19.

dotąd dostępne jedynie na żywo, emitowane były w ogólnokrajowych stacjach¹⁴. Pro wrestling doskonale odpowiadał potrzebom nowego medium: był rozrywką łatwą w odbiorze, okraszoną zarówno elementami komediowymi, jak i dramatycznymi. Na korzyść promotorów przemawiały także niskie koszty produkcji tego typu programów. Nadpodaż treści szybko doprowadziła jednak do przesycenia rynku i – co za tym idzie – stopniowego spadku zainteresowania masowej publiczności. Pod koniec lat 50. większość audycji o tematyce zapaśniczej została usunięta z ramówek lub przesunięta na późne godziny nocne.

Złota Ery przełomu lat 40. i 50. XX wieku objęła nie tylko amerykańskie kluby. To także okres dynamicznego rozwoju nurtów zagranicznych – meksykańskiego *lucha libre* i japońskiego *puroresu*. To lata świetności ikon i pionierów tychże nurtów: El Santo, który jeszcze przed zakończeniem kariery doczekał się statusu ludowego bohatera¹⁵, i Rikidōzana, określanego mianem „Ojca Puroresu”.

Po trwającej blisko trzy dekady stagnacji i okresie powolnego rozwoju organizacji zapaśniczych kolejny przełom nastąpił na początku lat 80. XX wieku. Vincent K. McMahon, idąc w ślady swojego ojca i dziadka, w 1979 roku wraz z żoną Lindą zakłada organizację Titan Sports. Już trzy lata później wykupuje większość udziałów w Capitol Wrestling Corporation¹⁶, przejmując władzę nad wchodzącymi w jej skład organizacjami terytorialnymi, w tym prowadzoną przez jego ojca, Vincenta J. McMahona, World Wrestling Federation. Plany promotora były ambitne – zamierzał bowiem wyprowadzić WWF ponad podział terytorialny, aby docelowo osiągnąć zasięg globalny. By wcielić swój plan w życie, McMahon junior zaczął wykupywać największe nazwiska występujące w konkurencyjnych organizacjach (w tym Terry’ego Bolle, szerzej znanego pod pseudonimem Hulk Hogan). Pokazy WWF

¹⁴ W latach 1948-1955 każda z dostępnych w Stanach Zjednoczonych stacji telewizyjnych posiadała w ramówce przynajmniej jeden program związany z pro wrestlingiem.

¹⁵ O fenomenie El Santo piszę więcej w części czwartej – *Pro wrestling w kulturze popularnej*.

¹⁶ Założone w 1953 roku przez Vincenta McMahona seniora i Jamesa Mondta CWC; podobnie jak NWA było unią zarządzającą organizacjami terytorialnymi na terenie stanów znajdujących się na północnym wschodzie USA.



Il. 3. Widowiskowa przesada. W trakcie emisji programu grupa D-Generation X wypowiada wojnę konkurencyjnej organizacji

emitowano w telewizji publicznej, co przyczyniło się do wielkiego wzrostu zainteresowania wrestlingiem. McMahon określił swój produkt mianem rozrywki sportowej (*sports entertainment*), podkreślając dualistyczny charakter tej dyscypliny. Chcąc dotrzeć do szerszej grupy odbiorców, promotor nawiązał współpracę z gwiazdami branży muzycznej

(między innymi piosenkarką Cyndi Lauper) – kooperacja ta przeszła do historii jako okres Rock & Wrestling Connection¹⁷.

Wskutek drastycznej ekspansji i polityki agresywnego zwalczania konkurencji World Wrestling Federation szybko zyskało status monopolisty na amerykańskim rynku, stopniowo przejmując kolejne bankrutujące organizacje terytorialne. Promotorzy wchodzący w skład unii NWA próbowali ratować swoją sytuację, wspólnie organizując pokaz specjalny – Starrcade, pierwszy event określany mianem *supercard*, to jest składający się z szeregu pojedynków o wysokim prestiżu¹⁸. Los mniejszych organizacji wydawał się jednak przesądzony. Wkrótce prezes największej z nich, Jim Crockett, ogłosił bankructwo, a sama federacja (Jim Crockett Promotions) została w 1988 roku wykupiona przez imperium medialne Teda Turnera i przekształcona w World Championship Wrestling¹⁹.

Dzięki otrzymanemu wkładowi finansowemu WCW w krótkim czasie zagroziła monopolowi federacji McMahonów. Aby zmierzyć się z konkurencją, cotygodniową audycję WCW – *Nitro* – przesunięto na poniedziałkowe wieczory. W tym samym czasie WWF emitowało swoją audycję – *Raw*.

¹⁷ O kolaboracji WWF z branżą muzyczną i jej skutkach więcej piszę w dalszej części artykułu, zatytułowanej *Rock & Wrestling Connection*.

¹⁸ W pokazie wzięły udział największe gwiazdy organizacji zrzeszonych w NWA. Na trybunach Greensboro Coliseum zasiadło przeszło szesnaście tysięcy widzów.

¹⁹ Fakt ten uważany jest za symboliczną śmierć systemu terytorialnego.

Decyzja ta zapoczątkowała blisko sześćoletnie zmagania, podczas których obie organizacje walczyły ze sobą o uwagę widzów, nierzadko uciekając się do sensacji²⁰ i kontrowersji²¹. Okres ten nazywany jest mianem „poniedziałkowych wojen” (*Monday Night Wars*). Zacięta walka o widza doprowadziła do diametralnej zmiany charakteru prezentowanej treści. WWF odeszło od karykaturalnie przerysowanych postaci i prostych historii opartych na walce dobra ze złem – konwencji przyjaznej rodzinom i młodszej publiczności. W specjalnym oświadczeniu Vince McMahon ogłosił nadejście nowej epoki – tak zwanej Ery Attitude. Program adresowany był przede wszystkim do widowni nastoletniej i młodych dorosłych. Prezentowane tam treści charakteryzowały się wzmożoną brutalnością, wulgaryzacją oraz występowaniem tak zwanych *shootów* – przemówień zdradzających kulisy biznesu, wykraczających poza scenariusz lub sprawiających wrażenie nieplanowanych²². Audycje utrzymywały dzięki temu pozór nieprzewidywalności.

²⁰ Na porządku dziennym było między innymi „podkradanie” zawodników konkurencyjnej organizacji. Kontrakty większości zawodników nie zawierały wówczas klauzuli o zakazie konkurencji, w związku z czym skuszeni lepszymi warunkami performerzy mogli z tygodnia na tydzień zmienić miejsce pracy bez narażania się na wysokie kary finansowe i odpowiedzialność prawną.

²¹ Wyniki oglądalności obu programów były przedmiotem cotygodniowej dyskusji w branżowych mediach. Obie organizacje za wszelką cenę starały się utrzymać widzów po swojej stronie, co nierzadko prowadziło do sytuacji kuriozalnych. 27 kwietnia 1998 roku ubrani w barwy militarne członkowie grupy D-Generation X wsiedli do czołgu i udali się do sąsiedniego miasta, skąd emitowany był program WCW – *Nitro*. Przejazd na bieżąco relacjonowany był podczas audycji *Raw*. Na miejscu grupa oficjalnie wypowiedziała konkurencyjnej organizacji wojnę. Z kolei 4 stycznia 1999 roku komentatorzy *Nitro* zdradzili wynik walki wieczoru konkurencyjnego programu, podczas której miało dojść do zmiany posiadacza pasa mistrzowskiego. Spiker kilkakrotnie powtórzył tę informację, ironicznie odnosząc się do nowego mistrza. Plan przyniósł skutek odwrotny do zamierzonego – ponad sześćset tysięcy widzów zmieniło kanał, by zobaczyć ten pojedynek. Tego dnia *Raw* po raz pierwszy od dwóch lat osiągnęło wyższą oglądalność niż *Nitro*, a WCW już nigdy nie pokonało WWF w potyczce na ratingi.

²² Zmianie uległo także podejście widzów do tego typu treści, do czego przyczyniła się mnogość mediów branżowych i zdobywając coraz większy zasięg specjalistyczne fora internetowe. Na przełomie lat 90. i dwutysięcznych odbiorcy zaczęli

Okres Monday Night Wars to czas rekordowych wyników oglądalności pro wrestlingu. W szczytowym momencie zaciętą rywalizację organizacji każdego tygodnia w samych Stanach Zjednoczonych śledziło średnio od pięciu do siedmiu milionów widzów²³. Konflikt ten dobiegł końca w 2001 roku, gdy McMahonowie wykupili upadającą WCW, po czym wygasili konkurencyjną markę. W tym samym roku promotorzy nabyli także prawa do trzeciej co do wielkości organizacji zapaśniczej – Extreme Championship Wrestling, ponownie zapewniając WWF trwający do dziś monopol w branży.

Żadna z federacji nigdy nie zdołała już powtórzyć sukcesu czasów Monday Night Wars. Zmianie ponownie uległ także sam produkt – współczesny wrestling powrócił do idei egalitaryzmu publiczności, a promotorzy dbają o możliwie jak największe zróżnicowanie treści w celu maksymalnego rozszerzenia docelowej grupy odbiorców. Rozwój Internetu przyczynił się również do rozwoju organizacji niezależnych i zagranicznych, znacznie ułatwiając dostęp do produkowanych przez nie treści²⁴.

1.2. TERMINOLOGIA

Roland Barthes tak pisał o wrestlingu w swoich *Mitologiach*:

Są ludzie, którzy uważają, że wolnoamerykanka to sport prostacki. A le wolnoamerykanka nie jest sportem, tylko widowiskiem, a udział w dawanym przez nią przedstawieniu Bólu nie jest większym prostactwem niż dzielenie cierpień z Arnolfem lub Andromachą. Istnieje oczywiście fałszywa wolnoamerykanka, rozgrywana za wielkie pieniądze z zachowaniem

być świadomi działania zakulisowej polityki i mechanizmów rządzących biznesem. Nową podgrupę odbiorców świadomych owej konwencji nazwano *smart marks* (w skrócie *smarts* lub *smarks*; od angielskiego słowa *smart* – ‘bystry’, ‘sprytny’).

²³ Najwyższy zarejestrowany przez agencję ratingową Nielsen wynik oglądalności padł 10 maja 1999 roku i wyniósł 8.1 punktu. Oznacza to, że audycję *Raw* tego dnia oglądano statystycznie w 9,3 miliona amerykańskich domostw. Przelicznik Nielsen wynosi 1,15 miliona domostw na 1 punkt. [http://www.2xzone.com/ratings/rawhistory.shtml#WYT8E1V\]bDe](http://www.2xzone.com/ratings/rawhistory.shtml#WYT8E1V]bDe) [dostęp: 19.03.2017].

²⁴ Przez lata funkcjonowania biznesu środowisko skupione wokół tej dyscypliny wypracowało specyficzny żargon. Właściwe dla niego specjalistyczne pojęcia pojawiają się w dalszych częściach artykułu

zbędnych pozorów przepisowego sportu; ona jednak nikogo nie obchodzi²⁵. Prawdziwa wolnoamerykanka, określana niesłusznie jako amatorska, rozgrywana jest w podmiejskich salach, gdzie publiczność spontanicznie przystaje na widowiskowy charakter walki, podobnie jak publiczność kinowa z przedmieścia²⁶.

W najprostszym ujęciu pro wrestling to rodzaj interdyscyplinarnego widowiska o charakterze sportowym, łączący w sobie atletyczny charakter zapasów i sztuk walki z elementami teatru, kabaretu, wodewilu. Hybrydyczną specyfikę dyscypliny podkreśla wspomniany już termin rozrywka sportowa, w myśl którego walor zabawy postawiony jest na równi ze sportowymi wyczynami.

Sharon Mazer zalicza wrestling do grona sztuk performatywnych, klasyfikując go jako widowisko zawieszane pomiędzy kulturowymi kategoriami:

Profesjonalne zapasy są sportem, który nie jest – w dosłownym tego słowa znaczeniu – sportowy, [są też] teatralną rozrywką, która nie jest teatrem. Pokaz przemocy, który jest nie tyle rywalizacją, ile zrytualizowaną potyczką oponentów powtarzaną wielokrotnie z myślą o niebywale zaangażowanej publiczności. Barwne postacie i historie opowiadane zarówno w ringu, jak i w telewizyjnym przekazie, który ubiera pojedynki w kontekst, są zarazem archetypiczne, jak i współczesne, otwarte na bezpośrednią interpretację, a jednak w swej otwartości odporne na proste odczytanie przez pryzmat wartości kultury dominującej²⁷.

Wraz z ekspansją zapasów profesjonalnych poza granice Stanów Zjednoczonych powstał również szereg nowych określeń wyróżniających poszczególne nurty. W krajach anglosaskich niezmiennie funkcjonuje nazwa *professional wrestling* (w skrócie: „pro wrestling”; samo określenie „wrestling” odnosi się bowiem do zapasów klasycznych, będących dyscypliną olimpijską). W przypadku odmiany meksykańskiej mówimy o *lucha libre*

²⁵ Barthes pisze swój felieton w 1957 roku, na kilka dekad przed dynamicznym rozwojem dyscypliny.

²⁶ R. Barthes, *Świat wolnoamerykanki*, [w:] idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 31; podkr. moje – J.B.

²⁷ S. Mazer, op. cit., s. 3 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu).

(„wolna walka”) i uprawiających ją *luchadores* (spolszczonych jako „luchadorzy”). W Japonii z kolei funkcjonuje nazwa *puroresu*, będąca w istocie transliteracją japońskiej wymowy, w skrócie zapisywanej „pro-wres”²⁸. Potocznie w Polsce funkcjonuje bezpośrednie zapożyczenie z języka angielskiego – pokazy zapasów profesjonalnych (bez względu na nurt) określa się mianem wrestlingu lub pro wrestlingu, jednak członkowie społeczności fanowskiej posługują się wszystkimi wymienionymi powyżej określeniami w zależności od kontekstu wypowiedzi.

1.3. ZASIĘG PRO WRESTLINGU – NAJWIĘKSZE OGNISKA I ORGANIZACJE

Rynek pro wrestlingu (zwany także sceną) dzieli się na organizacje głównego nurtu (*mainstream*) oraz niezależne (*indie*). Za główne wyznaczniki przynależności do danej kategorii uważa się zasięg przekazu oraz umowę emisji treści w telewizji i/lub na internetowych platformach streamingowych²⁹. Przyjmuje się, że organizacje głównego nurtu kładą nacisk przede wszystkim na widowiskowość przedstawienia i jego oprawy, podczas gdy istotą pokazów niezależnych jest ukazanie atletycznej finezji performerów³⁰.

Choć ogólne reguły rządzące przedstawieniem są uniwersalne³¹, warianty regionalne różnią się od siebie detalami wyznaczanymi przez odmienne konteksty kulturowe. Opisywane poniżej odmiany są dla swoich źródłowych

²⁸ Co ciekawe, w środowisku fanowskim mianem *puroresu* określa się jedynie azjatycką odmianę wrestlingu, podczas gdy w samej Japonii termin ten obejmuje dyscyplinę samą w sobie.

²⁹ Ramy tej definicji są płynne, a sam podział – umowny. Przykładowo, szacowana wartość organizacji Ring Of Honor (powszechnie uznawanej za niezależną) przewyższa wartość zaliczanej do mainstreamu Impact Wrestling. Z kolei programy marki Lucha Underground (również niezależnej) dostępne są na międzynarodowej platformie Netflix, zapewniającej jej zasięg kilkukrotnie większy niż wcześniej wspomnianej Impact Wrestling.

³⁰ To także nie jest ścisłą regułą, czego dowodzi chociażby należąca do WWE marka NXT promująca młodych zawodników z zachowaniem minimalistycznej oprawy fabularno-wizualnej.

³¹ O ogólnych regułach rządzących pro wrestlingiem piszę w części zatytułowanej *Zasady gry. Próba ujęcia teoretycznego*.

obszarów właściwe, ale nie ekskluzywne; dzięki transnarodowej mobilności performerów charakterystyczne style obecne są na wszystkich kontynentach, a same nurty przenikają się.

1.3.1. Stany Zjednoczone

Amerykański wariant pro wrestlingu jest jednocześnie wariantem najszerszej rozpowszechnionym i najłatwiej dostępnym (w głównej mierze dzięki globalnemu statusowi największej organizacji – World Wrestling Entertainment, do 2002 roku znanej jako World Wrestling Federation). Elementem wyróżniającym tę odmianę jest większe niż w pozostałych kręgach przywiązanie do ciągłości narracji i budowy odmiennych charakterologicznie postaci (czasami kosztem właściwej akcji w ringu). Od samego performerera istotniejsza jest odgrywana przez niego postać, a ważne walki – przynajmniej w organizacjach głównego nurtu – muszą być podparte rozwiniętą historią.

Do najważniejszych organizacji należą:

- World Wrestling Entertainment – największa federacja zapaśnicza na świecie. Jej kapitał zakładowy szacowany jest na trzysta trzydzieści miliardów dolarów³². Swoje audycje przetłumaczone na trzydzieści języków nadaje w stu czterdziestu pięciu krajach, osiągając zasięg trzynastu milionów widzów³³. Wchodzi w skład konglomeratu medialnego zatrudniającego osiemset czterdzieści pracowników³⁴ – oprócz pokazów zapaśniczych majątek WWE obejmuje także między innymi studio filmowe WWE Studios i internetową platformę streamingową WWE Network;
- Impact Wrestling (znana wcześniej jako Total Nonstop Action Wrestling i Global Force Wrestling) – druga co do wielkości organizacja głównego nurtu, założona w 2002 roku przez braci Jerry’ego i Jeffa Jarrettów. Przez lata stanowiła mainstreamową enklawę feministycznego wrestlingu – podczas gdy konkurencja sprowadzała swoje performerki do roli ozdobnego przerywnika (ukierunkowując

³² http://corporate.wwe.com/documents/PressReleaseQ3201011.04.10_FINAL_001.pdf [dostęp: 18.03.2017].

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

ich występy przede wszystkim na eksponowanie ich fizycznych atutów, na przykład przez pojedynki rozgrywane się wewnątrz basenu wypełnionego budyniem albo infantylne *pillow fights* – walki na poduszki) lub całkowicie pomijała ich udział w pokazach (w organizacji ROH aż do 2015 roku kobiety występowały sporadycznie), w ówczesnym TNA kobieca dywizja (określana mianem Knockouts) traktowana była na równi ze swoimi męskimi współpracownikami, mając możliwość udziału w walkach podwyższonego ryzyka, a nawet walkach wieczoru – co w zdominowanej przez mężczyzn dziedzinie wciąż jest niezwykle rzadkim odstępstwem od reguły;

- Ring of Honor – największa organizacja niezależna na amerykańskim rynku założona w 2002 roku przez Roba Feinsteina. Wyróżnia się tak zwanym Kodem Honoru (*Code of Honor*) – zespołem zasad gwarantujących pozory sportowości przedstawienia. Kod ten stanowi zarówno swoistą etykietę (wśród zasad znajdują się między innymi: kurtuazyjny uścisk dłoni przed rozpoczęciem pojedynku, poszanowanie nadrzędnej pozycji sędziego oraz zakaz zadawania ciosów poniżej pasa), jak i istotne narzędzie narracyjne, bowiem intencjonalne złamanie zasad Kodu przez jedną ze stron automatycznie ukazuje podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, bez potrzeby rozwiniętej podstawy fabularnej;
- Lucha Underground – jedna z najmłodszych organizacji zapaśniczych założona w 2014 roku. Wyróżnia się przede wszystkim formą prezentacji treści. W przeciwieństwie do konkurencyjnych organizacji, opierających swoją działalność na pokazach cotygodniowych (WWE, GFW) lub cyklicznych (ROH), Lucha Underground prowadzi narrację w zamkniętej formie serialu. Wątki fabularne zamykają się w obrębie liczby odcinków wchodzących w skład danej serii. Dotychczas zrealizowano trzy pełne sezony programu (w sumie liczące sobie dziewięćdziesiąt sześć odcinków).

Niezwykle zróżnicowana amerykańska scena niezależna wypełnia różne nisze preferencji społeczności fanów pro wrestlingu. Wśród tysięcy niedużych klubów znajdują się między innymi: organizacje kobiece (np. SHIMMER Women Athletes, Shine Wrestling lub Women Superstars Uncensored), komediowe (np. Chikara) lub specjalizujące się w pojedynkach podwyższonego

ryzyka organizacje *ultraviolet* (np. Combat Zone Wrestling). Działalność klubów niezależnych zazwyczaj połączona jest z funkcjonowaniem szkółek treningowych. W przypadkach najmniejszych klubów kursy dla adeptów nierzadko stanowią główne źródło utrzymania.

1.3.2. Meksyk

Początków *lucha libre* należy szukać już w drugiej połowie XIX wieku – legenda głosi, że tradycję zapaśniczą przekazali przybywający do Meksyku w latach 60. XIX wieku francuscy imigranci³⁵. Przez lata widowiskowe pojedynki pozostawały regionalną ciekawostką. W 1933 roku Salvador Lutteroth zakłada Empresa Mexicana de Lucha Libre³⁶ – pierwszą zorganizowaną federację pro wrestlingu o zasięgu ogólnokrajowym³⁷. Podobnie jak w przypadku amerykańskich *territories*, dynamiczny rozwój nowego medium – telewizji – znacząco wpłynął na popularność dyscypliny, a najsłynniejsi zawodnicy – luchadorzy – tacy jak El Santo („Święty”) czy Mil Máscaras („Człowiek Tysiąca Masek”) zyskali status ikon popkultury³⁸. *Lucha libre* do dziś uważane jest za najbardziej charakterystyczny element meksykańskiej kultury popularnej³⁹.

Choreografia pojedynków *lucha libre* charakteryzuje się szczególnie widowiskowością. Priorytetem nie jest realizm przedstawienia, a czysta przyjemność widza sycącego wzrok akrobatyczną finezją performansu. Stąd też luchadorzy lwia część walki spędzają w powietrzu, wyprowadzając wymyślne ciosy i kopnięcia, a lin otaczających ring używają jako katapult.

Najważniejszym elementem identyfikacji luchadora jest unikatowa dla każdej postaci maska (*máscara*). O ile w wariacie amerykańskim zwykle

³⁵ *The History Of Lucha Libre*, <https://web.archive.org/web/20120913065250/http://www.bongo.net/papers/lucha.htm> [dostęp: 21.03.2017]

³⁶ W skrócie: EMLL, dziś znaną jako CMLL – Consejo Mundial de Lucha Libre; obie nazwy funkcjonują wymiennie.

³⁷ B. Racięski, *Zamaskowani zapaśnicy na granicy światów. Lucha libre na ringu i w kinie jako przykład popkulturowego synkretyzmu*, [w:] *Synkretyzm nowego świata*, red. P. Kalina, Kraków 2015, s. 88.

³⁸ O fenomenie tych zawodników i nurcie filmów *lucha – cine de lucha libre* – piszę w części zatytułowanej *Pro wrestling w kulturze popularnej*.

