

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

2019

Nr 6



Załącznik
KULTUROZNAWCZY

wywiad z Krzysztofem Zanussi

TEMAT NUMERU: DESIGN
TEORIA. PRAKTYKA. INTERPRETACJE

REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF):

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

dr Piotr Jakubowski

CZŁONKOWIE REDAKCJI (STAFF MEMBERS):

dr Agnieszka Smaga

prof. dr hab. Ewa Szczęśna

SEKRETARZ REDAKCJI (MANAGING EDITOR):

dr Dorota Dąbrowska

ASYSYNT SEKRETARZ REDAKCJI (ASSISTANT):

mgr Katarzyna Gołos-Dąbrowska

REDAKTOR JĘZYKOWY (LINGUISTIC EDITOR):

dr Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska

KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁU TEMATYCZNEGO NUMERU

(THE IDEA AND SUBSTANTIVE EDITING

OF THE THEMATIC SECTION):

dr Anna Wiśnicka

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 Warnken, Empirische Kulturwissenschaften,

Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen (Germany)

dr hab. Jan Zieliński, prof. UKSW

KOREKTA TEKSTÓW I STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM

(PROOF-READERS OF ENGLISH TEXTS AND SUMMARIES):

Cameron Lee

dr Małgorzata Ciunovič

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM

(PROOF-READER OF POLISH TEXTS):

dr Piotr Jakubowski

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: zalacznikukulturoznawczy@gmail.com

LISTA RECENZENTÓW (REVIEWERS):

prof. Alessandro Amenta, Uniwersytet

„Tor Vergata”, Rzym

dr hab. Agnieszka Bender, prof. UKSW

dr Hubert Bilewicz, UG

dr Robert Birkholc, UW

prof. dr hab. Wojciech Burszta, Uniwersytet SWPS

dr Anna R. Burzyńska, UJ

prof. dr hab. Małgorzata Czarnocka, IFIS PAN

dr Piotr Dejneka, UKSW

dr Maite Escudero-Álias, University of Zaragoza

dr hab. Andrzej Fabianowski, prof. UW

dr Andrzej Frejlich, Muzeum Lubelskie w Lublinie

prof. dr hab. Czesława Frejlich, ASP w Krakowie

dr hab. Barbara Giza, prof. Uniwersytetu SWPS

dr hab. Beata Gontarz, UŚ

prof. Eduardo de Gregorio Godeo, University of

Castilla-La Mancha

prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź, UG

dr hab. Agnieszka K. Haas, prof. UG

dr Magdalena Hasiuk, IS PAN

dr hab. Paweł Hut, UW

prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz, UW

dr Weronika Kobylńska-Bunsch, UW/ Instytut

Studiów nad Sztuką Świata

dr hab. Rafał Koschany, prof. UAM

dr hab. Kazimierz Kowalewicz, prof. UL

dr Krzysztof Korotkich, UwB

dr Paweł Kuciński, UKSW

dr hab. Marcin Lachowski, UW

dr hab. Ewa Letkiewicz, prof. UMCS

dr Elżbieta Mazur, KUL

dr hab. Mieczysław Matejak, prof. SGGW

dr hab. Joanna Minksztym, Muzeum Etnograficzne

Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

dr hab. Marianna Michalowska, prof. UAM

dr Magdalena Ochwat, UŚ

dr hab. Jacek Ostaszewski, prof. UJ

dr Agnieszka Przybyszewska, UJ

dr Anna Różańska, SGGW

dr hab. Iwona Rzepnikowska, prof. UMK

dr hab. Anna Sieradzka, prof. UW

dr hab. Marcin Składanek, UŁ

dr Beata Skrzydlewska, UKSW

dr Paweł Stangret, UKSW

dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodyl, prof. UAM

prof. dr Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Lietuvos

Instytut Badawczy w Wilnie

dr hab. Katarzyna Taras, prof. PWSTFiTV w Łodzi

dr Izabela Tomczyk-Jarżyna, UKSW

prof. dr hab. Andrzej Tyszczyk, KUL

dr Anna Wróblewska, PWSTFiTV w Łodzi

dr Agnieszka Wnuk

dr hab. Małgorzata Wrześniak, prof. UKSW

prof. dr Rasa Zukienė, Uniwersytet Witolda

Wielkiego w Kownie

ISSN 2392-2338

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

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

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



SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Anna Maria Tomczak

The Great Fire of London as a Memory Site (*Lieu de Mémoire*) 11

Małgorzata Jankowska

Internety się palą. O wybranych semiotyzacjach pożaru katedry Notre Dame 41

TEMAT NUMERU: DESIGN - TEORIA, PRAKTYKA, INTERPRETACJE

Alicja Głutkowska-Polniak

Kulturowy wymiar designu – między estetyzacją a odpowiedzialnością 77

Anna Kostrzyńska-Miłosz

Czym jest polski design? 91

Agata Wójcik

Działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (1901-1913) – próby nawiązania współpracy między producentami, projektantami i odbiorcami 105