³⁹ B. Racięski, op. cit., s. 87.

srowadzana jest ona do roli gadżetu, o tyle w Meksyku stanowi swego rodzaju świętość. Ze zwyczajem zakrywania twarzy, rzekomo wywodzącym się z rytualnych obrzędów Azteków⁴⁰, wiąże się anonimowość performerów. Personalalia i wizerunki zapaśników tradycyjnie objęte są ścisłą tajemnicą, co sprzyja skupieniu uwagi na odgrywanej postaci⁴¹. Jako autonomiczny składnik tożsamości luchadora maska ma nieocenioną wartość i stawiana jest na równi z tytułem mistrzowskim. Pojedynki typu *máscara contra máscara*, *máscara contra cabellera* i *máscara contra campeonato*, w których na szali znajdują się kolejno: dwie maski, maska i włosy oraz maska i tytuł mistrzowski, niezmiennie wzbudzają wielkie emocje. Odślonięcie twarzy jest bowiem dla luchadora najwyższą hańbą – raz utracona maska przepada na zawsze, a upokorzony wojownik zmuszony jest zakończyć karierę lub walczyć z odśloniętą twarzą.

Do największych organizacji *lucha libre* należą CMLL – Consejo Mundial de Lucha Libre (najstarsza działająca organizacja pro wrestlingu na świecie) i Lucha Libre AAA Worldwide.

1.3.3. Japonia

Japońscy zapaśnicy są najpotężniejszą klasą człowieka: bezzmiernie tędzy i przyozdobieni bojowymi malunkami [...], budzą trwogę nawet wśród obserwatorów, nie mówiąc o przeciwniku, który spogląda na giganta pierwszy raz⁴².

Opisując japońskie zawody zapaśnicze, Anderson prawdopodobnie odnosi się do narodowego sportu Kraju Kwitnącej Wiśni – sumo. Jako najsłynniejszego zawodnika wskazuje jednak Matsudę Sorakichiego⁴³, pioniera

⁴⁰ Założenie maski z wizerunkiem danego zwierzęcia – tygrysa, orła czy jaguara – miało na celu przyswojenie charakterystycznych cech mistycznego patrona. Ozdobieni wizerunkami uczestnicy rytuału odbywali następnie pojedynki, który miał zapewnić przychylność sił natury. Ibidem, s. 89.

⁴¹ Anonimowość luchadorów ma także wymiar praktyczny – często zdarza się bowiem, iż na przestrzeni lat w jedną postać wcieli się kilku performerów.

⁴² W. Anderson, op. cit., s. 49.

⁴³ Błędnie zwanego „Matsadą” zarówno przez Andersona, jak i amerykańskich promotorów, z którymi współpracował.

ruchu *puroresu*. Sorakichi – mistrz zapasów zarówno sumo, jak i *catch* – po latach współpracy z amerykańskimi promotorami próbował przenieść kształtującą się dyscyplinę na grunt swojego rodzimego kraju, jednak jego starania były bezskuteczne.

Udało się to dopiero po 1945 roku. Japońskie społeczeństwo, wyniszczone tragedią II wojny światowej, potrzebowało sposobu na złagodzenie zbiorowej traumy. Sport miał zadziałać terapeutycznie, a w szczególności wrestling – ze względu na odgórnie ustalany charakter pojedynków organizatorzy mogli mieć pewność co do tego, że triumfalne zwycięstwo rodzimego herosa⁴⁴ nad przybyszem z zewnątrz podniesie na duchu zgromadzonych widzów⁴⁵.

Puroresu traktowane jest w Japonii jako pełnowartościowy sport. Odzwierciedla to pojęcie *strong style* lub *shoot style*, który zbliża pokazy *puroresu* do zawodów mieszanych sztuk walki⁴⁶. Wyniki walk ustalone są z góry, jednak stosowane dźwięganie i ciosy wymierzane bywają naprawdę.

Ze względu na silnie nacjonalistyczne początki dyscypliny (tuż po wojnie większość pojedynków odbywała się wedle schematu „dobry Japończyk kontra zły *gaijin* – cudzoziemiec”) nie wykształcił się tu typowy dla anglosaskiego wariantu podział na dobre i złe postacie⁴⁷. Sympatię widzów zdobywa się tu wysiłkiem i ciężką pracą włożoną w samodoskonalenie się i pielęgnację ducha walki (*fighting spirit*). Kluczowym elementem nie jest przesadnie rozbudowana fabuła, a czysta w swojej formie chęć bycia obiektywnie lepszym od swoich konkurentów. Głównym narzędziem narracyjnym jest z kolei walka sama w sobie⁴⁸.

⁴⁴ Rikidōzan, pionier i popularyzator wrestlingu w Japonii, zwany także „Ojcem Puroresu”, był tak naprawdę koreańskim imigrantem. Doświadczony dyskryminacji z powodu swojej narodowości, postanowił przyjąć japońsko brzmiące nazwisko – Mitsuhiro Momota. Do dziś Rikidōzan uważany jest w Japonii za bohatera narodowego i ikonę popkultury.

⁴⁵ C. Charlton, *Japan's National Korean Icon*, [w:] idem, *Lion's Pride: the Turbulent History of New Japan Pro Wrestling*, self-published, 2015, s. 8.

⁴⁶ Wielu zawodników specjalizujących się w *puroresu* (m.in. Antonio Inoki i Shinsuke Nakamura) bierze udział także w walkach MMA.

⁴⁷ C. Charlton, op. cit., s. 14.

⁴⁸ Ibidem, s. 15.

Do najważniejszych organizacji należą: New Japan Pro Wrestling (założona w 1972 roku przez ucznia Rikidōzana, Antonio Inokiego), All Japan Pro Wrestling oraz Pro Wrestling NOAH (nazwa nawiązuje do biblijnej Arki Noego). Prężnie działa także scena wrestlingu kobiecego określana mianem *joshi*⁴⁹. Japońska liga performererek – choć podziwiana przez stosunkowo wąskie grono odbiorców – uznawana jest za najlepszą na świecie.

1.3.4. Europa

Europejska scena pro wrestlingu funkcjonuje niejako poza głównym nurtem. W przeciwieństwie do swoich północnoamerykańskich i dalekowschodnich odpowiedników, nie występuje tu żadna organizacja pretendująca do miana globalnej. Wręcz przeciwnie – całość działalności bazuje na setkach małych i średnich niezależnych klubów rozsianych po całym kontynencie⁵⁰.

Europejski wrestling nie posiada tak wyrazistych cech dystyngtywnych jak jego meksykański czy japoński odpowiednik, choć nie sposób nie zauważyć silnego wpływu zapasów *catch* – w języku niemieckim do dziś określenie to jest synonimiczne z profesjonalnym wrestlingiem i obecne w nazwach wielu klubów. Najwięcej organizacji zapaśniczych w Europie działa w Wielkiej Brytanii (w samej tylko Anglii funkcjonuje ich przeszło setka) oraz Niemczech.

2. ZASADY GRY. PRÓBA UJĘCIA TEORETYCZNEGO

2.1. OGÓLNE REGUŁY

Można zatem zrozumieć, że na pięć walk wolnoamerykanki mniej więcej jedna jest przepisowa. Trzeba pamiętać, że przepisowość jest tu rolą lub gatunkiem podobnie jak w teatrze: przepis wcale nie stanowi rzeczywistego przymusu, ale konwencjonalny pozór przepisowości. Faktycznie

⁴⁹ Reprezentowane m.in. przez organizacje Stardom i Ice Ribbon.

⁵⁰ Z tego względu konieczna jest współpraca poszczególnych szkółek i klubów. Przybierać ona może różne formy, np. swobodnego przepływu performerów, wspólnych treningów i kursów szkoleniowych, a także organizowania wspólnych pokazów (nie tylko urozmaica to sam performans, ale też pozwala rozłożyć koszty organizacji danego przedsięwzięcia, co wydaje się szczególnie istotne zwłaszcza w przypadku najmniejszych klubów).

zatem walka przepisowa to nic innego, jak walka przesadnie ugrzecznona⁵¹: walczący bardzo się starają, bez właściwej starciu wściekłości potrafią panować nad swoimi namiętnościami, nie rzucają się zapamiętałe na pokonanego, na polecenie przerywają walkę i pozdrawiają się wzajemnie na koniec każdego ostrzejszego epizodu, w którym przecież nie przestali być wobec siebie lojalni. Trzeba naturalnie zrozumieć, że wszystkie owe uprzejme działania są sygnalizowane publiczności poprzez najbardziej konwencjonalne gesty lojalności: uścisk dłoni, podniesienie rąk, ostentacyjne zaniechanie bezowocnego chwytu, który zagrażałby doskonałości walki⁵².

Mówi się, że zasady są po to, żeby je łamać. Twierdzenie to znakomicie ilustruje istotę uchwyconego przez Rolanda Barthes'a pozoru przepisowości wrestlingu. Jego charakterystyczną cechą jest bowiem n a d u ż y c i e; wprawny widz prędko zorientuje się, że każda reguła, każdy warunek wprowadzony ponad standardowy zestaw przepisów zostanie w pewnym momencie pojedynku – zgodnie ze skryptem – złamany.

2.1.1. Typy pokazów

Pokazy wrestlingu odbywają się w kilku podstawowych formach: na żywo z udziałem kamer (*live broadcast*), bez ich udziału (*live event* albo *house show*) lub jako nagrania telewizyjne w celu późniejszej emisji w telewizji, Internecie albo fizycznej dystrybucji (*tapingi*). Każda z tych metod różni się od pozostałych nie tylko warunkami realizacji, ale i funkcjami, jakie spełnia.

Live event czy *house show* to pokaz odbywający się na żywo wyłącznie dla zgromadzonej w budynku publiczności. Scenariusz jego przebiegu jest szczerkowy i ogranicza się do krótkich, najczęściej improwizowanych, przemówień oraz pojedynków, których jedynym celem jest zapewnienie rozrywki widzom. Pokazy te cechują się swobodną atmosferą i wysokim poziomem interaktywności – performerzy mogą bez ograniczeń kontaktować się z publicznością. Pojedynki pozbawione są kontekstu fabularnego, a ich wyniki często bywają losowe lub oparte na preferencjach lokalnej

⁵¹ Najczęściej do takiej sytuacji dochodzi w przypadku pojedynku dwóch bohaterów pozytywnych – *babyface'ów*.

⁵² R. Barthes, op. cit., s. 39; podkr. moje – J.B.



Il. 4. *Wrestlemania jest największym pokazem w kalendarzu imprez WWE*

widowni⁵³. Dzięki położeniu nacisku na aspekt niezmaconych niczym zapaśców pokazom na żywo najbliższym jest do Barthes'owskiego ideału „prawdziwej wolnoamerykanki”⁵⁴.

Nagrania telewizyjne (na żywo bądź zarejestrowane w celu późniejszej emisji) służą nadaniu szerszego kontekstu pojedynkom⁵⁵. Szczegółowy scenariusz (dotyczący zarówno przebiegu walk i ich wyników, jak i fabularyzowanych przerywników w formie skeczy, wywiadów, przemówień lub słownych potyczek pomiędzy performerami) nie pozostawia wiele miejsca na improwizację. Istotą tego typu produkcji jest stworzenie spójnego przekazu dla masowego widza, dlatego też – niczym telenowela – posługują się one prostymi chwytami narracyjnymi, uniwersalnymi stereotypami i repetycjami, porzucając zawiłe wątki na rzecz maksymalnej klarowności.

Rywalizacje i fabuły zarysowane podczas nagrań tak zwanych tygodniówek najczęściej prowadzą do istotniejszych pojedynków, które odbywają

⁵³ Tradycyjnie podczas *live events* swoje walki wygrywają tak zwani *hometown heroes* – performerzy pochodzący z miasta lub stanu, w którym odbywa się dany pokaz.

⁵⁴ R. Barthes, op. cit., s. 31.

⁵⁵ S. Mazer, op. cit., s. 3.

się w ramach cyklicznych pokazów specjalnych, zwyczajowo zwanych – od formy transmisji – *Pay-Per-View* lub *iPay-Per-View*⁵⁶. Treści prezentowane podczas tego typu pokazów to najczęściej momenty kluczowe lub kulminacyjne dla fabuł poszczególnych rywalizacji, a wydarzenia z największych lub najstarszych gal (takich jak „Wielka Czwórka”: *Wrestlemania*, *SummerSlam*, *Survivor Series* i *Royal Rumble* w przypadku WWE, a także *Slammiversary* w przypadku *Impact Wrestling*) uważane są za szczególnie istotne⁵⁷.

2.1.2. Zasady walki

Pozory przepisowości wrestlingu przejawiają się w zestawie podstawowych zasad mających na celu nadanie widowisku znamion sportowości i zamaskowanie fikcyjnego charakteru prezentowanych starć. Zwycięzca ustalany jest bowiem przez promotora najczęściej jeszcze zanim zacznie się pokaz lub – rzadziej – już w jego trakcie.

W walce bierze udział przynajmniej dwóch zawodników i sędzieja. Najczęściej zestawia się ze sobą postać pozytywną (zwaną w branżowym żargonie *babyface*’em lub *face*’em⁵⁸) i postać negatywną (*heela*⁵⁹), choć i od tej reguły zdarzają się wyjątki. Zwyciężyć w podstawowym wariantcie pojedynku można na jeden z kilku sposobów:

- przypięcie (*pin* lub *pinfall*) – to najczęściej wykorzystywane rozwiązanie. Następuje wówczas, gdy łopatki jednego z zawodników dotykają maty na tyle długo, by sędzia zdążył trzykrotnie uderzyć w nią dłonią. Przypięcie można przerwać, odrywając łopatkę od maty (*kickout*) lub dotykając liny otaczającej ring (*rope break*);
- poddanie się (*submission*) – następuje w momencie, gdy przeciwnik utrzymywany w zapaśniczej dźwigni poddaje się z własnej woli. Może to zostać zasygnalizowane ustnie lub przez wielokrotne uderzenie

⁵⁶ Pokazy te nie są ogólnodostępne. Wgląd do nich można uzyskać za dodatkową opłatą u dystrybutorów kablowych, cyfrowych (PPV) lub internetowych (iPPV).

⁵⁷ W czasach sprzed regularnych audycji telewizyjnych szczególnie ważne wydarzenia, takie jak pojedynki o tytuły mistrzowskie, zarezerwowane były właśnie dla pokazów „Wielkiej Czwórki”.

⁵⁸ S. Mazer, op. cit., s. 27.

⁵⁹ Ibidem.

dłonią w matę. Podobnie jak w przypadku przypięcia, dotknięcie liny wiąże się z koniecznością przerwania dźwigni;

- wyliczenie (*countout*) – następuje wówczas, gdy co najmniej jeden z performerów znajduje się poza ringiem i nie zdąży do niego wrócić w ustalonym wcześniej czasie (w wariacie amerykańskim jest to wyliczenie do dziesięciu, natomiast w *lucha libre* i *puroresu* sędzia musi doliczyć do dwudziestu);
- nokaut (*knockout, KO*) – ogłaszany jest, gdy utrzymywany w dźwigni (np. duszeniu) zawodnik „zemdleje” (nie zareaguje na nawoływania sędziego) lub gdy zawodnikowi po przyjęciu ciosu nie uda się podnieść z maty w wyznaczonym czasie (podobnie jak w przypadku wyliczenia, w zależności od wariantu jest to doliczenie przez sędziego do dziesięciu lub dwudziestu);
- dyskwalifikacja – następuje w momencie, gdy jeden z zawodników złamie jedną z podstawowych zasad pojedynku, np. użyje zabronionego przedmiotu lub manewru (choćby ataku poniżej pasa) albo nie przerwie dźwigni po *rope break*’u. Ogłaszana jest także w przypadku ingerencji osoby niebiorącej udziału w pojedynku (np. menedżera).

Sędzia ma także prawo pozostawić walkę bez rozstrzygnięcia (*no contest*) w przypadku remisów (na przykład wtedy, gdy w trakcie przypięcia łopatki obojga zawodników dotykają maty, albo podczas podwójnego nokautu), kontuzji jednego z zawodników lub podwójnej dyskwalifikacji. Jeśli pojedynek ograniczony jest konkretnym limitem czasowym, remis ogłaszany jest także w momencie jego upływu.

Istotą walki nie jest jednak jej wynik. Jak zauważa Roland Barthes, podstawowym celem zawodnika „nie jest zwycięstwo, ale dokładne wykonanie gestów, jakich się od niego oczekuje”⁶⁰. Podobnie pisze Sharon Mazer: „na szali nie leży wygrana lub przegrana *per se*. Jest to raczej sposób, w jaki ta gra jest rozgrywana”⁶¹. To, jak kończy się dany pojedynek, jest przy tym kluczowe z punktu widzenia narracji. Poddanie przeciwnika lub nokaut konstituuje fizyczną dominację zwycięzcy; spowodowanie dyskwalifikacji

⁶⁰ R. Barthes, op. cit., s. 32.

⁶¹ S. Mazer, op. cit., s. 8.

pogłębia łajdactwo czarnego charakteru (może też sugerować desperację); remis natomiast sugeruje równość pomiędzy performerami.

2.1.3. Rodzaje pojedynków

Starcie dwóch zawodników na standardowych zasadach (*singles match* lub *normal match*) to tylko jedna z wielu możliwych wariacji, jakie występują w pro wrestlingu. Nowe rodzaje walk tworzy się przez modyfikację jednej lub kilku podstawowych zasad. Promotorzy z całego świata wymyślili przynajmniej kilkadziesiąt różnych wariacji standardowego pojedynku (*gimmick match* lub *concept match*), można je jednak podzielić na kilka większych kategorii pod kątem typu zastosowanej modyfikacji:

- zwiększenie liczby uczestników – najprostszym sposobem na wprowadzenie różnorodności do karty walki jest rozszerzenie liczby zapasników biorących w niej udział. Pojedynki wieloosobowe mogą odbywać się do pierwszego przypięcia lub z warunkiem eliminacji kolejnych przeciwników (*elimination match*). Innym wariantem pojedynku wieloosobowego może być pojedynek drużynowy z przewagą liczebną jednej ze stron (*handicap match*) lub maraton (*gauntlet match*), w którym jeden zawodnik zmuszony jest odbyć serię następujących po sobie pojedynków, z których każdy kolejny rozpoczyna się w momencie zakończenia poprzedniego. Ciekawym przypadkiem jest także pojedynek typu *battle royal*. Określona liczba zawodników rozpoczyna go wewnątrz ringu, starając się wyrzucić z niego pozostałych uczestników walki;
- zamknięcie lub uwolnienie przestrzeni walki – standardowy pojedynek domyślnie odbywa się w ograniczonej przestrzeni ringu, który jednak zawodnicy mogą dowolnie opuszczać (pod warunkiem, że zdążą doń wrócić w wyznaczonym czasie). Aby zróżnicować przedstawienie, można ową przestrzeń zamknąć – na przykład w formie klatki (wariantów pojedynków w klatce jest przynajmniej kilkanaście) lub innych zawodników otaczających ring, tak zwanych drwali lub drwalek (*lumberjack* lub – w przypadku kobiet – *lumberjill match*). Można także tę przestrzeń otworzyć, eliminując konieczność wyliczenia przez sędziego (*no countout match*). W pojedynkach typu *falls count anywhere* przypięcie lub poddanie się może nastąpić



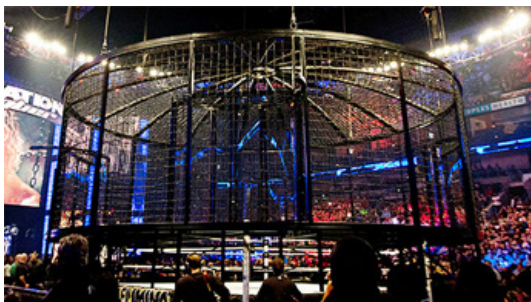
Il. 5. Tables match. Zawodniczka przygotowuje się do skoku kończącego pojedynek

w dowolnym miejscu, w ekstremalnych przypadkach nawet poza budynkiem, w którym odbywa się pokaz;

- usunięcie jednego lub kilku ograniczeń – w tym przypadku najczęściej wykorzystywaną modyfikacją jest zawieszenie zasady dyskwalifikacji (*no DQ match*) lub umożliwienie korzystania z konkretnego przedmiotu, zabronionego w standardowym pojedynku (nazwy takich wariacji tworzone są od nazwy przedmiotów, np. *chairs matches* lub *tables matches* w przypadku pojedynków dopuszczających użycie krzeseł lub stołów). W niektórych przypadkach zmianie ulega także warunek, który należy spełnić, by dany pojedynek zwyciężyć. Przykładowo, walkę z drabinami (*ladder match*) wygrywa ten, komu uda się ściągnąć nagrodę zawieszoną nad ringiem⁶² (najczęściej jest to pas mistrzowski), z kolei *tables match* przegrywa ten, kto pierwszy złamie stół swoim ciałem⁶³ wskutek popełnionego błędu lub intencjonalnie zadanego ciosu;
- połączenie kilku modyfikacji: najbardziej rozpoznawalnym przykładem hybrydy przepisów jest pojedynek typu *elimination chamber*. Odbywa się on w klatce, w którą wbudowane są cztery komory ze szkła akrylowego z zamkniętymi w nich zawodnikami. Bierze

⁶² Zasada ta dotyczy także modyfikacji pojedynku z drabinami dopuszczającej dodatkowo użycie krzeseł i stołów – *TLC: tables, ladders and chairs match*.

⁶³ Stoły wykorzystywane w tego typu pojedynkach są wcześniej przygotowywane przez rekwizytorów, tak by zminimalizować ryzyko kontuzji zawodników.



Il. 6. Klatka Elimination chamber

w nim udział sześć osób – w ringu rozpoczynają pojedynek dwie, kolejne wpuszczane są w ustalonej wcześniej (choć owianej tajemnicą) kolejności co około pięć minut. Przypięcie lub poddanie się równe jest eliminacji danego zawodnika. Nie obowiązuje zasada dyskwalifikacji.

Dużą popularnością, zwłaszcza w Meksyku, cieszą się pojedynki drużynowe (*tag team match*). Biorą w nich udział minimum dwie (najczęściej dwuosobowe⁶⁴) drużyny. Mogą one odbywać się w wariacie podstawowym lub w jednej z wielu modyfikacji (z reguły pokrywających się z wymienionymi wyżej *gimmick matches*).

Szczególnym wariantem pojedynku drużynowego jest skonstruowane w CMLL *torneo cibernetico* – w pojedynku biorą udział dwie drużyny o liczebności do ośmiu członków. W starciu tym obowiązuje określony porządek, w jakim zawodnicy mogą wchodzić do ringu i eliminować przeciwników⁶⁵. Jeśli po eliminacji wszystkich członków przeciwnej drużyny pozostanie dwóch lub więcej członków drużyny wygranej, muszą oni zmierzyć się ze sobą w celu wyłonienia definitywnego zwycięzcy.

2.1.4. Stypulacje

Stypulacja oznacza specjalne warunki, które ograniczają zawodników w trakcie trwania walki i wyznaczają potencjalną nagrodę dla zwycięzcy

⁶⁴ W *lucha libre* szczególną estymą cieszą się pojedynki drużyn trzyosobowych.

⁶⁵ Eliminacja następuje w momencie przypięcia, poddania się, wyliczenia lub dyskwalifikacji.

lub karę dla przegranego. W wariancie amerykańskim warunki te często wykorzystywane są jako zabieg narracyjny, sygnalizujący konflikt pomiędzy zawodnikiem a jego przełożonym⁶⁶. Wówczas ustalona stypulacja jest przejawem niechęci szefa wobec podwładnego i ma na celu utrudnienie mu pracy. Stypulacją tą może być na przykład utrata tytułu mistrzowskiego w wypadku dyskwalifikacji⁶⁷, fizyczne utrudnienie walki (np. przez unieruchomienie jednej z kończyn) lub zakaz używania konkretnej akcji (najczęściej akcji kończącej – finishera).

Innym warunkiem może być konieczność opuszczenia organizacji w przypadku przegranej (tak zwany *loser leaves town match* – często wykorzystywany w celu fabularnego usprawiedliwienia wydarzeń zakulisowych, takich jak chociażby nieprzedłużenie kontraktu zawodnika z organizacją, lub *retirement match* – w przypadku chęci zakończenia kariery przez danego performerą). Szczególnym typem stypulacji jest pojedynek typu *winner takes all* („zwycięzca bierze wszystko”), w przypadku którego obie strony (wariant ten ma zastosowanie także w pojedynkach drużynowych) posiadają szczególnie wyróżnienia – najczęściej pasy mistrzowskie. Zwycięska strona otrzymuje oba wyróżnienia, podczas gdy przegrany odchodzi z pustymi rękami⁶⁸.

Warunki te nie są jednak specjalizacją wyłącznie amerykańskich organizacji. Meksykańskie *lucha libre* słynie bowiem z pojedynków, w których na szali znajdują się włosy lub maska zawodnika. Wówczas poza standardowym zestawem przepisów obowiązuje dodatkowe zastrzeżenie – luchador, który przegra walkę, zmuszony jest ogolić głowę lub odsłonić twarz. Utrata maski jest w *lucha libre* ostateczna. Z kolei w wariancie *puroresu*, ze względu na przywiązanie do sportowego aspektu przedstawienia, stypulacje, podobnie jak *gimmick matches*, w zasadzie nie występują.

⁶⁶ O archetypie Złego Szefa więcej piszę w rozdziale trzecim zatytułowanym *Stereotypy*.

⁶⁷ Dzięki zasadzie *champion's advantage* mistrz nie traci bowiem tytułu, jeśli pojedynek zakończy się dyskwalifikacją lub remisem.

⁶⁸ Konwencję tej wykorzystuje się zwykle na okoliczność unifikacji (połączenia) różnych mistrzostw, na przykład w sytuacji wykupienia jednej organizacji przez inną.

2.1.5. Rola promotora

Promotor jest najważniejszą osobą każdej organizacji pro wrestlingu. Może, choć nie musi, być jej właścicielem⁶⁹, może być także aktywnym zawodowo performerem⁷⁰. Promotor kontroluje każdy element pokazu – to on zatrudnia i zwalnia zawodników, podejmuje decyzje biznesowe, dba o wizerunek organizacji, a także ustala skład pojedynków i ich kolejność w karcie⁷¹.

Promotor rozdaje karty, decydując o tym, kto zasługuje na wygraną, kogo należy promować (w zapaśniczym żargonie dobrą passę określa się jako *push*), a kto i na jakich zasadach powinien ustąpić innym zawodnikom⁷². W przypadku większych federacji nadzoruje i akceptuje bądź odrzuca scenariusze przygotowane przez zespół scenarzystów. Do promotora należy również ostatnie słowo w kwestii kreacji postaci, w jakie wcielają się zawodnicy, a jego rolę można porównać do obowiązków zarówno reżysera, jak i producenta przedstawienia.

2.1.6. Rola sędziego

Nie mniej ważnym elementem przedstawienia jest sędzia. Wbrew pozorom i potocznej intuicji jego rola nie polega jednak na egzekwowaniu przepisów (te są bowiem czysto umowne, a ich przestrzeganie bądź łamanie nie ma żadnego wpływu na ustalony wcześniej wynik pojedynku). Sędzia, tak jak zawodnicy, jest aktorem biorącym czynny udział w przedstawieniu – zwykle w sposób transparentny i nieinwazyjny. Każda jego interwencja w przebieg pojedynku jest wcześniej zapisana w scenariuszu. W znacznej części przypadków ingerencja ta polega, paradoksalnie, na tworzeniu okazji

⁶⁹ Do takich przypadków należała chociażby organizacja WCW, której właścicielem był magnat medialny Ted Turner. Funkcję promotorów pełnili zatrudnieni przez niego producent Eric Bischoff i scenarzysta Vince Russo.

⁷⁰ Do sytuacji takich dochodzi przede wszystkim na scenie niezależnej, gdzie promotor jest jednocześnie zawodnikiem (jak chociażby Mike Quackenbush, właściciel organizacji Chikara, czy „Sweet” Saraya Knight, założycielka kilku promocji na terenie Wielkiej Brytanii), komentatorem, a czasem także trenerem – jeśli z klubem związane są także szkoły dla młodych adeptów.

⁷¹ S. Mazer, op. cit., s. 25.

⁷² Ibidem.

do naruszania zasad⁷³, czy to przez rzekomą niewagę, czy też chwilową niedyspozycję.

Sędzia jest także pośrednim animatorem pojedynku (w znacznej mierze improwowanego przez zawodników⁷⁴), swoistym łącznikiem między zawodnikami a promotorem lub – w przypadku większych organizacji – całą drużyną producentów. Dzięki specjalnej słuchawce znajduje się on w ciągłym kontakcie z przebywającym na zapleczu bądź w wozie transmisyjnym promotorem, będącym faktycznym reżyserem przedstawienia. Wydawane komunikaty przekazuje on zawodnikom zarówno bezpośrednio (choć, oczywiście, skrzętnie ukrywając to przed okiem widza), jak i przez ustalone wcześniej skonwencjonalizowane gesty i znaki niewerbalne.

2.1.7. Rola menedżera

Postać menedżera wprowadzana jest w celu wypromowania młodych lub mniej popularnych postaci. Bardzo często w tej roli obsadza się weteranów branży lub performerów charyzmatycznych, doświadczonych i szanowanych zarówno przez fanów, jak i współpracowników. Pełni on stanowisko rzecznika (w celu zamaskowania słabości swojego „klienta”) i swoistego mentora – zarówno przed publicznością, jak i za kulisami. Menedżer pomaga także swojemu podopiecznemu w walce – na przykład odwracając uwagę sędziego lub rozprasząc przeciwnika w odpowiednim momencie. Może także mieć wpływ na zakulisową politykę organizacji.

2.2. STRUKTURA NARRACYJNA I KAYFABE

2.2.1. Kim jest zawodnik?

Przypadkowi odbiorcy często posądzają zawodników o oszustwo, a sam wrestling nazywają sportem udawanym, fałszywym. Jednakże już Roland Barthes zauważał, że wolnoamerykanka nie jest sportem, a zapaśnikowi

⁷³ Zazwyczaj z okazji tej korzysta zawodnik odgrywający rolę szwarccharakteru, choć nie jest to regułą.

⁷⁴ Przed rozpoczęciem pojedynku ustalone są zwykle tylko *spoty* (kombinacje ciosów i akcji) kluczowe dla dramaturgii przedstawienia (w tym sekwencja zamykająca pojedynek) lub fabuły rywalizacji, tudzież akcje szczególnie widowiskowe bądź niebezpieczne. Resztę walki zawodnicy konstruują spontanicznie, nieustannie komunikując się ze sobą.

w trakcie pojedynku bliżej jest do aktora antycznego teatru: „doskonale naginającego spontaniczne epizody walki do tego obrazu, który publiczność wytwarza sobie z motywów własnej mitologii”⁷⁵. Z kolei Sharon Mazer stanowczo podkreśla atletyczną bazę wrestlingu, nie pomijając jednakże wagi aktorskiego rzemiosła i widowiskowej oprawy:

Barwne kostiumy i rekwizyty, fantazyjne układy i pozy, skandalizująca retoryka, fabuły przeplatające operę mydlaną z karnawalem i nieustanny marketing – wszystko to zbliża profesjonalne zapasy raczej do teatralnego spektaklu telewizyjnego aniżeli atletycznych zawodów. Jednakże, mimo iż zapaśnicy odgrywają role, przywdziewają kostiumy i rekwizyty, rzucają ustalone wcześniej wyzwania, mimo że ich zwycięstwo lub porażka zależy nie od rozgrywki, lecz decyzji promotora, nie są aktorami *per se*. W rzeczywistości są oni niekłamane silnymi, ponadprzeciętnie wprawnymi atletami, których występy wykraczają poza potoczne pojmowanie tego, co „prawdziwe”, a co „fałszywe”⁷⁶.

Można więc przyjąć, że zapaśnik jest performerem łączącym umiejętności aktorskie, charyzmę oratora, zwinność gimnastyka, a także wytrzymałość oraz siłę olimpijskich atletów.

2.2.2. Konstrukcja postaci scenicznej

We wrestlingu można wyróżnić trzy podstawowe typy postaci: pozytywną (wspomnianego już *babyface’a* lub *face’a*), negatywną – *heela* (przez Rolanda Barthes’a określonego jako „łajdak”⁷⁷), oraz pośrednią – *tweenera*. Charakter granej przez zawodnika postaci wytycza – zależnie od aktualnych potrzeb – promotor, jednak o sposobie wykonania (unikatowych gestach, powiedzeniach, rekwizytach i zachowaniach) decyduje najczęściej sam zawodnik⁷⁸.

⁷⁵ R. Barthes, op. cit., s. 42.

⁷⁶ S. Mazer, op. cit., s. 19.

⁷⁷ R. Barthes, op. cit., s. 33.

⁷⁸ Ma to szczególne znaczenie zwłaszcza w przypadku sceny niezależnej, gdzie poszczególni zawodnicy występują na pokazach różnych organizacji. W federacjach głównego nurtu zmiany wizerunku zwykle wymagają konsultacji z promotorem, wiąże się to bowiem z koniecznością zastrzeżenia unikatowych znaków towarowych.



Il. 7. „Chwalebny” Bobby Roode wykonuje gest typowy dla zarozumiałego, dumnego heela

Jak zauważa Sharon Mazer, sam sposób, w jaki performer wchodzi do ringu (*entrance*), jest istotny z punktu widzenia narracji, definiuje bowiem nastawienie postaci i jej związek ze zgromadzoną na widowni publicznością⁷⁹. *Babyface* entuzjastycznie nawiązuje interakcje z siedzącymi

w pierwszych rzędach widzami, przybija „piątki” i zachęca do aktywnego, głośnego dopingu. *Heel* z kolei będzie zmierzał w stronę ringu niewzruszony i dumny lub prowokował buczenie w inny sposób.

Postacie te zachowują się inaczej także po rozpoczęciu pojedynku. *Babyface*’owie respektują nadrzędną pozycję sędziego, przestrzegają ustalonych zasad i ograniczeń narzuconych przez stypulację lub rodzaj walki. Swoje poczynania wewnątrz „kwadratowego pierścienia”⁸⁰ dostosowują do oczekiwań publiczności, wykorzystując widowiskową choreografię i wykonując charakterystyczne gesty. Postępowanie *heela* jest zgoła odwrotne – za nic ma sobie zasady (które nagina lub łamie przy każdej sposobności, stąd dawniej określany był w żargonie mianem *rulebreaker* – „łamiący zasady”) i nawoływania sędziego, dopuszcza się także użycia ciosów i taktyk zabronionych.

Charakter postaci może być manifestowany wizualnie, choćby przez paletę kolorystyczną ubioru performerów. Ma to szczególne znaczenie zwłaszcza w *lucha libre* (a także w przypadku zamaskowanych zapaśników spoza Meksyku) – ze względu na ograniczoną mimikę twarzy rodzaj kostiumu wysuwa się bowiem na pierwszy plan. Przyjmuje się, że bohaterowie (*técnicos*) wybierają barwy jasne, wiążące się z pozytywnymi konotacjami, natomiast antagoniści (*rudos*) ubierają się w ciemne barwy, a ich maski stylizowane są na wizerunki potworów, drapieźników lub demonów.

⁷⁹ S. Mazer, op. cit., s. 30.

⁸⁰ Ang. *squared circle*. W zapaśniczym żargonie mianem tym określa się ring.

Określony charakter odgrywanej roli nie jest przy tym dany raz na zawsze. Postacie z czasem ewoluują, a ich cele, motywacje i strategie ulegają zmianie. Przemiana postaci nazywana jest w zapaśniczym żargonie „turnem” i występuje w dwóch odmianach: *face turn*, jeśli szwarccharakter



Il. 8. Babyface Nikki Bella pozdrawia fanów

wraca na ścieżkę moralności, lub *heel turn*, jeśli to pozytywny bohater zaczyna łamać zasady. *Turn* może odbyć się nagle, bez wcześniejszych zapowiedzi (wówczas priorytetem jest zaskoczenie odbiorcy i podtrzymanie iluzji nieprzewidywalności), może być także poprzedzony (bardziej lub mniej subtelnymi) symptomami i gestami, które zwiastują wewnętrzną przemianę postaci, wpisując się w nieustannie tworzoną narrację.

Warto przy tym zaznaczyć, że wszelkie gesty i taktyki muszą być proste, żeby mogły być powszechnie zrozumiane. Przepisowa gra, jaką prowadzi *babyface*, przejawia się w gestach na wskroś konwencjonalnych, takich jak uścisk dłoni czy ostentacyjne uniesienie rąk sygnalizujące czystość intencji⁸¹. Oszustwa, jakich dopuszcza się *heel*, zawsze uchwycone są przez celne oko kamery: niedozwolony przedmiot podsunięty przez menedżera lub przemycony przez samego zawodnika niemal zawsze pojawi się jako detal na telebimie, a intencjonalne pogwałcenie zasad zostaje dostrzeżone przez wszystkich z wyjątkiem sędziego. Znak jest bowiem w pro wrestlingu „absolutnie przezroczysty”⁸², a narracyjne niuanse i wieloznaczności porzuca się na rzecz maksymalnej czytelności. Jak podsumowuje Roland Barthes:

W wolnoamerykance wszystko jest zawsze kompletne, nie ma tu żadnego symbolu, żadnej aluzji, wszystkie dane są wyczerpujące; gest, który nie

⁸¹ R. Barthes, op. cit., s. 39.

⁸² Ibidem, s. 33.

pozostawia niczego w cieniu, odcina wszystkie pasożytnicze sensy i ceremonialnie, ze szczerością Natury, przedstawia publiczności czyste i pełne znaczenie⁸³.

2.2.3. *Kayfabe*

Kluczowym dla zrozumienia istoty pro wrestlingu jest pojęcie *kayfabe*⁸⁴. Mianem tym określa się konwencję dotyczącą wszystkich aspektów performansu, swoistą umowę między zawodnikiem a odbiorcą. Zawodnicy przekazują dane elementy skryptu jako wydarzenia autentyczne – stwarzają pozory, jakoby zaciekli rywale naprawdę się nienawidzili, rośli mężczyźni naprawdę mieli nadludzką siłę, „dobrzy” bohaterowie naprawdę kierowali się w życiu kompasem moralnym, a źli z kolei naprawdę pozbawieni byli wszelkich skrupułów. Odbiorcy natomiast, choć (zwykle) świadomi preterminowanego charakteru widowiska⁸⁵, akceptują jego fikcyjność i odczytują je nie tak, jak odczytaliby prawdziwą walkę bokserską, a raczej jak film o niej opowiadający. *Kayfabe* może być zatem rozumiany jako specyficzna mitologia środowiska związanego z wrestlingiem.

Zakres elementów podlegających tej konwencji zmieniał się na przestrzeni dekad. Aż do lat 90. XX wieku obejmował on nie tylko przedstawienie odbywające się w ringu, ale i owiany mgłą tajemnicy proces jego tworzenia za kulisami. Owa konwencja zakładała także utożsamienie kreowanych postaci z wcielającymi się w nie performerami, w związku z czym byli oni zobowiązani grać nie tylko w ringu, ale i poza nim, na przykład udzielając wywiadów, pokazując się publicznie (niemożliwe było, aby zawodnicy wcielający się w postacie pozytywne byli widywani ze swoimi ringowymi antagonistami) lub spotykając się z fanami dyscypliny (choćby odmawiając złożenia autografu lub zrobienia pamiątkowego zdjęcia w przypadku czarnych charakterów). W przypadku luchadorów konwencja *kayfabe* wymagała noszenia maski także poza ringiem, na przykład w trakcie publicznych występów (tajemnicą był nie tylko wizerunek atlety, ale i jego personalia).

⁸³ Ibidem, s. 41.

⁸⁴ Słowo to nie ma polskiego odpowiednika.

⁸⁵ Jak zauważa Sharon Mazer (op. cit., s. 6), odbiorcy wrestlingu bezustannie uczestniczą w procesie wtajemniczenia. Promotorzy natomiast bez przerwy dokładają starań ku temu, by prezentowane treści wydawały się nieprzewidywalne i nieszablone.

Tym sposobem widzowie w pełni zanurzeni byli w historii opowiadanej na pokazach i reagowali na dane postacie tak, jak życzył sobie tego promotor. Bohaterom pozytywnym łatwiej było utrzymać status uwielbianych herosów, z kolei czarne charaktery zawsze mogły liczyć na to, że zostaną „wybuczone”⁸⁶. Miejskie legendy krążące w środowisku fanowskim jedynie wzmacniały przekaz, pozwalając ugruntować charakter danego performerera (utożsamianego z odgrywaną przezeń postacią).

Obecnie sytuacje takie zdarzają się sporadycznie, a *kayfabe* ogranicza się zazwyczaj do czasu trwania pokazów⁸⁷. Przyczyniło się do tego wiele czynników, wśród których za najważniejsze należy uznać dynamiczny rozwój Internetu i mediów społecznościowych. Zawodnicy sami decydują, czy na swoich profilach prezentować się zgodnie z konwencją – jako postać, czy zrezygnować z niej. Niektórzy decydują się poinformować o tym wprost, na przykład Adam Scherr, wcielający się w postać Brauna Strowmana na pokazach WWE, w opisie swojego konta w serwisie Instagram zastrzega: „to moja prywatna strona, nie przedstawia postaci, którą gram w TV”⁸⁸. Z kolei Chris Jericho przyznaje, że zarówno jego wpisy w mediach społecznościowych, jak i zachowanie podczas wywiadów lub interakcji z przypadkowo spotkanymi fanami zawsze odzwierciedlają charakter postaci, w którą akurat się wciela, co kilkakrotnie doprowadziło do nieprzyjemnych incydentów⁸⁹.

⁸⁶ Nie oznaczało to wcale, że swoją pracę wykonywały one źle – wręcz przeciwnie. Głośne buczenie to dla osoby wcielającej się w szwarzcharakter najwyższy komplement, wszak jej zadaniem jest właśnie sprawienie, by publiczność szczerze kochała tę postać nienawidzić.

⁸⁷ Za datę symbolicznej „śmierci” konwencji *kayfabe* uznaje się 15 grudnia 1997 roku – początek Ery Attitude. W krótkim oświadczeniu wyemitowanym przed rozpoczęciem audycji *Raw* prezes WWF, Vince McMahon, zapowiedział świadomą zmianę charakteru prezentowanych treści, by dopasować je do oczekiwań widzów. W ten sposób McMahon nie tylko przełamał tak zwaną czwartą ścianę, ale i z premedytacją zdradził elementy struktury narracyjnej konstytuujące fikcyjność przedstawienia, od lat będące pilnie strzeżoną tajemnicą branży.

⁸⁸ <https://www.instagram.com/adamscherr99/> [dostęp: 2.04.17].

⁸⁹ C. Jericho, *Attack of the Fans*, [w:] idem, *The Best In The World At What I Have No Idea*, New York 2014, s. 47.



Il. 9. Mickey Rourke „nokautuje” Chrisa Jericho podczas *Wrestlemania 25*

Jericho przywołuje w swojej autobiografii sytuację z 2009 roku. Przygotowania do dwudziestej piątej edycji *Wrestlemania* – największego pokazu w kalendarzu imprez WWE – zbiegły się wówczas z premierą filmu Darrena Aronofsky’ego *Zapaśnik*, w którym reżyser zdradza kulisy funkcjonowania biznesu. Z tej okazji do prestiżowego talk show

Larry’ego Kinga zaproszony został Mickey Rourke, wcielający się w głównego bohatera filmu – Randy’ego „The Rama” Robinsona, oraz Jericho, który miał wyzwać aktora na pojedynek. W programie doszło do ostrej wymiany zdań, która miała stanowić fundament ich rywalizacji, a w której performer (w roli *heela*) nazwał Rourke’a figurantem i podważył jego umiejętności zapaśnicze. Nieświadomy konwencji aktor uznał to za zniewagę i obraził się na performera, w napadzie wściekłości grożąc mu później pobiciem⁹⁰. Do właściwej walki nie doszło, choć aktor zgodził się wziąć udział w krótkim skeczu, w którym – ku uciesze zgromadzonej w hali publiczności – sprowokowany przez Jericho wymierza zapaśnikowi nokautujący cios⁹¹.

Tego typu incydenty należą jednak do wyjątków. Ze względu na globalny zasięg wrestlingu głównego nurtu, szereg działań charytatywnych, w jakie angażują się organizacje⁹², i coraz większą rolę marek personalnych

⁹⁰ Groźba ta nie była bez pokrycia – Rourke poza karierą aktorską brał także udział w amatorskich i profesjonalnych walkach bokserskich. Przyczyniły się one – wraz z serią nieudanych operacji plastycznych – do znacznej deformacji twarzy aktora.

⁹¹ Zob. C. Jericho, *Rourke’s Dorks*, [w:] idem, op. cit., s. 85-88.

⁹² Samo WWE angażuje się w kilkanaście kampanii społecznych, m.in. B.A. Star – mającej przeciwdziałać przemocy wśród młodzieży, Connor’s Cure – wspierającej badania nad nowotworami dziecięcymi, czy Susan G. Komen For Cure – promującej wczesną diagnostykę nowotworów piersi.

najpopularniejszych performerów⁹³ zawodnicy zobowiązani są do unikania skandali i przyzwoitego zachowania także poza ringiem.

2.2.4. Scenariusz i fabuła pro wrestlingu

Narracja ma w pro wrestlingu charakter ciągły, bezustanny. Składają się na nią nie tylko rywalizacje i skecze tworzone „tu i teraz”, ale i kumulowane przez dziesięciolecia historie, anegdoty i statystyki, tworzące wciąż żywą mitologię. Proces ten odbywa się w sposób transmedialny⁹⁴. Narracja stworzona jest nie tylko drogą przekazu telewizyjnego⁹⁵ (przez treść przemówień, komentarze, przebieg pojedynków i poczynania bohaterów), ale i poza nim. Fabułę tworzą informacje podawane w branżowych mediach (dostarczane przez „tajemniczych informatorów”), a także treści publikowane w przestrzeni internetowej. Duże organizacje obecne są na wielu platformach – ich pracownicy dbają o aktywność w serwisach społecznościowych, redagują i aktualizują strony internetowe (gdzie zamieszczają skróty pojedynków i skeczy, fotografie z pokazów nieemitowanych w telewizji, a także sesje fotograficzne przygotowywane specjalnie na potrzeby witryny). Dzięki platformie YouTube aktualne rywalizacje wzbogacane są o „ekskluzywne wywiady” przeprowadzane z postaciami tuż przed wydarzeniami emitowanymi w telewizji lub po nich. Media społecznościowe, takie jak Facebook, Twitter czy Instagram, umożliwiają zawodnikom nawiązywanie interakcji z fanami i z sobą nawzajem (dzięki czemu performerzy mogą rozwijać rywalizacje i wątki fabularne, na które nie wystarczy czasu podczas trwania pokazu). Istotność tych narzędzi opiera się na tym, że wiążą się one z natychmiastową informacją zwrotną dla organizacji, a negatywne komentarze sporej części społeczności niejednokrotnie doprowadziły do dużych zmian

⁹³ O markach personalnych piszę więcej w części czwartej – *Pro wrestling w kulturze popularnej*.

⁹⁴ To jest – przedstawiany w różnych środkach przekazu.

⁹⁵ W przypadku organizacji WWE są to nie tylko audycje skupione ściśle na wrestlingu, ale i programy typu *reality show* zdradzające kulisy życia prywatnego wybranych zawodników. Piszę o nich więcej w części czwartej – *Pro wrestling w kulturze popularnej*.

w planowanych projektach⁹⁶. Z kolei gry wideo (w przypadku marki WWE wydawane corocznie) prezentują narrację alternatywną – unikalne i interaktywne historie stworzone przez scenarzystów specjalnie na potrzeby tegoż medium.

W przypadku pokazów przeznaczonych do emisji w telewizji lub Internecie scenariusz obejmuje najdrobniejsze szczegóły planowanych rywalizacji – rozkład interakcji między zawodnikami, poszczególne pojedynki i werbalne potyczki (improvizowane według wcześniej zaproponowanego schematu lub przygotowane przez scenarzystów). Konflikt musi być przy tym (przynajmniej w wariacie amerykańskim) podszyty osobistymi nienaskami – im bardziej intymnymi, z tym większą uwagą śledzonymi przez widzów nieświadomych *kayfabe*'u⁹⁷. Samo mistrzostwo sprowadzane jest wówczas do roli gadżetu, dodatku do starcia się wyrazistych osobowości, rywalizacji motywowanych zdradą lub splamionym honorem⁹⁸.

Constantino Oliva i Gordon Calleja typ narracji stosowanej w pro wrestlingu określają mianem *alter biografii*⁹⁹. Wydarzenia fikcyjne przepłatają się bowiem z realnymi, a do skryptu nierzadko włącza się także przypadkowe incydenty z ringu (np. sytuacje, gdy *heel* bierze na siebie odpowiedzialność za kontuzję popularnego zawodnika, twierdząc, iż skrzywdził

⁹⁶ Aktywność fanów w mediach społecznościowych zapoczątkowała feministyczną rewolucję w programach produkowanych przez WWE. Widzowie, niezadowoleni ze sposobu, w jaki organizacja traktuje swoje performerki, wysłali tysiące wiadomości opatrzonych tagiem *#GiveDivasAChance* (ang. „dajcie diwom [określenie, jakim wówczas nazywano współpracujące z WWE kobiety – przyp. J.B.] szansę”), wskutek czego walki zawodniczek zyskiwały coraz większy limit czasowy i staranniej przygotowywane scenariusze. Podobna sytuacja wywołana została przez ruch *#OccupyRaw* (nawiązujący do nazwy i działania ruchu Occupy Wall Street wymierzonego przeciwko wyzyskowi korporacji i banków), który wymógł na organizacji zmianę walki wieczoru *WrestleManii 30*, tak by mógł w niej wziąć udział także ulubieniec publiczności, Daniel Bryan.

⁹⁷ *Smart marks* próbują wówczas przewidywać przebieg wydarzeń i oceniają jakość samego scenariusza.

⁹⁸ S. Mazer, op. cit., s. 28.

⁹⁹ G. Calleja, C. Oliva, *Fake Rules, Real Fiction: Professional Wrestling and Videogames*, <http://www.digra.org/digital-library/publications/fake-rules-real-fiction-professional-wrestling-and-videogames/> [dostęp: 6.04.2017].

go celowo) lub spoza niego. W ostatnich latach szczególnego znaczenia nabrało, owiane dotychczas tajemnicą, życie prywatne zawodników – dzięki serii programów typu *reality show* ich życiowe perypetie (odpowiednio udramatyzowane i fikcjonalizowane na potrzeby medium) także wpisane zostają do narracji i wykorzystywane jako załączki lub uzupełnienie zapaśniczych rywalizacji. Alterbiograficzny charakter skryptów dotyczy także samych postaci, w jakie wcielają się performerzy; w wielu przypadkach są to bowiem wyolbrzymione cechy osobowości samych zawodników. Chcąc nadać rywalizacjom pozór realizmu, promotorzy czasem sięgają po intymne szczegóły z życiorysu aktorów przedstawienia i wykorzystują w narracji na przykład ich skrzętnie skrywane trudne dzieciństwo albo problemy z nadużywaniem alkoholu lub substancji psychoaktywnych.

2.2.5. Symbolika miejsca

Istotne z punktu widzenia narracji jest również miejsce, w którym odbywa się pokaz. Konwencja *kayfabe* ściśle powiązana jest bowiem z historią pisaną przez samych promotorów, skrzętnie archiwizowaną na taśmach telewizyjnych, łamach specjalistycznych czasopism i internetowych forach zarówno przez branżowych dziennikarzy, jak i zapalonych miłośników. Wydarzenia jednogłośnie uznawane za przełomowe, kontrowersyjne lub szczególnie istotne prowadzą do swoistej mitologizacji lokacji, na stałe włączającej dane miejsca do bezustannie kumulowanej fabuły. Stąd nowojorska hala Madison Square Garden, mimo bogatej historii obiektu, w świadomości fanów wrestlingu na zawsze już będzie miejscem narodzin Wrestlemanii, Montreal obudzi wspomnienie słynnego przekreślenia z gali Survivor Series 1997¹⁰⁰, a Filadelfia czy nowojorska sala Hammerstein Ballroom natychmiast skojarzą się z organizacją ECW – mekką pojedynków typu *hardcore*.

¹⁰⁰ W roku 1997 Bret Hart, jedna z największych gwiazd wrestlingu swoich czasów, nawiązał współpracę z konkurencyjną wobec WWF organizacją WCW. Hart, mimo iż był wówczas mistrzem WWF, zapowiedział promotorowi zamiar nieprzedłużenia kontraktu z federacją-matką. Jego ostatnim dużym występem miał być pojedynek na gali Survivor Series, która odbywała się w kraju jego pochodzenia – Kanadzie, a konkretnie w Montrealu. Hart miał obronić tytuł mistrzowski, by stracić go następnego dnia, na nieco mniej prestiżowym pokazie Raw. Vince McMahon, prezes WWF, bez wiedzy Harta zdecydował jednak o zmianie wyniku

Miejsca te stają się tożsame z ich mityczną nadbudową, przywoływaną możliwie jak najczęściej, zarówno wprost (np. przez komentatorów), jak i pośrednio, na przykład przez zainscenizowanie ikonicznych wydarzeń w toku walki lub podczas skeczu¹⁰¹.

Elementem fabuły staje się także pochodzenie performerów i postaci przez nich kreowanych (nie zawsze jest to bowiem tożsame). Występ w miejscu pochodzenia wiąże się z przewagą psychologiczną jednego z performerów, zwykle podkreślaną w narracji na przykład przez komentatorów. Często w ramach niespodzianki dla zgromadzonej w hali publiczności na pokazy zapraszany jest tak zwany *hometown hero* – weteran branży pochodzący z danego miasta¹⁰². W przypadku pojedynków o podwyższonym prestiżu – rozgrywających się o tytuły mistrzowskie lub wieńczących dłuższą rywalizację – aspekt ten może stać się centralnym punktem narracji, wielokrotnie zaznaczanym w przemówieniach i wywiadach. Zwycięstwo lub porażka na oczach publiczności z rodzinnego miasta nabiera bowiem – w myśl postulowanej przez Barthes'a estetyki przesady – dużo większego rozmachu.

Miejsce pochodzenia stanowi istotną część tożsamości kreowanej postaci, a także jej alterbiografii. Przykładowo, The Miz – postać sceniczna

walki, chcąc w ten sposób ukarać mistrza i upokorzyć go na oczach rodzimej publiczności. W kulminacyjnym momencie pojedynku Shawn Michaels (skonfliktowany z Hartem także w prawdziwym życiu) zapiął na Harcie jego własną dźwignię, a McMahon od razu nakazał zakończyć walkę, choć mistrz nie poddał się. Incydent ten, przez wielu specjalistów branży uznawany za nieoficjalny początek Ery Attitude, przeszedł do historii pod nazwą „Montreal screwjob” (dosł. „przekręt z Montrealu”). Jego kulisy przedstawione zostały w filmie dokumentalnym *Hitman Hart: wrestling z cieniami*, 1998, reż. Paul Jay.

¹⁰¹ Tak było na przykład podczas gali WWE Breaking Point we wrześniu 2009 roku w Montrealu. Walka wieczoru zakończyła się w sposób zbliżony do wspomnianego wcześniej Survivor Series 1997. Przykładem takiego nawiązania jest także koncepcja pokazów ECW One Night Stand, które w 2005 i 2006 roku zorganizowano w słynnej sali Hammerstein Ballroom. Ideą pokazów było jednorazowe przywrócenie aury pokazów organizacji ECW (wraz z występami związanych z nią zawodników), wykupionej w 2001 roku przez WWF.

¹⁰² W żargonie istnieje pojęcie *Philly pop*, które oznacza wykorzystywanie performerów związanych i utożsamianych z marką ECW (tak zwani *ECW Originals*) przez promotorów organizujących pokazy w Filadelfii.



Il. 10. Stardust – tajemniczy przybysz z innego wymiaru

pochodzącego z Cleveland Mike’a Mizanina – to aspirujący celebryta i aktor kina akcji; by podkreślić ten aspekt, przedstawiający go konferansjer pomija rodzinne miasto performerera, podając w zamian miejsce zamieszkania – Hollywood. Chcąc z kolei wykreować postać tajemniczą lub wręcz nadprzyrodzoną, przypisuje się do niej miejsce nieprawdopodobne (jak Dolina Śmierci w przypadku postaci The Undertakera – grabarza o nadprzyrodzonych mocach) lub fikcyjne (będący pastiszem komiksowych złoczyńców Stardust miałby pochodzić z bliżej nieokreślonego „Piątego Wymiaru”). Podobnym zabiegiem jest także nieprzypisanie miejsca; stosowany jest wówczas zwrot „from parts unknown” – można podejrzewać, iż postać „znikąd”, jako że nie przystaje do otaczającej rzeczywistości lub legitymuje się mglistą przeszłością, będzie zachowywać się nieprzewidywalnie i wzbudzi strach.

2.2.6. „Czwarta ściana” i jej przełamywanie

Pojęcie „czwartej ściany” – symbolicznej granicy między aktorami a widownią – funkcjonuje w pro wrestlingu na innych zasadach niż ta sama umowa w kinie czy teatrze. Wynika to z faktu, iż widz zapaśniczego spektaklu pośrednio jest również jego aktorem, a jego reakcje mają realny wpływ na przebieg opowiadanej historii. Podobnie jak sami zawodnicy, sędziowie czy komentatorzy, widzowie także mają do odegrania konkretną rolę, której

uczą się, obserwując innych zaangażowanych odbiorców (ukazywanych w zbliżeniach przez realizatorów przekazu telewizyjnego, dzięki czemu sugeruje się, czego promotor oczekuje od modelowego widza)¹⁰³. Publiczność jest zatem pośrednim współtwórcą widowiska, mającym wpływ nie tylko na przebieg spontanicznie kreowanych pojedynków, ale i długofalowych strategii promotorów. Sposób, w jaki reaguje na danych performerów, może przełożyć się na to, jaką rolę będą oni odgrywali w bliższej bądź dalszej przyszłości – czy otrzymają oni *push*, czy też wręcz przeciwnie – ich rola zostanie ograniczona¹⁰⁴.

Umowna „czwarta ściana” w dużej mierze pokrywa się z zakresem konwencji *kayfabe*. W przeciwieństwie do konwencji kinowej, strategie takie jak bezpośredni zwrot do odbiorcy i spoglądanie wprost w oko kamery są tu wręcz pożądane (pozwalają bowiem widzom zasiadającym przed telewizorami poczuć silniejszą identyfikację z produktem). Przełamanie „czwartej ściany” jest tu zatem równoznaczne z przełamaniem ustalonej konwencji, obejmującym wszystkie wydarzenia spontaniczne, nieplanowane (w tym kontuzje performerów) lub w inny sposób wykraczające poza skrypt. Zabieg ten określany jest mianem *shootu* (lub *worked shootu*, jeśli przełamanie konwencji jest ustalone wcześniej z promotorem).

2.3. WRESTLING JAKO PARODIA SPORTU – KARNAWALIZACJA

Nie sposób nie zauważyć specyficznego charakteru pro wrestlingu – widowiska, które ustala zasady tylko po to, by móc je podważyć; wytwarza hierarchie tylko po to, by móc dowolnie je modyfikować. W rzeczywistości tej, w której prym wiodą przesada i zły smak. Jest to świat na opak – parodia zarówno sportu, jak i szarej codzienności.

Słuszne wydają się zatem skojarzenia z Bachtinowską teorią karnawalizacji. John Fiske nazywa wrestling „telewizyjnym karnawalem ciał,

¹⁰³ S. Mazer, op. cit., s. 49.

¹⁰⁴ Należy przy tym pamiętać, iż organizacja zapaśnicza jest przede wszystkim przedsiębiorstwem nastawionym na zysk, a decyzja o promowaniu konkretnych zawodników najczęściej jest decyzją nie tyle kreatywną, ile biznesową. Sympatia, jaką darzeni są performerzy, przekłada się na sprzedaż biletów, pokazów w systemie PPV i licencjonowanych towarów.

podważania reguł, groteskowości, degradacji i widowiskowości”¹⁰⁵. Jak zauważa:

Wrestling jest parodią sportu: wyolbrzymia do przesady niektóre jego elementy, aby dać sobie możliwość zakwestionowania zarówno ich samych, jak i wartości, którym normalnie hołdują. [...] Walka toczy się więc między tym, co normalne, a tym, co nienormalne, między codziennością a karnawalizacją¹⁰⁶.

Podobne wnioski przedstawia Sharon Mazer:

Podczas gdy pro wrestling nie jest akceptowany jako prawdziwy sport – jak również nie może być postrzegany jako prawdziwy teatr – w istocie obnaża, wykorzystuje i – w końcu – parodiuje obie formy rozrywki¹⁰⁷.

Karnawałowość zapasów profesjonalnych przejawia się również w aspekcie cielesności widowiska – fizyczne ekscesy łączą się tu ze sprzeciwem wobec ustalonego porządku instytucjonalnego. Przyjemność wynikająca z cielesności (nawet z perspektywy obserwatora) przeciwstawia się moralności, dyscyplinie i kontroli społecznej¹⁰⁸. Ciało nie jest ciałem indywidualnym, ale materialną reprezentacją wymiaru społecznego¹⁰⁹ przejawiającą się w archetypach postaci wytworzonych przez tę dyscyplinę na jej potrzeby.

2.3.1. Hierarchia i jej zaburzenie

W odróżnieniu od większości sportów walki wrestling pozbawiony jest kategorii wagowych. Tak jak karnawał, widowisko to jest egalitarne, dąży do równości. Choć przed samym pojedynkiem konferansjer podaje wzrost i wagę zawodników (często zresztą zawyżane lub zaniżane na potrzeby narracji i *kayfabe’u*), informacje te nie mają większego znaczenia dla formalnego statusu samej walki. Nic nie stoi bowiem na przeszkodzie, by jakiś „Dawid”

¹⁰⁵ J. Fiske, *Wyzywająca cielesność i przyjemności karnawałowe*, [w:] idem, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 87.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 90-91.

¹⁰⁷ S. Mazer, op. cit., s. 21.

¹⁰⁸ J. Fiske, op. cit., s. 86.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 87.

zmierzył się z wielokrotnie od siebie masywniejszym „Goliatem”. Co więcej, znacząca różnica gabarytów sama w sobie jest źródłem opowieści.

Hierarchia jest tu natomiast ustalana sztucznie, wręcz uznaniowo. Można oczywiście przyjąć pewne wyznaczniki statusu, takie jak staż kariery lub liczba zdobytych wyróżnień, koniec końców jest to jednak struktura dynamiczna, niepodlegająca żadnym sprecyzowanym standardom. Jedynym pewnikiem okazuje się sprzeciw wobec ustalonego porządku¹¹⁰. Jest to *de facto* – podobnie jak rzeczywistość karnawałowa – „świat bez hierarchii, bez warstw społecznych”¹¹¹, a także „trawestacja sprawiedliwości”¹¹².

2.3.2. Wrestling jako zjawisko kontrkulturowe

Zarówno Sharon Mazer, jak i Bolesław Racięski uznają zapasy profesjonalne za zjawisko kontrkulturowe. Z oczywistych powodów sytuuje się ono w opozycji do kultury wysokiej. Sharon Mazer wspomina o początkowej niechęci, jaką darzyli ją przedstawiciele badanego przez nią środowiska pro wrestlingu. Jako osoba związana ze środowiskiem akademickim postrzegana była bowiem jako przedstawicielka kultury dominującej – tej, która świadomie marginalizuje pro wrestling jako rozrywkę niższych klas społecznych¹¹³.

Środowisko performerów i ich fanów to środowisko insiderów posługujących się sobie tylko właściwym żargonem i autoreferencyjną mitologią. Zapaśniczy spektakl to z kolei wydarzenie wyjęte spod obowiązujących norm i przepisów, tworzące, ku uciesze widzowi, nowe reguły i własnych bohaterów reprezentujących abstrakcyjne kategorie dobra i zła.

[...] wiejska publiczność, doskonale zdająca sobie sprawę z tego, że wydarzenia na ringu są zaprogramowane, i tak czerpie przyjemność z widowiska, ponieważ czyta je jako krytykę kapitalistycznej etyki pracy. Cechy kojarzące się z wrestlingiem – między innymi nieposzanowanie zasad *fair play* oraz rozstrzyganie wyniku za zamkniętymi drzwiami – dramatyzują niezgodność między ideologią liberalnego kapitalizmu a jego praktyką, której doświadczają drobni kanadyjscy farmerzy. Podobnie *lucha libre* funkcjonuje

¹¹⁰ Ibidem, s. 86.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem, s. 91.

¹¹³ S. Mazer, op. cit., s. 12.

jako przestrzeń, w której widzowie mogą oddawać się krytyce panujących uwarunkowań społecznych. Arena jest przestrzenią transgresji, w której publiczność wykrzykuje hasła publicznie zabronione¹¹⁴.

Wrestling znajduje się w opozycji także wobec kultury popularnej i masowej, z jednej strony czerpiąc z nich inspiracje, z drugiej zaś – ośmieszając i demaskując kuriozalne schematy. Jest sztuką złą, ale złą z premedytacją, co nadaje mu wymiar kampany. To popkulturowy kolaż pełen ironii i dystansu, miłujący sztuczność i przesadę¹¹⁵.

3. STEREOTYPY

Opowieść nie może być w pro wrestlingu zbyt skomplikowana; znak musi być jednoznaczny – tak, by możliwe było jego natychmiastowe odczytanie – a motywy postaci – wyraziste, zrozumiałe bez namysłu. Stąd też umiłowanie promotorów do stereotypów dotyczących płci lub mniejszości narodowych, etnicznych bądź seksualnych. Na przestrzeni dekad narracja ta wytworzyła także swoiste archetypy – tropy powtarzające się i powracające bez względu na upływ czasu.

3.1. KOBIECOŚĆ I MĘSKOŚĆ W PRO WRESTLINGU

Choć na pierwszy rzut oka może się wydawać, iż pro wrestling – widowisko kojarzone przede wszystkim z błyszczącymi od olejku, masykularnymi mężczyznanami – prezentować będzie jednorodny wzorzec cielesności, w istocie jest wręcz odwrotnie. Sharon Mazer kategoryzuje je bowiem jako zjawisko wysoce egalitarne i transgresyjne¹¹⁶, podważające ustalone i funkcjonujące w powszechnej świadomości kanony męskości i kobiecości.

3.1.1. Ciało

Jak zauważa Roland Barthes, „ciało zawodnika okazuje się [...] pierwszym kluczem do zrozumienia walki”¹¹⁷. Jest ono nie tylko nośnikiem znaczeń – czystym płótnem, gotowym, by na nim tworzyć – ale i znakiem samym

¹¹⁴ B. Raciński, op. cit., s. 90.

¹¹⁵ Zob. S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307.

¹¹⁶ S. Mazer, op. cit., s. 6.

¹¹⁷ R. Barthes, op. cit., s. 33.



Il. 11. Ric Flair – esencja kampowej ekstrawagancji

w sobie. Aparycja performerów (zarówno indywidualne warunki fizyczne, jak i ich swoista nadbudowa – kostium oraz charakteryzacja) to bowiem pierwszy bodziec wizualny, z jakim spotyka się odbiorca, zanim jeszcze rozpocznie się walka.

Zawodnicy mają [...] wygląd równie nieodparty, jak postaci z komedii *dell'arte*, których stroje i postawy zapowiadają z góry przyszłą treść ich ról: podobnie jak Pantalón może być tylko śmiesznym rogiaczem, Arlekin podstępny sługą, a Doktor głupawym pedantem, tak i Thauvin [opisywany przez Barthes'a złoczyńca charakteryzujący się „bezpłciową brzydota” i „prostackimi rysami” – przyp. J.B.] będzie zawsze tylko prostackim zdrajcą, Reinieres (wysoki blondyn o giętkim ciele i zwichrzonych włosach) podniecającym obrazem bierności, Mazaud (arogancki kogucik) obrazem groteskowej próżności, a Orsano (sfeminizowany bikiniarz pojawiający się na początku w niebiesko-różowym szlafroku) w dwójnasób sarkastycznym obrazem mściwej zdrizy¹¹⁸.

Wyrazista fizjonomia i strój przemawiają za bohatera, zanim jeszcze zabrzmi pierwszy gong. Zadbane, wysportowane ciała budzą pozytywne konotacje, natomiast te obłe, naznaczone nadwagą bądź innymi deformacjami zwykle stają się domeną złoczyńców. Brzydota bowiem, jak podkreśla Barthes:

służy tu nie tylko do oznaczenia podłości, ale dodatkowo cała skupia się w materii szczególnie obrzydliwej, [...] powodując, że namiętne potępienie tłumu nie tylko wykracza poza granice rozsądku, ale bierze się wprost z samej głębi jego odrazy¹¹⁹.

¹¹⁸ Ibidem, s. 34.

¹¹⁹ Ibidem, s. 33.

John Fiske z kolei brzydotę odczytuje jako formę wypowiedzi – sprzeciwu wobec przyjętych norm (będących przecież przejawem kulturowej dominacji):

A więc brzydota wielu zapaśników jest formą wypowiedzi społecznej, akcentem grupy podporządkowanej, który jednak czasem przybiera inny kształt – staje się przesadnym odwróceniem. Wielu zawodników jest dziś również kulturystami, ponieważ [...] wyolbrzymiają normy określające „dobre” ciało, przez co wykraczają poza „oficjalne” funkcje zdrowia i wydajności i stają się widowiskiem¹²⁰.

W związku z tym ciało zawodnika niejako wyzbywa się swojej podmiotowości, zostaje utekstowione i uprzedmiotowione (sam zawodnik staje się bowiem przedmiotem widowiska), a w skrajnych przypadkach wręcz utowarowione¹²¹. Cieleśność ta ma wymiar społeczny, inkluzywny. „Panuje równość, która zawieszka działanie hierarchii i przywilejów, [...] sprowadza wszystkich do równego statusu na poziomie cieleśności”¹²².

Wobec tego pojęcie normy wydaje się nie obowiązywać w świecie pro wrestlingu. Można jednak zauważyć tendencje i trendy, a także pożądane typy budowy ciała performerów, które kształtowały wizerunek dyscypliny na przestrzeni lat¹²³. Oczywisty jest przy tym wymóg ponadprzeciętnej sprawności fizycznej. Nieco mniej intuicyjne okazuje się uchwycenie samej koncepcji męskości i kobiecości.

¹²⁰ J. Fiske, op. cit., s. 98.

¹²¹ W przypadku popularnych postaci częstą praktyką jest zastrzeganie znaków towarowych obejmujących znaczną część przedstawienia: pseudonimy artystyczne, wykorzystywane w przemowach slogany, charakterystyczne dla danych postaci kolory, a nawet elementy fizjonomiczne zawodników (w środowisku fanowskim krąży legenda, jakoby znakiem towarowym miał być objęty m.in. charakterystyczny wąs Hulka Hogana).

¹²² J. Fiske, op. cit., s. 87.

¹²³ Dotyczą one przede wszystkim ciał męskich, jako że – co podkreślają zarówno Sharon Mazer, jak i John Fiske – zapasy kobiet do niedawna były zjawiskiem marginalizowanym, przez co preferowany wzorzec kobiecości nie ulegał (przynajmniej w organizacjach głównego nurtu) większym zmianom.

3.1.2. Modelowy wzorzec kobiecy i męski

„Kim jest »prawdziwy« mężczyzna?» – pyta Sharon Mazer, po czym przywołuje nazwisko Gorgeous George’a, wielokrotnego mistrza zapasów słynącego z burzy nienagannie wystylizowanych loków, zdobionych kryształami peleryn, a także gestów, które w tradycyjnym rozumieniu męskości zapewne zostałyby uznane za zniewieściałe. „Kim jest »prawdziwy« mężczyzna?» – pyta ponownie, wymieniając kolejne nazwiska postaci narcystycznych, do przesady przejętych swoją prezencją – a więc mających cechy, które stereotypowo utożsamiamy z kobiecością¹²⁴. Rozszerzę zagadnienie, które nurtuje Sharon Mazer, i zapytam również: co konstytuuje „prawdziwą” kobietę? W myśl konwencji stylistycznej kampu każda odpowiedź na te pytania jest właściwa, bowiem:

Kamp darzy szczególnym upodobaniem osoby [...] odbiegające od normy. Hermafrodyta jest na pewno jednym ze wzorców wrażliwości kampu. [...] Najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej [...] polega na postępowaniu wbrew własnej płci. W bardzo męskich mężczyznach najpiękniejszy jest właśnie jakiś element kobiecości, w najbardziej kobiecych kobietach najpiękniejszy jest jakiś rys męski¹²⁵.

Wewnątrz ringu wszyscy są równi, dlatego też męskość narcystycznego adonisa niczym nie będzie ustępować męskości krępego brutala. Górująca nad wszystkimi kulturystka jest kobieca w równym stopniu, co smukła, drobna blondyneczka. Cieleśność karła okazuje się równie istotna, co imponująca postura giganta. Wrestling charakteryzuje egalitarny, inkluzywny wzorzec fizjonomii i aparycji, a także normalizacja tego, co – w powszechnym ujęciu – poza normę wykracza. Ma to jednak w przypadku rozrywki sportowej przyziemny, by nie powiedzieć: cyniczny, powód. Należy pamiętać, iż jest to przede wszystkim lukratywny biznes, a maksymalne rozszerzenie docelowego grona odbiorców znacząco zwiększa szanse na pomnożenie potencjalnych przychodów.

¹²⁴ S. Mazer, op. cit., s. 96.

¹²⁵ S. Sontag, op. cit., s. 311-312.



Il. 12. Subwersja norm. Egalitarny charakter show najbardziej widoczny jest w przypadku zestawienia przykładów skrajnych

3.2. STEREOTYPY ETNICZNE I NARODOWE

Wymóg przezroczystości przekazu wiąże się z jego maksymalnym uproszczeniem, stąd też stereotypizacja obecna jest w pro wrestlingu od początków funkcjonowania dyscypliny. Już pierwsze pokazy *puoresu* proponowały postać Złego Cudzoziemca – motyw, który amerykańscy promotorzy rozwijają do dziś, a który w szczytowym momencie (lata 80. XX wieku) ocierał się o własną karykaturę. Przykładowo, postaci ze wschodnioeuropejskim rodowodem (niekiedy jednak odgrywane przez zawodników pochodzących z tamtego regionu) niemal zawsze wyznawały wartości uznawane za oceanem za „antyamerykańskie”; drużyna „Bolszewików” – Nikolai Volkoff i Boris Zhukov – przed każdym pojedynkiem dumnie intonowała hymn Związku Radzieckiego, natomiast debiutujący w 2008 roku Vladimir Kozlov (w którego wcielił się ukraiński zapaśnik Oleg Prudius) prawie dwadzieścia lat po upadku ZSRR wciąż nosił czerwone spodnie i określany był mianem „Sowieckiej Maszyny Wojennej” czy „Sowieckiego Cyborga”.

Zawodnicy samoanscy (z nielicznymi wyjątkami, jak choćby Dwayne „The Rock” Johnson) przedstawiani są jako ludzie dzicy, nieprzystający do zachodniej cywilizacji. Porozumiewają się bełkotliwymi okrzykami, a całe twarze pokryte mają *quasi*-rytualnymi malunkami. W konwencji *kayfabe*



Il. 13. *The Wild Samoans*

funkcjonuje niemalże eugeniczna legenda, jakoby ich czaszki były twardsze niż czaszki ludzi innych narodowości. Mimo rasistowskiego zabarwienia, motyw ten kontynuowany jest do dziś, a tak zwane *headbutt* – uderzenie czołem – znajduje się w arsenale większości performerów samońskiego pochodzenia. Warto zwrócić uwagę także na kostiumy. Przykładowo, pochodzący z Fidżi Jimmy „Superfly” Snuka każdorazowo przywdziewał na biodra i kostki przepaski z materiału zdobionego egzotycznym wzorem (zwykle były to tygrysie pasy bądź plamy lamparta), a walki odbywał boso, budując jednoznaczne skojarzenia z wizerunkiem tubylca – dzikusa zamieszkującego tereny jeszcze nieodkryte, nieskolonizowane, a co za tym idzie – nieucywilizowane.

Japońska grupa zawodników Kai En Tai sprowadzona została w WWF do roli postaci komediowych. Ich przemówienia – będące przecież jedną z kluczowych strategii budowania postaci – poddawane były „dubbingowi” na żywo. Zawodnicy podnosili mikrofony i poruszali ustami, jednak z głośników wydobywał się głos angielskojęzycznego lektora. Ponadto menedżer drużyny, Pan Yamaguchi, w jednym ze scenariuszy miał wywoływać

skojarzenia z japońską mafią – yakuzą¹²⁶. Ówczesny przeciwnik grupy, Val Venis¹²⁷, splamił honor (wartość nadrzędną w etosie samurajskim) jej lidera: dopuścił się uwiedzenia żony Yamaguchiego, na co starszy pan odpowiedział metaforyczną wizualizacją kary, jaka czekała gorszyciela – rozłożył on na stoliku kawałek kielbasy, wyciągnął tradycyjny miecz samurajski – kataną, i przeciął kielbasę, wykrzykując łamaną angielszczyzną: „I choppy choppy your pee pee!”

Zawodnicy meksykańscy zwykle sprowadzani są przez amerykańskich promotorów, by odgrywać rolę zamaskowanych, milczących luchadorów, zdobywających sympatię widzów efektownymi akrobacjami, bez potrzeby wygłaszania długich i skomplikowanych przemówień. Ci jednak, którzy maskę utracili, nierzadko muszą mierzyć się z wizerunkami krzywdzącymi. Postać Eddiego Guerrero, członka szanowanego rodu luchadorów, początkowo opierała się na wyobrażeniu gorącokrwistego latynoskiego kochanka – *macho* (wykorzystującego naznaczone etnicznie slogany, takie jak *Latino Heat* czy *Mamacita*), by po latach, w rzekomo żartobliwy sposób, odzwierciedlać stereotyp o zdecydowanie bardziej negatywnym wydźwięku – drobnego oszusta. Wraz ze swoim siostrzeńcem, Chavo, wziął on wówczas udział w serii krótkich skeczy, w których para realizowała slogan „we lie, we cheat, we steal” („kłamamy, kantujemy, kradniemy”). Podczas scenek mężczyźni dokonywali drobnych przekrętów: oszukiwali podczas gry w golfa, zachwycali się urodą brzydkiego niemowlęcia lub wmawiali starszej kobiecie, że przyszli naprawić basen, by później wyprawić nad nim przyjęcie.

Z podobnymi problemami zmagają się czarnoskórzy performerzy, postrzegani przede wszystkim przez pryzmat swojej rasy. Postacie, w które się wcielają, zwykle nawiązują do subkultury hipopowej lub zorganizowanej działalności przestępczej (tak jak w przypadku postaci The Godfathera – suteniera, który wchodził do ringu w towarzystwie wianuszka skąpo ubranych kobiet – lub drużyny Cryme Tyme, stylizowanej na członków ulicznego gangu). Jak zauważa John Fiske, problem rasy najbardziej widoczny jest jednak w przypadku par lub drużyn mieszanych:

¹²⁶ Sam jego pseudonim jest przy tym odwołaniem do największego gangu działającego w ramach struktur organizacyjnych yakuzy – Yamaguchi-gumi.

¹²⁷ Skojarzenia dotyczące męskiego narządu płciowego były zapewne zamierzone – Venis odgrywał bowiem postać gwiazdora filmów pornograficznych.

Rasowy wymiar tych ucieleśnionych stosunków społecznych można zaobserwować w mieszanych parach bohaterów [...], w których Murzyn, albo po prostu osoba mniej biała, zwykle będzie „ciałem” drużyny¹²⁸.

Problem ten, *nomen omen*, ucieleśnia postać Virgila – czarnoskórego sługi „Million Dollar Mana” Teda DiBiasego – zarówno w kontekście stereotypów rasowych, jak i klasowych¹²⁹. Virgil nie tylko wypełnia polecenia swojego szefa, ale i sprawia wrażenie kompletnie niemego – jedyną osobą, której wolno odzywać się w jego imieniu, jest właśnie DiBiase. Virgil jest więc nie tyle pracownikiem, ile pozbawioną wszelkich praw i osobistej autonomii własnością milionera. Układ ten – ciemnoskóry podwładny białego bogacza – budzi nieuchronne skojarzenia z niewolnictwem. „Groteskowe ciało Murzyna wyraża podporządkowanie jeszcze dobitniej niż ciało białego”¹³⁰, do tego stopnia, że – jak twierdzi David Shoemaker – „największym osiągnięciem czarnoskórego wrestlera jest to, że przestaje być postrzegany jako czarnoskóry”¹³¹.

3.3. ZAPAŚNICZE ARCHETYPY

3.3.1. Zły Szef / Dobry Szef

Jeden z najbardziej wyrazistych archetypów postaci występujących w profesjonalnym wrestlingu jest też jednym z najnowszych – pojawił się on bowiem w drugiej połowie lat 90. XX wieku. Przedtem szef – promotor – był postacią niewidoczną i nieistotną fabularnie, wykonującą swą pracę za kulisami. Pojedyńki ogłaszane były w komunikatach prasowych lub przez komentatorów, a ich siłę napędową stanowiły rywalizacje zawodników. Wzorzec przedstawiciela władzy jako postaci zaangażowanej w przedstawienie ma swoje źródło w opisywanym wcześniej incydencie z Montrealu i od tego czasu jest w zasadzie nieodłącznym elementem narracji.

Zły Szef utożsamiany jest z kulturą korporacyjną, bezduszną i wyzutą z szacunku do drugiego człowieka. Stawia on interes zarządu lub firmy ponad dobrem jednostki. „Dyrekcja” – The Authority, grupa zarządzająca

¹²⁸ J. Fiske, op. cit., s. 101.

¹²⁹ Ibidem, s. 102.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ C. Kelly, *The New Day and Being Black In WWE*, https://sports.vice.com/en_ca/article/xybz4d/the-new-day-and-being-black-in-wwe, [dostęp: 6.04.2017].

programami WWE w latach 2013-2016 – w swoich przemówieniach mówiła wprost, że liczy się dla nich tylko to, co jest *the best for business*. Postacie te faworyzują czarne charaktery, jednocześnie gnębiąc i utrudniając pracę *babyface*’om. Notorycznie nadużywają przy tym swojej władzy. Przedstawiane są najczęściej w stroju formalnym, symbolizującym dystans zarówno wobec podwładnych, jak i widzów. Dystans ten manifestowany jest także w stosowanym dyskursie – oficjalną mową z wyraźnie zarysowaną dychotomią „my” – „oni”.

Dobry Szef z kolei stara się zarządzać sprawiedliwie, pozostaje blisko ludzi (stąd często używane w jego wypowiedziach inkluzywne „my”) i chętnie wchodzi w interakcje, także z widzami. W ustalaniu pojedynków kieruje się dobrem odbiorcy. Łamanie zasad i warunków wyznaczanych przez stypulacje jest przez niego karane (Zły Szef z kolei konsekwencje takich działań dostosuje do własnego interesu).

3.3.2. Buntownik

Archetyp Buntownika, podobnie jak motyw Dobrego i Złego Szefa, ma swoje źródła w Erze Attitude. Wraz z obnażeniem mechanizmu władzy pojawiła się bowiem potrzeba stworzenia równoważnego przeciwnika establishmentu – karnawałowego błazna¹³².

¹³² Nie oznacza to jednak, iż buntownik jest postacią ściśle komiczną; choć ośmiesza on władzę, jego pojedynki odbywają się jak najbardziej „na serio”.



Il. 14. Trzonem „Dyrekcji” są faktyczne władze WWE – członkini Rady Zarządu Stephanie McMahon i jej mąż, Paul Levesque (znany szerzej jako Triple H) – wiceprezes ds. kreatywnych



Il. 15. „Stone Cold” Steve Austin (Buntownik) publicznie ośmiesza Vince’a McMahon’a (Złego Szefa)

Buntownik jest rolą dla zawodników o wielkiej charyzmie. Jego funkcją jest obnażenie słabości władzy i ośmieszenie jej. To antykorporacyjny, kontrkulturowy lider, spełniający jedną z kluczowych, według Sharon Mazer, funkcji pro wrestlingu – stawiając czoła aparatowi opresji, Buntownik pozwala widzom dać upust głęboko skrywanym i tłumionym namiętnościom¹³³. W swoich przemówieniach często puszcza oko w stronę „świadomych” fanów, używając techniki *shootu* (jako że przymus podporządkowania się konwencji *kayfabe* także jest elementem opresji władzy).

3.3.3. Underdog

Słowo ‘underdog’ w języku angielskim oznacza słabszego konkurenta – stronę, której nie daje się większych szans na zwycięstwo w starciu z faworytem. W pro wrestlingu słabsza strona nie tylko konfrontowana jest z przeciwnikami wielokrotnie masywniejszymi i silniejszymi, ale i ma realne szanse na zwycięstwo.

Underdog to faworyt publiczności, jego naturalny urok wynika bowiem z pozornego nieprzystosowania do świata umięśnionych gigantów. Jego sylwetka nierzadko znacznie odbiega od wzorca zapaśnika – zwykle jest niższy, lżejszy lub mniej umięśniony od faworyzowanych performerów. Może także odstawać od większości ze względu na pozycję w hierarchii¹³⁴, pochodzenie¹³⁵, osobiste przekonania¹³⁶ lub fizyczne defekty¹³⁷, a nawet płęć¹³⁸.

¹³³ S. Mazer, op. cit., s. 21.

¹³⁴ Przeciwwstawianiem mniej doświadczonych, „słabszych” zawodników – mistrzom lub weteranom jest częstym zabiegiem. Zwycięstwo Underdoga zapewnia utrzymanie pozorów nieprzewidywalności fabuły.

¹³⁵ Na przykład Bohater Klasy Robotniczej, o którym piszę poniżej.

¹³⁶ Jak Daniel Bryan, wyśmiewany za przestrzeganie diety wegańskiej. Jest on kilkukrotnym mistrzem WWE.

¹³⁷ Jak Zach Gowen, który w wieku ośmiu lat stracił lewą nogę wskutek powikłań po chorobie nowotworowej. Jak dotychczas jest on jedynym zapaśnikiem z niepełnosprawnością w historii WWE.

¹³⁸ Walki typu *intergender* odbywały się dość często w okresie Ery Attitude (słynęły z nich członkinie Hali Sław WWE – Lita i Alundra Blayze, a także Chyna – jak dotychczas jedyna kobieta, której udało się zdobyć prestiżowe mistrzostwo Interkontynentalne). Do dziś zdarzają się one na pokazach organizacji niezależnych,

Słabszy zawodnik łatwo wzbudza sympatię widzów, jako że w swej „prze-ciętności” postrzegany jest jako przedstawiciel ludu – człowiek taki, jak my.

3.3.4. Bohater Klasy Robotniczej

Bohater Klasy Robotniczej (*Working Class Hero* lub *Blue Collar Job Guy*) jest w pewnym sensie podtypem Underdoga, popularnym szczególnie na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. To postać wyróżniająca się ze względu na pochodzenie – dalekie od przywilejów i luksusów realia klasy robotniczej, uważanej wówczas za docelową grupę odbiorców pro wrestlingu. Publiczność sympatyzuje z nim, ponieważ łatwo może się z nim utożsamiać.

Najbardziej znanym przykładem tego archetypu jest „The American Dream” Dusty Rhodes, dumnie podkreślający, iż jest synem hydraulika. W jednym z najsłynniejszych przemówień w historii dyscypliny przyznał on: „Ucztowałem z królami i królowymi, ale też spałem na ulicy i dojadłem wieprzowy gulasz”¹³⁹. W innym przemówieniu, zatytułowanym *Hard Times* („Ciężkie czasy”) i wygłoszonym w trakcie rywalizacji z Rickiem Flairem (szesnastokrotnym mistrzem świata, ostentacyjnie obnoszącym się ze swoim bogactwem), odniósł się do pogarszającej się sytuacji materialnej pracowników najniższych szczebli. Rhodes zarzucił przeciwnikowi oderwanie od rzeczywistości – nie może wiedzieć, czym są ciężkie czasy, skoro przemieszcza się prywatnymi odrzutowcami i limuzynami, podczas gdy mniej uprzywilejowani obywatele tracą pracę i popadają w długi, zastępowani przez rozwijającą się technologię.

3.3.5. Amerykański Patriota

*I am a real American.
Fight for the rights of every man,
I am a real American.
Fight for what's right, fight for your life!*¹⁴⁰

choć wciąż wzbudzają kontrowersje ze względu na skojarzenia z problemem przemocy domowej.

¹³⁹ „I’ve wined and dined with kings and queens – but I’ve slept in alleys and dined on pork’n’beans”. W Stanach Zjednoczonych *pork and beans* sprzedawany jest w puszkach i powszechnie uznaje się go za danie ludzi biednych.

¹⁴⁰ R. Derringer, *Real American*, https://www.youtube.com/watch?v=w_jHY1CXK0I [dostęp: 6.04.2017].



Il. 16. Kurt Angle, jeden z najpopularniejszych performerów Ery Attitude, jest jednocześnie złotym medalistą Igrzysk Olimpijskich



Il. 17. Nikolai Volkoff i The Iron Sheik

Przytoczony powyżej re-fren utworu towarzyszącego Hulkowi Hoganowi przez większą część jego zapaśniczej kariery dobrze oddaje specyfikę postaci Amerykańskiego Patrioty. To osobnik nade wszystko ceniący sobie honor narodu i dobre imię swojego kraju – ten, który amerykańskie wartości uznaje za nadrzędne i zrobi wszystko, by ich bronić. Stąd też nieuniknione jest jego starcie ze Złym Cudzoziemcem (o którym piszę w dalszej części tekstu).

Swój patriotyzm postać ta manifestuje – zgodnie z wymogiem przejrzystości przekazu – w czynach skonwencjonalizowanych, prostych i uniwersalnie zrozumiałych. Może to być gest salutowania (jako że żołnierze i weterani armii amerykańskiej cieszą się w USA szczególną estymą), pochwała wyznawanych wartości czy też oddanie czci fladze. Ringowy Patriota często nosi także kostium w barwach narodowych lub z charakterystycznym wzorem gwieździstego sztandaru.

3.3.6. Zły Cudzoziemiec

Początków tego archetypu należy szukać w powojennej Japonii i pierwszych pokazach *puroresu*. Zawody te miały wydźwięk silnie nacjonalistyczny, nie uciekały się jednak do karykaturalnego przedstawienia wroga – wedle tradycyjnej narracji źródłem negatywnych emocji była sama narodowość oponenta. W wersji amerykańskiej motyw ten wykorzystuje napięcie geopolityczne jako podłoże konfliktu, z założeniem, że rodzime wartości są wartościami nadrzędnymi. Duma, jaką cudzoziemiec czuje ze względu

na swoje pochodzenie, nierzadko staje się wystarczającym powodem, by wywołać niechęć amerykańskiego widza. Odpowiadając jednak na postulat wszechobecnego wyolbrzymienia, Zły Cudzoziemiec nie ogranicza się jedynie do chwalenia własnego kraju, koniecznie musi on pogardzać wszystkim, co amerykańskie. Buczącej widowni zarzuca za to ksenofobię i ograniczone horyzonty myślowe.

Wrestling, jako przedstawienie bazujące na projekcji tłumionych pragnień i obaw, opiera narrację na panujących w danym czasie społecznych nastrojach, kolektywnych lękach i współczesnych trendach. Stąd też okres Zimnej Wojny przyniósł postaci krwiożerczych komunistów¹⁴¹; niestabilna sytuacja na Bliskim Wschodzie – pogardzającego „zgniłym Zachodem” The Iron Szejka; eskalacja konfliktu w Zatoce Perskiej – niespodziewany *heel turn* Sierżanta Slaughtera (który nagle odwrócił się od wyznawanych przez siebie patriotycznych wartości i zbratał się z wcześniej wymienionym Szejkiem); a aneksja Krymu przez Federację Rosyjską – wychwalającego rządu Władimira Putina Aleksandra Ruseva (choć stojący za postacią performer, Mirosław Barniaszew, jest Bułgarem) i jego partnerkę Lanę. Wizerunki tychże postaci są oczywiście przerysowane i przesadzone, oparte na stereotypowym postrzeganiu parodiowanych w ten sposób narodowości¹⁴².

3.3.7. Komik/Trickster

Trickster rzadko widywany jest w towarzystwie prestiżowych tytułów mistrzowskich i performerów ze szczytu hierarchii. Jego rola zwykle ogranicza się do lekkich skeczy, slapstickowych żartów i humorystycznych pojedynków będących dla widzów chwilą odpoczynku pomiędzy ważniejszymi,

¹⁴¹ Za postacią Nikolai Volkoffa, jednego z zawodników wchodzących w skład drużyny o nazwie „Bolszewicy” (jego partnerem drużynowym był amerykański zapaśnik James Kirk Harrell występujący jako Boris Zhukov), kryje się osobista tragedia performer, który odgrywał tę rolę. Choć sama postać wśród kibiców odzwierciedlała ponure widmo komunizmu, Josip Peruzović (1947-2018) – syn Ukrainki i Chorwata, który wcielił się w postać Volkoffa – w 1967 roku wyemigrował z Jugosławii, uciekając przed krwawym reżimem. Dopiero po upadku Związku Radzieckiego w 1991 roku otrzymał zgodę promotora na zmianę wyznawanych przez postać wartości.

¹⁴² Zob. część 3.2. Stereotypy rasowe i narodowe.



Il. 18. Santino Marella i jego maskotka – kobra

trzymającymi w napięciu i pełnymi emocji starciami największych gwiazd pokazu. Kiedy jednak błazen, wbrew wszelkim oczekiwaniom, zostaje mistrzem, jego narracja staje się opowieścią o Underdogu.

Komik zwykle wyróżnia się na tle pozostałych zawodników ostentacyjnym nieprzystosowaniem do obowiązującego wzorca. Mniej muskularny, chudy lub wręcz przeciwnie – z nadwagą, obły – sprawia wrażenie przybysza „z innego świata” – rzeczywistości nie przerysowanych atletów, a zwykłych ludzi.

3.3.8. Monster (Heel)

Typ Potwora miano swe otrzymuje ze względu na potężne gabaryty. Wysoki i masywny, obdarzony nieludzką siłą, niszczy wszystko i wszystkich na swojej drodze. Nie musi wiele mówić – przemawia za niego ciało.

Archetyp Potwora (zwyczajowo zwanego *Monster Heelem*, jako że nieprzeciętne gabaryty najczęściej stanowiły pretekst do kreacji postaci negatywnych) naturalnie wpisuje się w Barthes'owski postulat widowiskowej przesady. Groteskowo wyolbrzymione ciała, będące wynikiem albo intencjonalnie ponadprzeciętnego rozrostu masy mięśniowej, albo schorzenia (gigantyzmu bądź akromegalii¹⁴³) – przyciągają uwagę przypadkowych

¹⁴³ Cierpiał na nią m.in. André „The Giant”, prawdopodobnie najbardziej znany „gigant” w historii wrestlingu.

widzów bez konieczności wykorzystywania skomplikowanych skryptów. Mimo ograniczonej sprawności ruchowej (trudno bowiem wyobrazić sobie Potwora wykonującego skomplikowane akrobacje), widok umyślnej destrukcji, jaką sięje, robi wystarczające wrażenie. Postać ta sprawia pozór niezniszczalnej, dlatego też śmiałek, któremu uda się go pokonać, natychmiast zyskuje szacunek i podziw w oczach widza.



Il. 19. André „The Giant” mierzy się z Hulkiem Hoganem

4. PRO WRESTLING W KULTURZE POPULARNEJ

Przez ponad pół wieku pokazy zapasów profesjonalnych znajdowały się na marginesie społecznej świadomości. Amerykańskie organizacje regionalne skupione wokół większych miast regularnie gromadziły wierne grupy miłośników, jednak wciąż daleko im było do miana potęgi. Sytuacja ta zmieniła się w latach 80. XX wieku. Zainteresowanie wrestlingiem terytorialnym gwałtownie wzrosło, a szereg różnych czynników uczynił tę widowiskową dyscyplinę fenomenem na skalę globalną.

4.1. THE ROCK & WRESTLING CONNECTION

W 1982 roku władzę w nowojorskiej federacji World Wide Wrestling Federation przejął od swojego ojca Vincent K. McMahon. Niedługo potem udało mu się zatrudnić wschodzącą gwiazdę zapasów terytorialnych – niespełna trzydziestoletniego Terry’ego Bolleę, występującego pod pseudonimem Hulk Hogan. Już wtedy był on osobistością rozpoznawalną w środowisku zapaśniczym (miał bowiem za sobą występy zarówno w licznych organizacjach amerykańskich, jak i japońskiej NJPW), zaistniał także w świadomości publicznej dzięki



Il. 20. Cyndi Lauper i Mr. T promują nadchodzący pokaz

krótkiemu epizodowi u boku Sylvestra Stallone’a w filmie *Rocky III*¹⁴⁴.

Postura zawodnika (dwa metry wzrostu i waga około stu trzydziestu kilogramów) okazała się ważnym czynnikiem w wyborze typu prezentowanej przez niego postaci, promowano go bowiem do roli dominującego złooczyńcy – *Monster Heela*. McMahon dostrzegł jednak

wrodzoną charyzmę Hogana i zdecydował się kompletnie zmienić jego charakter. W styczniu 1984 roku Hogan obronił innego popularnego zawodnika – Boba Backlunda – przed atakiem drużyny złooczyńców. Wkrótce potem pokonał The Iron Sheika (wcielającego się w stereotypowo negatywną postać imigranta z Bliskiego Wschodu) w pojedynku o mistrzostwo federacji. Zabieg ten zapoczątkował ruch zwany Hulkamanią. Hogan, już jako ulubieniec publiczności, nazywał swoich fanów „hulkamaniakami” i „braćmi”, przypominał im też o regularnej gimnastyce, modlitwie i witaminach¹⁴⁵. Wtedy też przybrał barwy, z którymi do dziś jest utożsamiany – czerwień i żółć.

W tym samym czasie nowo powstała stacja muzyczna MTV szybko zdobywała popularność wśród młodzieży, z każdym miesiącem zwiększając swój zasięg. Dostrzegłszy szansę także dla swojej organizacji, McMahon nawiązał współpracę ze wschodzącą gwiazdą muzyki pop, Cyndi Lauper. Podczas wywiadu prowadzonego przez Roddy’ego Pipera piosenkarka wdała się w kłótnię z „Kapitanem” Lou Albano (który wcześniej wystąpił w teledysku do utworu *Girls Just Wanna Have Fun*), po czym rzuciła mu wyzwanie – w pojedynku na specjalnym pokazie miały zmierzyć się ze sobą

¹⁴⁴ Hogan wcielił się w rolę przeciwnika Rocky’ego Balboa.

¹⁴⁵ Powiedzenie Hogana „Train, say your prayers, eat your vitamins” przeszło do historii dyscypliny jako jeden z największych sukcesów marketingowych. Koszulki z tym sloganem sprzedawały się na pokazach w tysiącach egzemplarzy.

wybrane przez każdą ze stron zawodniczki. Albano wybrał The Fabulous Moolah, weterankę dyscypliny, a przy tym panującą mistrzynię kobiet¹⁴⁶, Lauper natomiast postawiła na młodą Teksankę, Wendi Richter. Do walki doszło na emitowanym w MTV pokazie *The Brawl To End It All* w lipcu 1984 roku¹⁴⁷, a Richter – dzięki interwencji piosenkarki – zwyciężyła starcie.

Zachęcony sukcesem pokazu Vince McMahon postanowił kontynuować współpracę z MTV. Kolejny pokaz specjalny – *The War To Settle The Score* – zgromadził na trybunach Madison Square Garden dwadzieścia dwa tysiące widzów, a oprócz Cyndi Lauper (towarzyszącej Hulkowi Hoganowi w pojedynku, w którym bronił mistrzostwa WWF) wzięli w nim udział także Mr. T, znany z serialu *Drużyna A*, i... Andy Warhol.

4.2. ODWOŁANIA I NAWIĄZANIA W KULTURZE POPULARNEJ

Dzięki sukcesowi akcji Rock & Wrestling Connection pro wrestling zaistniał zarówno w świadomości przeciętnego Amerykanina, jak i w mediach głównego nurtu. Przełożyło się to na zmianę charakteru pokazów organizowanych przez WWE – gale przerodziły się z intymnych wydarzeń, skupiających wąską grupę odbiorców, w kolosalne międzybranżowe przedsięwzięcia, przyciągające znane nazwiska z różnych dziedzin sportu i przemysłu rozrywkowego zarówno na trybuny, jak i za kuliszy.

4.2.1. Występy gościnne

Organizacje głównego nurtu chętnie wykorzystują obecność mniej lub bardziej znanych celebrytów, obsadzając ich w rolach menedżerów, sędziów specjalnych lub gości pokazów, a czasem nawet performerów. Zabiegi te zapewniają zwiększone zainteresowanie mediów i wzajemną promocję projektów, w jakie angażują się obie strony. Mogą to być pojedyncze występy

¹⁴⁶ Mistrzostwo kobiet było w posiadaniu Moolah przez przeszło 28 lat. Zdobyła je w 1956 roku, a w latach 70., gdy jej organizacja-matka ogłaszała bankructwo, wykupiła prawa do tytułu, które następnie w 1983 roku odkupił od niej Vince McMahon.

¹⁴⁷ Pokaz uzyskał rating 9.0 według agencji Nielsena, co uczyniło go najchętniej oglądanym programem w ówczesnej historii stacji. Choć cała gala z nowojorskiej hali Madison Square Garden została nagrana na potrzeby późniejszej dystrybucji, starcie Moolah i Richter było jedynym wyemitowanym w telewizji pojedynkiem.



Il. 21. *RoboCop ratuje ulubieńca publiczności, Stinga*

(wówczas rola gościa ogranicza się najczęściej do pojedynczego skeczu lub interakcji z zawodnikiem) bądź dłuższa współpraca, wymagająca wtajemniczenia w *kayfabe* i przygotowanie dłuższego scenariusza.

Wspomniany wcześniej Mr. T pojawiał się na pokazach WWF wielokrotnie, czego kulminacją okazał się jego występ w walce wieczoru podczas pierwszej *Wrestlemania*. W ten sam pojedynek zaangażowani byli także Muhammad Ali¹⁴⁸ (jako drugi sędzia) oraz artysta estradowy Liberace. Ponadto w ringu WWE gościli między innymi: bokser Mike Tyson (zaangażowany w walkę wieczoru podczas *Wrestlemania* XIV), Pamela Anderson, Fred Durst – wokalista zespołu Limp Bizkit (który, podobnie jak Mike Tyson, pojawił się również w licencjonowanych grach wideo organizacji), komik Drew Carey czy też baseballista Pete Rose. Porządku podczas walki wieczoru *Survivor Series* 1994 pilnował Chuck Norris, Burt Reynolds gościnnie zapowiedział uczestników głównego starcia *Wrestlemania* X, koszykarz Shaquille O’Neil mierzył się z naczelnym gigantem WWE – The Big Showem, a Donald Trump – przyszły prezydent Stanów Zjednoczonych –

¹⁴⁸ Nie był to pierwszy kontakt słynnego boksera ze światem pro wrestlingu. W 1976 roku w tokijskiej hali Nippon Budokan odbył on bowiem pojedynek z pionierem *puroresu*, Antonio Inokiem.

ogolił głowę samego prezesa organizacji podczas dwudziestej trzeciej edycji wielkiego show.

Także konkurencyjna federacja – WCW – chętnie posiłkowała się obecnością gwiazd i celebrytów. W ringu Teda Turnera stałym gościem był kontrowersyjny koszykarz Dennis Rodman, okazjonalnie pojawiali się także chociażby Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris czy James Brown.



Il. 22. Bret „The Hitman” Hart w odcinku serialu Simpsonowie

Znany z serii filmów *Krzyk* aktor David Arquette przez krótki czas był nawet mistrzem wagi ciężkiej organizacji (zabieg ten miał pomóc wypromować film *Kibice do dzieła!*, wyprodukowany we współpracy z WCW). Scenarzyści nie ograniczali się jednakże wyłącznie do realnych celebrytów – gościnne występy zaliczyły tu również postacie fikcyjne, w tym RoboCop i laleczka Chucky.

Udział znanych ludzi nie był przy tym domeną wyłącznie organizacji głównego nurtu. Dobrze udokumentowana została również rywalizacja popularnego komika Andy’ego Kaufmana z promotorem terytorialnym z Memphis, „Królem” Jerrym Lawlerem. Wątek ten uwieczniony został także w filmie Miloša Formana *Człowiek z księżycą*.

Współpraca między różnymi gałęziami show biznesu nie ogranicza się także wyłącznie do gościnnych występów w ramach pokazów pro wrestlingu. Największe gwiazdy dyscypliny, takie jak Hulk Hogan, „Macho Man” Randy Savage czy Bret Hart, doczekały się statusu ikon amerykańskiej popkultury, a wydarzenia i wizerunki szczególnie widowiskowe wielokrotnie były parodiowane i trawestowane w tekstach kultury popularnej.

4.3. SPORTOWIEC CZY CELEBRYTA?

Nie tylko ciała postaci zostają utowarowione, towarem stają się także sami performerzy. Ci najpopularniejsi, zyskując status celebryty, nierzadko rezygnują z komfortu prywatności na rzecz życia w świetle reflektorów. Rozwijają karierę w przemyśle rozrywkowym, pieczołowicie pielęgnując własną markę personalną.

Naturalnym rozszerzeniem kariery pro wrestlera wydaje się aktorstwo. Wielu performerów próbowało swoich sił w Fabryce Snów z różnym skutkiem – wszak filmy, w których zagrał chociażby Hulk Hogan (takie jak seria *Grom w raję*, *Pan Niania* czy *Muskularny Święty Mikołaj*), trudno uznać za projekty ambitne. Rozpoznawalny wizerunek i nazwisko nierzadko jednak wystarczą, by producenci i reżyserzy gotowi byli zatrudnić byłych bądź obecnych zapaśników. Sukcesy, jakie odnoszą w Hollywood Dave Bautista (zaangażowany między innymi w ciepło przyjętą zarówno przez krytyków, jak i widzów serię *Strażnicy Galaktyki*) czy Dwayne „The Rock” Johnson (najlepiej zarabiający aktor 2016 roku według magazynu „Forbes”), pozwalają przewidywać, iż trend ten będzie trwał.

Nieco mniej wymagającą, a przy tym łatwiejszą w dystrybucji formą utrzymania zainteresowania wokół własnej osoby jest produkcja programów typu *reality show* – fabularyzowanych i udramatyzowanych treści symulujących życie prywatne swoich bohaterów. Postacie, podobnie jak sceniczne osoby zawodników, są groteskowo przesadzone, a problemy, z którymi muszą się zmierzyć – wyolbrzymione. Wyniki oglądalności poszczególnych programów świadczą jednak o niesłabnącym popycie na tego typu treści. Wyprodukowany dla stacji VH1 *Uparty jak Hogan* gościł na antenie przez cztery sezony, *WWE Tough Enough*, program mający na celu wyłonienie przyszłych gwiazd branży – sześć sezonów, z kolei współtworzone przez WWE i stację E! Entertainment serie *Total Divas* i *Total Bellas* – łącznie dziewięć sezonów¹⁴⁹.

Nie jest to jednak jedyny sposób na promowanie własnej osoby. Niektórzy performerzy-celebryci próbują swoich sił w muzyce (swoje zespoły założyli między innymi Chris Jericho i Amy „Lita” Dumas), modelingu (jak Stacy Keibler i Torrie Wilson, menedżerki popularne na przełomie wieków) lub innych sportach walki, np. MMA (w pojedynkach większych organizacji, takich jak UFC i Bellator, brali udział między innymi Brock Lesnar, Bobby Lashley i CM Punk). Częstą praktyką jest również dystrybucja gadżetów sygnowanych własnym nazwiskiem; przykładowo, bliźniaczki Bella założyły markę Birdie Bee, pod którą kryje się ekskluzywna bielizna, natomiast „Stone Cold” Steve Austin wypromował własną markę piwa – Broken Skull.

¹⁴⁹ Stan na sierpień 2017 roku.

4.3.1. El Santo

Marki personalne i osobisty branding nie są jednak wyłączną domeną amerykańskiego przemysłu rozrywkowego, a popularność, jaką ciszą się obecni performerzy-celebryci, nie może równać się ze sławą, jaką w drugiej połowie XX wieku osiągnął niepozorny luchador w srebrnej masce.

Alter ego Rodolfo Guzmána Huerty – El Santo („Święty”) – powstało na początku lat 40. XX wieku. Wizerunek ten zaproponował ówczesny promotor i przyjaciel zawodnika. Tradycyjny, skromny strój (jasne spodnie i srebrna maska) stały się znakiem rozpoznawczym bohatera, a wraz ze wzrostem popularności zapaśnika jego wizerunek zaczął pojawiać się nie tylko na plakatach zwiastujących kolejne pojedynki, ale i w tekstach kultury popularnej. W 1951 roku powstał pierwszy cykl komiksów, których głównym bohaterem był właśnie Santo. Kilka lat później do kin weszły pierwsze filmy o niezwykłych przygodach prawego luchadora: *Santo contra El cerebro del mal* („Santo kontra złowrogi mózg”), *Santo contra los zombies* („Santo kontra zombie”) czy *Santo contra las mujeres vampiro* („Santo kontra wampirzyce”). Produkcje te, utrzymane w konwencji „potwora tygodnia”, przedstawiały zapaśnika jako niepokonanego herosa, superbohatera dzielnie zwalczającego zło, niezdejmującego maski nawet do snu¹⁵⁰.

Mit Santo nie ograniczał się jednak do czczej rozrywki dla mas. Choć produkcje nurtu *cine de lucha libre*, jak zauważa Bolesław Racięski, postrzegane były jako przejaw kryzysu meksykańskiej kinematografii, wytwory wręcz kiczowate, niosły one ze sobą przekaz społeczny, zaś sam Santo stał się swoistym idolem-pedagogiem – uczył pokory (jako że zło zwalczał anonimowo, nie odsłaniając twarzy) i wierności (sprzeciwiając się tym samym wzorcowi *macho* – rozbuchanego seksualnie „kolekcjonera” kobiet); przekonywał zarówno do nowoczesnych technologii, jak i zachowania pierwiastka ludowej duchowości¹⁵¹. Podobnie jak amerykański Bohater Klasy Robotniczej, Santo był bohaterem marginalizowanych grup społecznych (*clases subalternas*), i to do nich kierowany był związany z nim przekaz.

¹⁵⁰ B. Racięski, *Zapaśnik bawi i uczy. Społeczne funkcje filmów o Santo*, [w:] *Bękartki kinematografii, czyli rzecz o filmach nie(do)cenionych*, red. B. Racięski, J. Łuniewicz, F. Nowak, Wrocław 2014, s. 114.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 118.

Santo kontynuował karierę do 1984 roku, aż do końca występując zarówno w ringu, jak i na ekranie (luchador zagrał łącznie w przeszło pięćdziesięciu filmach). Do końca życia udało mu się także zachować tajemniczą aurę wokół swojej postaci. Tylko raz odsłonił publicznie swoją twarz – tydzień później zmarł.

5. PRO WRESTLING W POLSCE

Choć na świecie wrestling od lat cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, w Polsce wciąż pozostaje zjawiskiem niszowym, skupiającym wokół siebie relatywnie niewielką liczbę miłośników. Od kilku lat można jednak zauważyć stopniowy wzrost aktywności społeczności fanowskiej, przejawiający się nie tylko wzmoczoną dyskusją w przestrzeni wirtualnej, ale i różnymi formami samoorganizacji poza nią. Powstają pierwsze organizacje – zarówno profesjonalne, jak i amatorskie (w środowiskowym żargonie zwane „backyardowymi”), a entuzjaści rozrywki sportowej aktywnie szukają sposobów, by prowadzić treningi w swej ulubionej dyscyplinie – nierzadko na własną rękę.

5.1. ZAPASY PROFESJONALNE W TELEWIZJI

Polscy amatorzy profesjonalnych zapasów mogą oglądać przede wszystkim audycje oferowane przez giganta branży, federację World Wrestling Entertainment. Programy produkowane przez tę organizację emituje rodzimy oddział stacji Extreme Sports Channel¹⁵², specjalizującej się – jak zresztą sugeruje nazwa – w sportach ekstremalnych¹⁵³. Jest to kanał ogólny.

¹⁵² Nie jest to jednak pierwszy przypadek emisji profesjonalnego wrestlingu w polskiej telewizji. Już w latach 1998-2001 wchodzące w skład pakietu telewizji cyfrowej Wizja TV stacje Wizja Jeden i Wizja Sport nadawały zarówno cotygodniowe pokazy *WWF Superstars* (komentowane m.in. przez medalistę olimpijskiego Andrzeja Suprona), jak i wykonaną techniką *claymation* animowaną parodię walk z udziałem celebrytów zatytułowaną *Celebrity Deathmatch*, której nazwę na język polski przetłumaczono jako *Zapasy na śmierć i życie*. Także stacja Polsat emitowała program konkurencyjnej względem WWF organizacji – *WCW Worldwide*.

¹⁵³ Poza wrestlingiem w ramówce stacji znajdują się między innymi audycje poświęcone sportom motorowym (w tym motocrossowi), jeździe wyczynowej na rowerach typu BMX, snowboardowi, surfingowi, skateboardingowi, a także

nodostępny, znajdujący się zarówno w ofercie sieci kablowych, jak i w podstawowych pakietach platform cyfrowych.

W ramówce Extreme Sports Channel wrestling obecny jest od 2007 roku¹⁵⁴ – wtedy to stacja rozpoczęła emisję cotygodniowej audycji o nazwie *WWE Raw*¹⁵⁵. Jeszcze w tym samym roku wykupione zostały prawa do emisji kolejnej „tygodniówki” WWE o nazwie *Smackdown*. Programy te różniły się jednak od wersji przeznaczonych dla widza amerykańskiego, które trwały po sto dwadzieścia minut każda¹⁵⁶, podczas gdy wariant przeznaczony do międzynarodowej dystrybucji był w istocie czterdziestopięciominutowym skrótem kluczowych dla fabuły wydarzeń, w dodatku prezentowanym z miesięcznym opóźnieniem względem pierwotnej transmisji w Stanach Zjednoczonych.

Stacja sukcesywnie rozwijała ofertę, w styczniu 2010 roku wprowadzając do ramówki kolejną audycję – nieistniejące już *ECW*¹⁵⁷, a także comiesięczne pokazy specjalne¹⁵⁸, tak zwane PPV¹⁵⁹. W 2013 roku rozszerzono ofertę

zyskującym w ostatnich latach na popularności mieszanym sztukom walki (w skrócie: MMA).

¹⁵⁴ <http://www.wrestling.pl/wrestling-w-tv.html>, [dostęp: 10.01.2017].

¹⁵⁵ Program ten uznawany jest za najważniejszą „tygodniówkę” federacji WWE. Jest także najstarszy – nadawany nieprzerwanie od 11 stycznia 1993 roku, liczy sobie obecnie ponad 1200 odcinków.

¹⁵⁶ Obecnie czas emisji *Raw* to 180 minut.

¹⁵⁷ Program ten był próbą przywrócenia treści oferowanych przed laty przez federację o tej samej nazwie (Extreme Championship Wrestling), wykupionej w 2001 roku przez rodzinę McMahonów. Charakteryzował się wysokim stopniem zróżnicowania (w pokazach brali udział m.in. meksykańscy luchadorzy i mistrzowie *puroresu*) i zwiększoną częstotliwością brutalnych pojedynków typu *hard-core*. Ze względu na skargi inwestorów program najpierw ocenowano, a potem zaprzestano jego produkcji. Ostatni odcinek *WWE ECW* wyemitowano 16 lutego 2010 roku, zastępując go *NXT* skupionym na promocji młodych zawodników.

¹⁵⁸ <http://wrestlefans.pl/forum/viewtopic.php?t=10014>, [dostęp: 10.01.2017].

¹⁵⁹ Jest to skrót od *pay-per-view*, określenia oznaczającego płatną usługę transmisyjną. W przeciwieństwie do wielu zagranicznych nadawców, Extreme Sports Channel emituje te gale w ramach standardowej ramówki, bez dodatkowych opłat.

o kolejną audycję – *Main Event*¹⁶⁰, zmniejszono także opóźnienie emisji – z czterech do dwóch tygodni. W marcu 2017 roku poinformowano o zmniejszeniu opóźnienia o kolejny tydzień¹⁶¹. Obecnie polscy fani pro wrestlingu mogą legalnie i bezpłatnie oglądać zdecydowaną większość treści produkowanych przez WWE zaledwie kilka dni po amerykańskiej premierze. Materiały te są przetłumaczone na język polski i opatrzone komentarzem Andrzeja Suprona (wicemistrza olimpijskiego w zapasach klasycznych) i Pawła „Boryssa” Borkowskiego (założyciela portalu *Wrestlefans.pl*, wieloletniego miłośnika pro wrestlingu i propagatora tej dyscypliny w Polsce). Od lutego 2014 roku mogą także wykupić subskrypcję WWE Network – serwisu VOD¹⁶² oferującego nieograniczony dostęp zarówno do aktualnych „tygodniówek” oraz pokazów specjalnych, jak i bogatej biblioteki plików, w tym pokazów archiwalnych, filmów dokumentalnych i fabularnych tworzonych przez podległe organizacji studio filmowe WWE Studios, wywiadów oraz programów luźno związanych z samym wrestlingiem, wyprodukowanych na potrzeby platformy. Organizacja nie podaje jednak, ile osób skorzystało z tej możliwości.

Stałe rozwijanie oferty adresowanej do miłośników zapasów wynika z ciągle rosnącego zainteresowania tą dyscypliną – od samego początku programy związane z pro wrestlingiem należały do najchętniej wybieranych punktów ramówki i od lat zajmują najwyższe pozycje w corocznych podsumowaniach oglądalności. Według badań AGB Nielsen Media Research, przeprowadzonych w latach 2008-2009, *WWE Raw* było na wspomnianym kanale drugim najchętniej oglądanym programem, gromadzącym przed ekranami średnio osiemdziesiąt tysięcy widzów¹⁶³. Rok później programy federacji Vince’a McMahon’a zdominowały pierwszą piątkę rankingu z wynikami: 145 tysięcy (*ECW*, pierwsze miejsce), 130 tysięcy (*Smackdown*, drugie miejsce), 116 tysięcy (*Raw*, trzecie miejsce) i 97 tysięcy widzów (*NXT*, miejsce

¹⁶⁰ <http://satkuriel.pl/news/82033/extreme-sports-channel-z-wwe-main-event.html>, [dostęp: 10.01.2017].

¹⁶¹ http://wrestlefans.pl/index.php?news_action=more&newsid=79, [dostęp: 25.03.2017].

¹⁶² Ang. *video on demand* („wideo na żądanie”).

¹⁶³ <http://www.wrestling.pl/news-ogladalnosc-wwe-raw-w-polsce.html> [dostęp: 10.01.2017].

piąte)¹⁶⁴. W kolejnych latach oglądalność programów World Wrestling Entertainment sukcesywnie rosła, osiągając rekordowe (jak na skalę stacji) wyniki – kolejno: 171 tysięcy widzów w roku 2011 (*NXT*)¹⁶⁵ i 188 tysięcy w roku 2012 (gala PPV *Survivor Series*)¹⁶⁶. Średnia widownia utrzymuje się na poziomie około stu czterdziestu tysięcy widzów¹⁶⁷.

Extreme Sports Channel nie jest jedynym kanałem, który posiadał w swojej ramówce treści związane z wrestlingiem. Do 2013 roku także Eurosport proponował poniedziałkowe pasmo, podczas którego nadawany był nie tylko skrót (niemalże telegraficzny) wydarzeń minionego tygodnia, ale i *Vintage Collection* – archiwalne pojedynki pozwalające młodszym widzom zapoznać się z historią dyscypliny. Pasma uzupełniały krótkie wywiady z zawodnikami i zawodniczkami. Ogólnopolska stacja TV Puls prezentowała z kolei program *WWE Superstars* w ramach piątkowego „pasma mocnych wrażeń”¹⁶⁸. Ze względu na skargi dotyczące rzekomej brutalności treści (zdaniem wielu internautów – bezzasadne), audycję najpierw przesunięto na późniejszą, mniej korzystną godzinę, a następnie zrezygnowano z jej nadawania – prawdopodobnie ze względu na niespełniającą oczekiwań oglądalność.

Krótkoterminowe kontrakty z polskimi dostawcami podpisała także federacja TNA/Impact Wrestling. Kilka odcinków programu wyemitowała w 2006 roku stacja Eurosport, a w latach 2012-2014 pokazy tejże organizacji nadawane były na kanale Orange Sport. W obu przypadkach audycje zniknęły z anteny bez podania przyczyny.

5.2. ZAPASY PROFESJONALNE NA ŻYWO

Naturalną konsekwencją zadowalających wyników oglądalności okazała się decyzja o zorganizowaniu na terenie Polski pokazów zapaśniczych na

¹⁶⁴ <http://www.wrestling.pl/news-ogladalnosc-wwe-w-polsce-extreme-sports.html> [dostęp: 10.01.2017].

¹⁶⁵ <http://www.wrestling.pl/news-ogladalnosc-wwe-w-polsce-od-listopada-do.html> [dostęp: 10.01.2017].

¹⁶⁶ <http://www.wrestling.pl/news-ogladalnosc-wwe-w-polsce-od-listopada-2011-do.html> [dostęp: 10.01.2017].

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ <http://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/jerry-springer-show-i-wrestling-wiosna-w-tv-puls/> [dostęp: 26.02.2017].

żywo, tak zwanych *live events*. W ramach europejskiej trasy zawodnicy WWE odwiedzili kraj nad Wisłą czterokrotnie. W listopadzie 2011 roku i kwietniu 2012 roku *show* odbyło się w gdańskiej Ergo Arenie, w kwietniu 2013 roku pokaz urządzono w łódzkiej Atlas Arenie, natomiast w kwietniu 2015 roku galę zorganizowano w warszawskiej Hali Torwar. Największym zainteresowaniem cieszył się pierwszy pokaz, na który sprzedano ponad dziesięć tysięcy biletów¹⁶⁹. Kolejne zgromadziły mniejszą liczbę chętnych, osiągając wyniki kolejno: siedem tysięcy¹⁷⁰, trzy i pół tysiąca¹⁷¹ oraz pięć tysięcy nabytych wejściówek¹⁷². Można wysnuć wnioszek, iż pierwszy tego typu pokaz przyciągnął wielu przypadkowych odbiorców, ciekawych niecodziennej formy rozrywki, podczas gdy wejściówki na następne edycje zakupili przede wszystkim zagorzali miłośnicy pro wrestlingu. Należy wziąć pod uwagę także dość wysoki koszt udziału w pokazie¹⁷³ – nie powinien więc dziwić fakt, iż dwuletnia przerwa pomiędzy eventem łódzkim i warszawskim korzystnie wpłynęła na wyniki sprzedaży.

5.3. FANOWSKA SPOŁECZNOŚĆ INTERNETOWA

Niezwykle istotne dla integracji środowiska fanowskiego okazuje się medium internetowe. Polscy miłośnicy pro wrestlingu skupieni są przede wszystkim wokół trzech forów dyskusyjnych: Attitude Wrestling Forum, BGŻ Wrestling oraz Forum Wrestlefans. Dwa (Attitude i Wrestlefans) połączone są z dużymi portalami o tej samej tematyce, podczas gdy BGŻ stanowiło jednostkę autonomiczną, mogło także pochwalić się największą bazą zarejestrowanych użytkowników (nieco ponad 14 tysięcy¹⁷⁴). Na drugie co

¹⁶⁹ <http://www.wrestlinginc.com/wi/news/2011/1117/546751/reby-sky/> [dostęp: 20.02.2017].

¹⁷⁰ <http://www.wrestlinginc.com/wi/news/2012/0420/551919/> [dostęp: 20.02.2017].

¹⁷¹ <http://www.wrestlinginc.com/wi/news/2013/0502/562426/recent-wwe-attendance-figures/> [dostęp: 20.02.2017]

¹⁷² Por. <http://www.wwe.com/worldwide/wwe-live-event-in-warsaw-poland-april-2015-photos#fid-27245596> [dostęp: 22.02.2017].

¹⁷³ Ceny biletów, zależnie od wynajmowanego obiektu i wybranego sektora, wahały się od 55 do 599 złotych.

¹⁷⁴ <http://bgz-wrestling.pl/> [dostęp: 20.01.2017]. W 2018 roku forum BGŻ zostało wyłączone.

do wielkości forum – Attitude – zarejestrowało się ponad 10 tysięcy osób¹⁷⁵, podczas gdy baza Wrestlefans liczy sobie 7,5 tysiąca¹⁷⁶ użytkowników¹⁷⁷.

Liczby te jednak nie znajdują odbicia w statystykach ruchu na poszczególnych witrynach. Najaktywniejsi okazują się użytkownicy Attitude – od założenia strony w 2003 roku napisali oni ponad czterysta dwadzieścia tysięcy postów w czterdziestu czterech tysiącach tematów. Członkowie założonego w 2006 roku forum Wrestlefans sformułowali dwieście sześćdziesiąt tysięcy postów w dwudziestu pięciu tysiącach tematów, podczas gdy powstałe w 2005 roku BGŻ zgromadziło jedynie sto sześćdziesiąt tysięcy postów w dwudziestu tysiącach tematów. Największą popularnością cieszą się wątki związane z organizacją WWE, na co bezpośredni wpływ ma zapewne łatwość dostępu do jej oferty programowej. Dość duże zainteresowanie wzbudzają także quizy wiedzy i zabawy, w tym tak zwane typery – gry polegające na przewidywaniu wyników walk. Moderatorzy witryn prowadzą nawet szczegółowe rankingi najskuteczniejszych graczy.

Użytkownicy bardzo chętnie dzielą się także własną twórczością, niekoniernie związaną z samym pro wrestlingiem. W przeznaczonym do tego celu zakątku witryny zakładają minigalerie, w których prezentują swoje prace graficzne, rysunki, fanarty, a nawet krótkie opowiadania i wiersze. Niezwykle popularną formą twórczości jest tak zwany *fantasy booking*, w ramach którego członkowie mogą wcielić się w rolę promotora i zarządzać własną federacją. Zainteresowani sami dobierają szczegółowy *roster*, w skład którego wchodzi zarówno zawodnicy i zawodniczki, którzy będą pojawiać się na pokazach, jak i skład komentatorski, prowadzący, a nawet – jeśli uznają to za konieczne – konkretni sędziowie. Nie ograniczają się w tym jednak tylko do postaci autentycznych; choć większość uczestników tej zabawy preferuje rzeczywistych performerów, w ramach własnej twórczości tworząc ich alternatywne losy, niektórzy decydują się na rozwiązania niestandardowe, na przykład wymyślając fikcyjnych wrestlerów lub w roli zawodników stawiając

¹⁷⁵ <http://forum.wrestling.pl/> [dostęp: 20.01.2017].

¹⁷⁶ <http://wrestlefans.pl/forum/index.php> [dostęp: 20.01.2017].

¹⁷⁷ Są to dane czysto orientacyjne, należy bowiem pamiętać o istnieniu tak zwanych multikont – wielu kontaktów zakładanych przez jednego użytkownika, a także o kontaktach nieaktywnych lub zakładanych na poczet jednorazowej wizyty na stronie.

użytkowników forum. Następnie prowadzą tak zwany *diary*, w którym planują rywalizacje, piszą scenariusze pokazów, opisują walki, a także decydują o przyznaniu wirtualnych tytułów mistrzowskich.

Podobną, nieco bardziej rozbudowaną formą internetowej gry tekstowej są tak zwane e-fedy¹⁷⁸ i PBF-y¹⁷⁹. Są to najczęściej autonomiczne fora internetowe, swoją strukturą imitujące działania prawdziwych organizacji prowrestlingowych. Gracze tworzą własnego zawodnika w dziale zapisów, wypełniając tak zwaną kartę postaci. Analogicznie do przypadku *fantasy booking* najczęstszą praktyką jest korzystanie z bazy istniejących w rzeczywistości performerów, choć zdarzają się także przypadki postaci wymyślanych od podstaw. Wówczas gracz w ramach karty postaci sam komponuje styl walki, cechy charakteru, reprezentatywne elementy *gimmicku* (np. strój czy też towarzyszącą wejściu na wirtualny ring muzykę), a także dystynktywne fragmenty choreografii w postaci unikatowych akcji kończących (finisherów) i *signature moves*.

Po zaakceptowaniu zapisu przez moderatora gracz może przystąpić do zabawy, różniącej się w zależności od typu forum. W przypadku e-fedu uczestnicy ograniczają się jedynie do pisania przemówień (tak zwanych promo) swojej postaci, w których odnoszą się do ogólnej sytuacji w wirtualnej federacji lub zwracają się bezpośrednio do konkretnych graczy, nakreślając potencjalne bądź istniejące już rywalizacje. Wirtualne pokazy pisane są przez specjalnie wyznaczonych użytkowników (tak zwanych writerów) lub symulowane komputerowo za pomocą gry wideo¹⁸⁰ (wówczas administrator rozgrywa wirtualny pojedynek, nagrywając go za pomocą specjalnego oprogramowania, a następnie udostępnia krótkie filmy na darmowym hostingu – najczęściej jest to platforma YouTube). Szeregowi gracze nie mają wpływu na sam pokaz. W przypadku gier typu PBF gracze wypełniają zadania, które wyznacza im mistrz gry wcielający się w rolę promotora. Najczęściej jest to inscenizacja pojedynku pomiędzy dwójką lub większą liczbą graczy. Wówczas uczestnicy opisują zachowanie swoich postaci i projektują choreografię, a porządku pilnuje moderator wcielający się w rolę sędziego; to

¹⁷⁸ Skrót od słowa „e-federacja”.

¹⁷⁹ Ang. *play-by-forum* („gra przez forum”).

¹⁸⁰ Większość gier wideo o tematyce pro wrestlingu zawiera opcję tworzenia własnego wrestlera od podstaw, co umożliwia administratorom wizualizację także postaci wymyślonych przez graczy.

on decyduje także o wyniku pojedynku. Do zadań, jakie może wyznaczyć mistrz gry, należy także między innymi: napisanie przemówienia, krótkiego wywiadu czy też scenki rozgrywającej się w ustalonych okolicznościach. Na forach tego typu funkcjonują również wyróżnienia – wirtualne pasy mistrzowskie i inne tytuły. O ich przyznawaniu decydują mistrzowie gry i moderatorzy w zależności od zaangażowania i umiejętności graczy.

Internetowej społeczności fanów pro wrestlingu lepiej pozwalają przyrzeć się statystyki prowadzone przez forum Attitude¹⁸¹. Pokazują one, iż większe grupy entuzjastów skupione są przede wszystkim w dużych miastach. Do najczęściej wskazywanych lokacji należą: Warszawa (112 użytkowników), Poznań (71), Kraków (68), Gdańsk (63), Wrocław (61), Szczecin (57) i Białystok (47). Widżet „mapa fanów wrestlingu” dostępny na tejże stronie¹⁸² pokazuje także gęste skupisko znaczników zlokalizowanych na terenie województwa śląskiego (ze szczególnym udziałem Katowic i okolic). Dane statystyczne, choć skromne, pozwalają stworzyć orientacyjny profil użytkowników forum. Są to z reguły ludzie młodzi (średnia wieku użytkowników to dwadzieścia siedem i pół roku), przeważnie mężczyźni (stanowią oni co najmniej 45% wszystkich użytkowników witryny; kobiety – co najmniej 2%; 53% spośród dziesięciu tysięcy użytkowników zdecydowało się bowiem nie ujawniać swojej płci). Dane te znacznie różnią się od statystyki dotyczącej demografii ogólnowiatowej bazy fanowskiej pro wrestlingu zaprezentowanej na portalu DDT Digest¹⁸³. Te wskazują z kolei na zdecydowanie większy udział żeńskiej części publiczności; kobiety stanowią tu 37% ogółu fanbazy i ponad połowę (56%) korzystających z płatnego modelu *pay-per-view*.

Warto także zwrócić uwagę na rażącą dysproporcję aktywności użytkowników forum. Statystyki pokazują bowiem, że zaledwie dziesięciu najaktywniejszych z nich odpowiedzialnych jest za ponad 15% umieszczonych nań treści. Świadczy to o małym stopniu zaangażowania znacznej części społeczności. Choć na forum codziennie loguje się około czterystu osób, większość ogranicza się do biernego przeglądania treści, nie angażując się w dyskusję.

¹⁸¹ Por. <http://forum.wrestling.pl/statistics.php> [dostęp: 21.02.2017].

¹⁸² Aplikacja automatycznie oznacza użytkowników na mapie Polski, wykorzystując geolokalizację satelitarną.

¹⁸³ <http://www.ddtdigest.com/anderson/demograp.htm> [dostęp: 21.02.2017].

Chociaż dane statystyczno-demograficzne dotyczą raptem jednego z trzech największych portali (dane zebrane przez administratorów forum *Wrestlefans* odnoszą się jedynie do częstotliwości publikowania postów w poszczególnych miesiącach, natomiast portal *BGŻ Wrestling* w ogóle takich danych nie publikuje), analiza treści dyskusji i samej zawartości forów pozwala na charakterystykę członków internetowej społeczności fanowskiej. Jest to, jak już wcześniej wspomniałam, środowisko silnie męskulinizowane i młode, świadome konwencji, strategii narracyjno-fabularnych i reguł, jakimi rządzi się pro wrestling (nowi użytkownicy, którym *kayfabe* jest obcy, bardzo szybko zostają przez innych członków społeczności „wtajemniczeni”). Na forach pogłębiają swoją wiedzę, interesują się historią dyscypliny (bardzo chętnie sięgają po nagrania archiwalne), starają się też – wykorzystując wiedzę dotyczącą schematów narracyjnych i układu sił za kulisami danej organizacji – przewidywać wyniki walk lub kierunek, w którym rozwiną się poszczególne rywalizacje.

Swoje horyzonty poszerzają, tworząc własną publicystykę dotyczącą ulubionej dyscypliny, tłumacząc fragmenty obcojęzycznych książek, a także dzieląc się ze sobą trudno dostępnymi materiałami (np. nagraniami archiwalnymi lub niedostępnymi dla „zwykłego” widza – chociażby pokazami japońskiego *puroresu* lub meksykańskiego *lucha libre*). Użytkownicy ci wpisują się w definicję żargonowego określenia *smart mark*, oznaczającego widza świadomego, krytycznego wobec konsumowanych treści.

5.4. POLSKIE ORGANIZACJE PROWRESTLINGOWE

Nie da się ukryć, że pro wrestling w Polsce jest obszarem niszowym; mimo to jego miłośnicy doczekali się powstania pierwszych profesjonalnych organizacji, a także szkółek treningowych, w których chętni mogą uczyć się pod okiem profesjonalistów. Obecnie działają dwie organizacje – *Maniac Zone Wrestling* oraz *Kombat Pro Wrestling*.

5.4.1. Organizacje amatorskie

Fundament pod powstanie profesjonalnych organizacji położyły jednak kluby amatorskie, w żargonie określane mianem „backyardowych”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Nazwa ta pochodzi od angielskiego słowa „backyard” (‘podwórko’) i w dużej mierze związana jest z realiami tego typu „organizacji”. Ring, jeśli dany klub go

Na PSW – Polską Scenę Wrestlingu (jak określa się zarówno społeczność internetową, jak i wszelkie formy samoorganizacji) – składają się dziesiątki niewielkich (nierzadko nawet kilkusobowych) klubów sportowych i amatorskich grup pasjonatów rozsianych po różnych zakątkach kraju. Do najbardziej znanych należą:

- WSW – Wrocławska Scena Wrestlingu – najstarsza grupa backyardowa w Polsce. Jej początki sięgają 2008 roku. Nie dysponowała ringiem; pokazy odbywały się bez udziału publiczności i nagrywane były w hali gimnastycznej. Walki rozgrywano na materacach, za narożniki służyły natomiast koźły gimnastyczne. Pokazy publikowane były w serwisie YouTube i charakteryzowało je lekkie, humorystyczne podejście do dyscypliny. Nazwy pokazów nawiązywały do aktualnych wydarzeń w kraju i internetowych trendów (czego przykładem jest chociażby czwarty odcinek drugiego „sezonu”, odwołujący się do kontrowersyjnej wpadki Kamila Durczoka, ówczesnego redaktora naczelnego „Faktów”, dotyczącej brudnego stołu). Ostatni materiał, zatytułowany *Wina Tuska*, opublikowano we wrześniu 2013 roku.
- MCW – Mine City Wrestling – projekt zainicjowany w 2011 roku przez grupę nastoletnich wówczas miłośników pro wrestlingu z Katowic. Warunkiem dołączenia do zespołu było ukończenie szesnastego roku życia. Kolejne treningi i minipokazy regularnie relacjonowane były w mediach społecznościowych. Mimo ciepłego przyjęcia internautów i zapału organizatorów na przeszkodzie stanęły wysokie koszty wynajmu sal, w których młodzież mogłaby ćwiczyć, a także – co za tym idzie – brak funduszy na rozwój. Grupa próbowała wspierać się kampanią crowdfundingową, ta jednak zakończyła się niepowodzeniem, udało się bowiem zebrać jedynie niewielką część potrzebnej kwoty. Obecnie projekt został zawieszony¹⁸⁵.

posiada, konstruowany jest przez grupę amatorów z materiałów dostępnych niejako „pod ręką”, nierzadko – z braku innych możliwości – na podwórku prywatnej posesji. To tam pasjonaci organizują skromne pokazy i ćwiczą – bez nadzoru, co znacznie zwiększa ryzyko urazów.

¹⁸⁵ Ostatni post na fanpage’u projektu na portalu Facebook pochodzi z kwietnia 2016 roku. <https://www.facebook.com/pg/minacitywrestling/> [dostęp: 23.02.2017].

- WKSOW – Wrestlingowy Klub Sportowy Wołów – projekt grupy pasjonatów z Dolnego Śląska zapoczątkowany w 2010 roku w Wołowie. Wyróżniał się profesjonalnym ringiem oraz szeroko pojętą promocją w mediach (materiały o WKSOW emitowane były zarówno w mediach lokalnych, jak i ogólnopolskich), a same pokazy stanowiły istotny element wołowskiej oferty kulturalno-rozrywkowej – zawodnicy związani z grupą niejednokrotnie brali udział w lokalnych festywnach i akcjach charytatywnych, występując nawet w ramach 22. Finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. WKSOW zyskało także aktywne wsparcie Andrzeja Suprona. Grupa zawiesiła działalność w sierpniu 2014 roku, natomiast w marcu 2017 roku zapowiedziane zostało jej wznowienie. Szczegóły przyszłych działań klubu nie są jednak znane.

5.4.2. Do or Die Wrestling

Przedsmak obecności profesjonalnych organizacji na polskim rynku można było poczuć w drugiej połowie 2009 roku wraz z założeniem pierwszej w Polsce federacji prowrestlingowej – Do or Die Wrestling. Tego samego dnia ogłoszono także nabór do szkoły, która miała przy niej działać. Inicjatorem przedsięwzięcia był Don Roid, amerykański wrestler mieszkający wówczas w Warszawie. Pierwsze plany Roida wydawały się ambitne – nosił się on bowiem z zamiarem organizacji pokazu w osławionym klubie Stodoła, a wśród występujących mieli się znaleźć między innymi Lanny Poffo (brat ikony Żłotej Ery pro wrestlingu, „Macho Mana” Randy’ego Savage) i Austin Aries (wówczas jedna z największych gwiazd sceny niezależnej, obecnie występujący w pokazach federacji WWE). Ze względu na słabą sprzedaż wejściówek¹⁸⁶ i wycofanie się głównego sponsora event został odwołany.

Prężnie rozwijała się za to szkoła DDW – już kilka tygodni po jej założeniu w warszawskim klubie Karuzela odbył się pokaz pierwszych adeptów, którego gościem specjalnym był światowej sławy kanadyjski wrestler

¹⁸⁶ Sprzedano około stu biletów. Na niezadowolające wyniki mogły mieć wpływ zarówno ceny wejściówek (kosztowały od 40 do 140 złotych), jak i przewidywany termin pokazu, kolidujący z szeroko promowaną w mediach walką bokserską Andrzeja Gołoty z Tomaszem Adamkiem.



Il. 22. Pokazy backyardowe

El Generico¹⁸⁷. Pierwsi uczniowie Roida mieli później stanowić trzon polskiego wrestlingu. Na pierwszych pokazach wystąpili między innymi: Klarys, znany ze sceny backyardowej Kamil Aleksander, wcielający się w rolę aroganckiego promotora Pan Pawłowski oraz Jędrus Bułecka¹⁸⁸, późniejszy współzałożyciel klubu Maniac Zone Wrestling.

Szczytowym osiągnięciem organizacji Dona Roida miała być wielka gala organizowana w łódzkiej Atlas Arenie we współpracy z amerykańską federacją Rivalry Championship Wrestling. Pokaz miał odbyć się 3 listopada 2012 roku, a w ramach walki wieczoru zaplanowano pojedynek bokserów – Andrzeja Gołoty i jego rywala sprzed lat, Riddicka Bowe’a. Pojedynek na zasadach pro wrestlingu miał odbyć się w stalowej klatce. Choć brzmi to nieprawdopodobnie, pokaz zapowiadany był w ogólnopolskich mediach, notka informacyjna pojawiła się także na stronie internetowej Atlas Areny.

¹⁸⁷ Stoczył on wówczas walkę ze znanym polskiej publiczności także z pokazów TBW Michałem Kovacem. Obecnie El Generico występuje w pokazach federacji WWE pod pseudonimem Sami Zayn.

¹⁸⁸ Bułecka jako jedyny z adeptów DDW posiadał już doświadczenie w pro wrestlingu, przez jakiś czas trenował on bowiem w Szkocji w szkółce Kevina Williamsa.

Swoją obecność na gali potwierdzili Chris Masters (wrestler polskiego pochodzenia, były zawodnik WWE) i Jimmy Hart (jeden z najbardziej rozpoznawalnych menedżerów w historii dyscypliny), a w spocie promującym wydarzenie wystąpił sam Hulk Hogan¹⁸⁹. Event zatytułowany *Gołota vs Bowe III – Unfinished Business*¹⁹⁰ miał być transmitowany w systemie PPV. W ramach działań promocyjnych odbyła się także konferencja prasowa z udziałem obu bokserów, podczas której doszło do ostrej wymiany zdań (w ramach konwencji *kayfabe*) oraz typowego dla boksu i mieszanych sztuk walki *staredown*, czyli spotkania twarzą w twarz. Do walki ostatecznie nie doszło, a sam pokaz został odwołany. Oficjalnym powodem podanym przez organizatorów była kontuzja Riddicka Bowe'a, choć pojawiły się pogłoski, jakoby Andrzej Gołota miał dostać propozycję innej, bardziej lukratywnej walki. Podczas gali Polsat Boxing Night 2013 bokser zmierzył się bowiem z Przemysławem Saletą.

Organizacja Do or Die Wrestling działała do 2015 roku. Do tego czasu Donowi Roidowi udało się zorganizować kilkanaście pokazów w kilku miastach Polski (między innymi w Rzeszowie i Gdańsku), a także – we współpracy z zagranicznymi promotorami – na Węgrzech i w Wielkiej Brytanii. Wytrenował on także kilkudziesięciu performerów, w tym kilka kobiet¹⁹¹. Klub aktywnie promowano w mediach społecznościowych, a na serwisie YouTube umieszczane były między innymi skróty pokazów, wideorelacje z kursów i treningów, a także krótkie filmy zarysowujące fabułę rywalizacji pomiędzy poszczególnymi zawodnikami i zawodniczkami. Ostatnie *show* DDW odbyło się w ramach trójmiejskiego festiwalu Balticon w 2015 roku – wkrótce potem Roid postanowił wrócić do Stanów Zjednoczonych. Pozostałym członkom klubu udało się jednak odkupić od

¹⁸⁹ Zob. *Jimmy Hart i Hulk Hogan zapraszają na walkę Andrzej Gołota vs Riddick Bowe*, <https://www.youtube.com/watch?v=5HuloTDVmv0> [dostęp: 1.03.2017].

¹⁹⁰ Czyli „niedokończone porachunki”. Nazwa ta bezpośrednio nawiązywała do kontrowersyjnego pojedynku bokserskiego z 1996 roku, który zakończył się dyskwalifikacją, gdy Gołota zdecydował się wykonać kilkanaście ciosów poniżej pasa.

¹⁹¹ Najbardziej rozpoznawalną zawodniczką wytrenowaną przez Dona Roida jest pochodząca z Zielonej Góry Bianca, związana z DDW niemalże od samych początków klubu.

niego ring i rozpocząć działalność nowej grupy – Kombat Pro Wrestling – która działa do dziś.

5.4.3. Total Blast Wrestling

Także w 2009 roku ogłoszono termin pierwszego pokazu konkurencyjnej marki. Kameralny event Total Blast Wrestling odbył się 27 lutego 2010 roku w radomskim klubie Strefa G2, zgromadziwszy okazałą (jak na standardy organizacji niezależnych) widownię¹⁹². Przygotowaniem pokazu zajęli się wcześniej wspomniani Paweł Borkowski i Andrzej Supron, którzy nawiązali współpracę z belgijskim klubem Eurostars zrzeszającym zawodników z całego kontynentu. Na gali doszło do obrony prestiżowego mistrzostwa Europy (ówczesny mistrz, pochodzący z Belgii Bernard Vandamme, zmierzył się ze szkockim olbrzymem Colossosem), a także wyłonienia nowego pretendenta do tytułu mistrzowskiego. Nie zabrakło również polskich akcentów – w pokazie wzięli udział Kamil Bazalak, znany strongman i zawodnik mieszanych sztuk walki, oraz tajemniczy mnich August. Pokazowi towarzyszył krótki koncert lubelskiego zespołu heavymetalowego Enthymion¹⁹³.

Organizatorzy, zachęceni sukcesem pierwszego eventu, przygotowali drugi pokaz Total Blast Wrestling, który odbył się 5 czerwca 2010 roku w hali OSiR w Zawierciu. Tym razem poza zawodnikami związanymi z Eurostars w pokazie wystąpili także przedstawiciele *lucha libre* (Ultimo Chingon) oraz *puroresu* (Makoto Morimitsu). Oprócz walki w formule *Mexico vs Japan* galę uświetnił widowiskowy pojedynek typu TLC¹⁹⁴ oraz kolejna obrona mistrzostwa Europy. W przerwach między potyczkami ring przejmowały dziewczęta z grupy tanecznej działającej przy miejscowym domu kultury. Mimo że licznie zgromadzeni fani chwalili dobrą organizację wydarzenia

¹⁹² <http://totalblast.pl/> [dostęp: 24.02.2017].

¹⁹³ Zespół przygotował na tę okazję zupełnie nowy utwór, który użyty został jako motyw przewodni eventu.

¹⁹⁴ Skrót od angielskiej nazwy *Tables, Ladders & Chairs*. Jest to pojedynek bez możliwości dyskwalifikacji, w którym dozwolone jest używanie wszelkich narzędzi i tak zwanych *foreign objects* (przedmiotów zabronionych w normalnych starciach), ze szczególnym wskazaniem na tytułowe stoły, drabiny i krzesła. Walkę wygrać można przez ściągnięcie zawieszzonego nad ziemią trofeum (najczęściej pasa mistrzowskiego).

i wysoki poziom prezentowany przez zawodników, wydarzenie nie zainteresowało potencjalnych sponsorów, co ostatecznie przekreśliło szanse na kolejne pokazy TBW. Ostatnia aktualizacja strony internetowej organizacji pochodzi z 2011 roku.

5.4.4. Maniac Zone Wrestling

Najmłodszą polską organizacją prowrestlingową jest wrocławska Maniac Zone Wrestling. Choć pierwsze treningi odbyły się jeszcze w 2013 roku, oficjalnie zarejestrowana została dopiero na początku 2014 roku. Klub dysponuje profesjonalnym ringiem, zatrudnia konferansjerów i zawodowych sędziów. Opiekę merytoryczną zapewnia Jędrus Bułecka – uczeń szkockiego zapaśnika Kevina Williamsa i zarazem adept szkoły Dona Roida.

Wiść o powstaniu MZW została ciepło przyjęta przez rodzimą społeczność internetową. Jak można przeczytać na fanpage'u organizacji na portalu społecznościowym Facebook, priorytetem organizatorów było stworzenie profesjonalnego i dojrzałego produktu, a także nawiązanie międzynarodowej współpracy¹⁹⁵. Przewidywanym terminem pierwszych pokazów miał być wrzesień 2014 roku, jednak ze względu na zadowalające zainteresowanie produktem oraz zaangażowanie członków MZW udało się go zorganizować z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem. Pierwszy pokaz adeptów szkółki treningowej Jędrusia Bułecki odbył się 10 maja 2014 roku, natomiast pierwsza profesjonalna gala – 21 czerwca 2014 roku w podwrocławskim Smolcu¹⁹⁶. Dotychczas udało się zorganizować dwadzieścia pokazów, w tym kilka płatnych¹⁹⁷. MZW zaangażowało się także w działalność charytatywną, trzykrotnie już przygotowując biletowane pokazy z okazji dorocznego finału Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy¹⁹⁸.

¹⁹⁵ <https://www.facebook.com/ManiacZoneWrestling/?fref=ts> [dostęp: 27.02.2017].

¹⁹⁶ Pokaz ten odbył się w ramach cyklicznego festynu z okazji Dni Smolca i zgromadził nieco ponad dwustu widzów. Wstęp był bezpłatny.

¹⁹⁷ Niewątpliwą zaletą był przystępny koszt wstępu na pokazy. Ceny wejściówek wahały się bowiem od kilku do kilkunastu złotych.

¹⁹⁸ Cały dochód z owych pokazów przekazywany był fundacji Jurka Owsiaaka.

Koniec maja 2015 roku przyniósł polskim fanom pro wrestlingu przykre wieści. Podczas pierwszego płatnego pokazu MZW¹⁹⁹ doszło do tragedii – w pierwszym w historii klubu pojedynku kobiet zmierzyły się ze sobą Hexia i zaledwie szesnastoletnia Akira. Po zakończeniu walki ta druga nie była w stanie podnieść się z maty. Pokaz przerwano, a młodą zawodniczkę przewieziono do najbliższego szpitala. Kilka dni później klub poinformował o śmierci dziewczyny i zawieszeniu działalności do czasu wyjaśnienia sprawy. Jak się okazało, przyczyną tragedii nie były obrażenia odniesione w trakcie pokazu (jak początkowo podejrzewano), a ukryty tętniak, o którym nie wiedziała nawet najbliższa rodzina nastolatki. Zwolnienie od odpowiedzialności za jej śmierć umożliwiło dalsze funkcjonowanie MZW.

Klub dynamicznie rozwija się, poszerzając współpracę międzynarodową. W pokazach i treningach biorą udział wrestlerzy z całej Europy (związani głównie z niemieckim klubem Next Step), a same gale cieszą się zadowalającym zainteresowaniem.

5.5. PERSPEKTYWY NA PRZYSZŁOŚĆ

Warto wspomnieć, że zawodowa kariera zapaśnicza nie jest jeszcze w Polsce możliwa. Jak zauważa Patryk Gołąb, występujący na pokazach organizacji Maniac Zone Wrestling jako „księżę polskiego wrestlingu” – Prince Victor, dyscyplina ta wciąż nie jest na tyle popularna, by mogła stanowić główne źródło utrzymania. „Póki co tylko się tym bawimy – mówi – i tak zostanie jeszcze przez długi czas”²⁰⁰. Udział w pokazach performerzy traktują hobbystycznie, niejako w oderwaniu od kariery zawodowej. Przykładowo, Pan Pawłowski na co dzień zajmuje się dziennikarstwem sportowym, próbuje również swych sił na scenie kabaretowej. Agnieszka Przyborowska-Mitrosz, występująca w MZW jako Hexia, jest programistką, a Jędrus Bułecka... wykładowcą akademickim.

Organizatorzy z kolei uzależnieni są najczęściej od zewnętrznych sponsorów i dodatkowych środków, jakie udaje im się zgromadzić, na przykład

¹⁹⁹ Pokaz MZW Champions War I odbył się 31 maja 2015 roku w podwrocławskich Głuchołazach i zgromadził ponad stu widzów.

²⁰⁰ Fragment rozmowy z Patrykiem Gołębiem / Princes Victorem, zawodnikiem organizacji Maniac Zone Wrestling, którą przeprowadziłam na potrzeby niniejszej pracy.

pobierając opłaty za treningi lub organizując mniejsze pokazy „na zamówienie”²⁰¹. Bilety na pokazy i licencjonowane towary (głównie koszulki i pamiątkowe plakaty) są dodatkowym, choć drobnym, źródłem dochodów, w dużej mierze przeznaczanym na opłaty za wynajem sal lub konserwację ringu. Słowem, na pro wrestlingu w Polsce jeszcze się nie zarabia.

EPILOG – CIĄG DALSZY NASTĄPI...

3 kwietnia 2016 roku na trybunach stadionu AT&T w teksańskim Arlington zasiadło ponad sto tysięcy widzów²⁰². Fani z całego świata zgromadzili się, by na własnej skórze doświadczyć fenomenu Wrestlingu – święta sportowego teatru i przemysłu rozrywkowego, celebracji cielesnej różnorodności i seksualnej subwersji; by wziąć udział w kampanijowym, kontrkulturowym karnawale, śledzić metatekstowe nawiązania, a swoją wiedzę – czerpaną z insiderskich mediów i forów internetowych – zderzyć z kompleksowymi planami promotorów; by – w końcu – dobrze się bawić, jako że rozrywka sportowa – tak jak i każda inna forma rozrywki – ma przede wszystkim służyć jako chwilowe oderwanie się od prozy dnia codziennego.

Celem niniejszego tekstu było uchwycenie istoty i kulturowego znaczenia pro wrestlingu. Nie sposób jednak zmieścić przeszło półtora wieku kumulowania kontekstów na kilkudziesięciu stronach rozprawy. Co więcej, za kilka lat rozważania te mogą częściowo stracić swoją aktualność – wszak pro wrestling pozostaje w pewnym sensie płynny, podatny i wrażliwy na wpływy rzeczywistości, z której czerpie inspiracje i którą trawestuje. Mimo utrwalo-nych przez dziesięciolecia form i archetypów, a także powtarzalnych modeli narracyjnych, wrestling – jako widowisko o charakterze sportowym – wciąż funkcjonuje przedstawieniowo, to jest jako zbiór niepowtarzalnych, unikalnych przedstawień²⁰³. Aby treści wydawały się aktualne, promotorzy zobowiązani są reagować na zmieniające się trendy i odpowiadać na oczekiwania wymagającej bazy odbiorców. I choć żadnemu z nich zapewne nigdy nie będzie już dane powtórzyć sukcesów Ery Attitude czy Rock & Wrestling

²⁰¹ Klub Maniac Zone Wrestling za pośrednictwem strony internetowej oferuje swoje usługi na różne okazje, między innymi: przyjęcia urodzinowe, wieczory panieńskie i kawalerskie, zjazdy integracyjne i imprezy firmowe.

²⁰² Według oficjalnych danych udostępnianych przez WWE.

²⁰³ D. Kosiński, op. cit., s. 21.

Connection, jedno wydaje się przy tym pewne – pro wrestling na tyle silnie zakorzenił się w amerykańskiej popkulturze, iż śmiało można uznać go za jej integralną i reprezentatywną część. Być może właśnie w prostocie i elastyczności przekazu leży źródło długotrwałej popularności widowiska, otwartego na wszelkie odmienności, a tym samym gotowego stworzyć i zapełnić każdą niszę bez obawy o narażenie się na śmieszność.

Bibliografia

Walter Anderson, *Wrestling*, F.A. Stokes Company, New York 1890.

Roland Barthes, *Świat wolnoamerykanki*, [w:] idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.

Judith Butler, *Od „wnętrza” do performatywnej płci*, tłum. K. Krasuska, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Universitas, Kraków 2012.

Gordon Calleja, Constantino Oliva, *Fake Rules, Real Fiction: Professional Wrestling and Videogames*, <http://www.digra.org/digital-library/publications/fake-rules-real-fiction-professional-wrestling-and-videogames/>.

Gino Canella, *Occupy Raw: Pro Wrestling Fans, Carnavalesque, and the Commercialization of Social Movements*, „The Journal Of Popular Culture” 2016, vol. 49, nr 6.

Christopher Charlton, *Lion's Pride: the turbulent history of New Japan Pro Wrestling*, self-published, 2015.

John Fiske, *Wyzywająca cielesność i przyjemności karnawałowe*, [w:] idem, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo Naukowe UJ, Kraków 2010.

Donald Horton, Richard Wohl, *Komunikacja masowa i paraspoleczna interakcja. Uwagi o intymności na odległość*, [w:] *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997.

Chris Jericho, *Undisputed. How To Become The World Champion In 1,372 Easy Steps*, Orion Books, London 2011.

Chris Jericho, *The Best In The World At What I Have No Idea*, Gotham Books, New York 2014.

Chris Kelly, *The New Day and Being Black In WWE*, https://sports.vice.com/en_ca/article/xybz4d/the-new-day-and-being-black-in-wwe.

- Dariusz Kosiński, *Performatyka i dramatologia sportu. Próba przewrotki teoretycznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 1.
- Sharon Mazer, *Professional wrestling. Sport and spectacle*, University Press of Mississippi, Jackson 1998.
- Bolesław Racięski, *Zamaskowani zapaśnicy na granicy światów. Lucha libre na ringu i w kinie jako przykład popkulturowego synkretyzmu*, [w:] *Synkretyzm nowego świata*, red. Paweł Kalina, AT Wydawnictwo, Kraków 2015.
- Bolesław Racięski, *Zapaśnik bawi i uczy. Społeczne funkcje filmów o Santo*, [w:] *Bękarty kinematografii, czyli rzecz o filmach nie(do)cenionych*, red. J. Luniewicz, F. Nowak, B. Racięski, Yohei, Wrocław 2014.
- Susan Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.
- The History Of Lucha Libre*, <https://web.archive.org/web/20120913065250/http://www.bongo.net/papers/lucha.htm>.

Filmografia

- Człowiek z księżycą*, reż. Miloš Forman, 2000.
- Hitman Hart: wrestling z cieniami*, reż. Paul Jay, 1998.
- Kibice do dzieła!*, reż. Brian Robbins, 2000.
- Zapaśnik*, reż. Darren Aronofsky, 2008.

Wykaz źródeł ilustracji

- Il. 1. W. Anderson, *Catch-as-catch-can style*, [w:] idem, *Wrestling*, New York 1890, s. 40. Dostępny online: https://ia800504.us.archive.org/12/items/Wrestling_897/Wrestling.pdf.
- Il. 2. W. Anderson, *Cornish and Devonshire styles*, [w:] idem, *Wrestling*, New York 1890, s. 19. Dostępny online: https://ia800504.us.archive.org/12/items/Wrestling_897/Wrestling.pdf.
- Il. 3. <https://www.skysports.com/wwe/news/14203/11210245/raw-25-when-d-generation-x-invaded-wcw-nitro>.
- Il. 4. https://ewrestling.com/sites/default/files/styles/article_main_photo_1284x722/public/2017-01/wrestlemania-30-new-orleans-600x400.jpg?itok=3Cqz4IDq.
- Il. 5. http://3.bp.blogspot.com/-0ELufIaiZHQ/VIxRdL9-DzI/AAAAAAAAAE8Q/M_mLIrwXITM/s1600/2010.png.
- Il. 6. <https://www.inquisitr.com/sitemaps/content/wwe-news-elimination-chamber-returning-talking-stick-arizona.jpg>.

- II. 7. <http://cynosuregaming.com/wp-content/uploads/2017/08/Roode.jpg>.
- II. 8. https://www.wwe.com/f/all/2017/01/025_RR_01292017ej_0067--47cbla96ff84ad78903af38220639013.jpg.
- II. 9. C. Jericho, *The Best In The World At What I Have No Idea*, New York 2014, s. 271.
- II. 10. https://www.wwe.com/f/styles/wwe_large/public/rd-talent/Bio/Stardust_bio.png.
- II. 11. http://wrestlespot.pl/wp-content/uploads/2017/08/Ric_Flair_bio.jpg.
- II. 12. https://www.wwe.com/f/styles/gallery_img_1/public/2016/04/47_WM13_03231997_0275--cc2599837265c99a68a073fc7f423af2.jpg.
- II. 13. https://www.wwe.com/f/styles/gallery_img_1/public/photo/image/2015/01/006_03_001_aSAMOAN_00000000_0002-2277336377.jpg.
- II. 14. https://statics.sportskeeda.com/wp-content/uploads/2016/04/25db68c2f49c-7da159c4a9b8301463c6_original-1459859122-800.jpg.
- II. 15. <https://s3.scoopwhoop.com/anj/austin/c3b45ffc-5868-4745-a44b-371f9ebfd1bf.jpg>.
- II. 16. https://www.wwe.com/f/styles/gallery_img_1/public/all/2017/09/024_RAW_05212001_0029--e084c8136e567aa266d7d8c81bf56c0f.jpg.
- II. 17. http://www.onlineworldofwrestling.com/wp-content/uploads/2012/06/35_Tag_Sheik_Volkoff.jpg.
- II. 18. <https://www.lapatilla.com/wp-content/uploads/2015/07/WWE-Budget-Cuts-Cause-Superstar-Santino-Marella-To-Retire.png?zoom=2&resize=640%2C400>.
- II. 19. https://img.bleacherreport.net/img/images/photos/002/795/029/63b850101e1412f4dae0089a5f412b6d_crop_exact.jpg?w=1200&h=1200&q=75.
- II. 20. <https://bloximages.chicago2.vip.townnews.com/siouxcityjournal.com/content/tncms/assets/v3/editorial/d/63/d632750f-ddda-5689-84af-db0e6f-83711d/5494d4968987e.preview-699.jpg?crop=699%2C393%2C0%2C33&resize=699%2C393&order=crop%2Cresize>.
- II. 21. <https://statics.sportskeeda.com/wp-content/uploads/2017/04/stong-robot-cop-1492847717-500.jpg>.
- II. 22. https://cheappopculture.files.wordpress.com/2017/07/img_7173-e1499825675608.png.
- II. 23. <http://www.sinfinalenelguion.net/wp-content/uploads/2016/05/venganza-de-las-mujeres-vampero-santo-1-g.jpg>.

Il. 24. https://scontent-any2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/20728387_1408532825883156_6309253503249676342_n.jpg?_nc_cat=110&_nc_ht=scontent-any2-1.xx&oh=667ba35589644baa371a75980430a018&oe=5CFC018B.

Modern-day Gladiators. An Attempt to Determine the Essence and the Cultural Significance of the Pro Wrestling

Professional wrestling is a polarizing phenomenon, adored for its excessive nature, yet still categorized as ‘fake’. Under the surface of a simple form of mass entertainment there are plenty of cultural contexts to be found, from the carnivalesque nature of the show itself, the stereotype issues, the subversion of standards, to its area of social transgression. This article presents sports entertainment as a multi-layered and intermedial phenomenon, especially representative of the American mass culture.

Keywords: wrestling, camp, transgression, mass culture, body, stereotype, pop culture, gender, performance