Elżbieta Kal

„Sprawa realizmu w plastyce kształtującej”. Design i jego krytyka wobec realizmu socjalistycznego 121

Anna Feliks

Wzornictwo przemysłowe a projekty autorskie mebli plecionych w Polsce w pierwszej ćwierci XX wieku 155

Aistė Dičkalnytė	
Interwar Furniture in Lithuania: Design and History	171
Lina Preišegalavičienė	
National Tendencies In Lithuanian Interwar Interior Design (1918-1940)	189
Irma Kozina	
Wizjoner przyszłości – Norman Bel Geddes. Design jako sposób na budowanie lepszego jutra	215
Marta Kargól	
Referring to Regional Dress: Dutch Traditional Costumes as Recurring Inspiration for Contemporary Fashion Design	231
Agata Lipczik	
Od imitacji do kreacji. Bizuteria sztuczna w pierwszej połowie XX wieku	247
Anna Wiśnicka	
Simple Yet Effective. Remarks on Finnish Approach to Design Promotion	263
VARIA	
Ilaria Salonna-Rogozzińska	
The Idea of <i>Burning the House</i> by Eugenio Barba	285
Katarzyna Gołos-Dąbrowska	
Krystiana Lupy teatr transparentny (uwagi o funkcjach przezroczystości w scenografii teatralnej)	299
Paweł Kuciński	
Kto to jest geniusz? Kulturowe historie Słowackiego i Mickiewicza po odzyskaniu niepodległości	311

INTERPRETACJE

Tomasz Szybisty

Granica życia i śmierci. Motyw kryształowej tafli w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Kopalnie w Falun* 339

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Naręczona w tafli lodu, czyli jak kino mawia o nieprzeniknioności uczuć miłosnych (*45 lat Andrew Haigha*) 355

WYWIAD

„Jak się nie dostrzega zagadkowości zdarzeń, to się widzi tylko powierzchnię” 369

Z Krzysztofem Zanussim rozmawiają

Brygida Pawłowska-Jądrzyk i Robert Birkholc

RUBRYKA AUTORSKA: CHRONOMETR (CZ. 5)

Jan Zieliński

Konspirator Konarski ponownie zakonspirowany. Szyfr zegarmistrzowski w *Interesujących mężczyznach* Leskowa 387

FOTOESEJ I OKOLICE

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska

„Wszyscy wyszliśmy z wody” 409

Monika Janusz-Lorkowska

***Lokomotywa* na nowych torach, czyli jak uwspółcześnia się Tuwima** 427

Anna Piszczalka

Perspektywa jako narzędzie komunikacji. Fotografie mody autorstwa Jeanloupa Sieffa 451

KOMENTARZE. OPINIE. GLOSY

Konrad Wojnowski

***Happy End*, czyli zaciemnianie Hanekego
i rozjaśnianie Europy**

473

Piotr Jakubowski

***Nowe życie*, czyli Polak potrafi(ł)**

481

ANEKS

Sylwia Merk

**„Człowiek dążący”, czyli antropologia filozoficzna
w twórczości Krystiana Lupy. Analiza zjawiska
na podstawie wybranych spektakli**

501

Słowo od Redakcji

Publikacja szóstego numeru „Załącznika Kulturoznawczego” idzie w parze z istotnymi zmianami, związanymi w szczególności z zaliczeniem naszego periodyku do grona czasopism punktowanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, co przyjęliśmy z wielką satysfakcją. Ponadto od tego roku będzie to czasopismo naukowe Instytutu Nauk o Kulturze i Religii, w który przekształcił się dotychczasowy Instytut Filologii Klasycznej i Kulturoznawstwa, działający na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Oddajemy w Państwa ręce kolejny numer tematyczny. Tym razem powstał on we współpracy Redakcji z Katedrą Historii Kultury i Muzeologii (WNH UKSW) i poświęcony jest zagadnieniom szeroko rozumianego wzornictwa. Celem, który od początku przyświecał selekcji materiału do działu zatytułowanego „Design – teoria, praktyka, interpretacje”, było ukazanie możliwie najszerszego potencjału badawczego, jaki prezentują kwestie związane z projektowaniem w ujęciu historycznym, teorią estetyczną i krytyką wzornictwa, socjologią oraz promocją designu.

Dział rozpoczyna artykuł Alicji Głutkowskiej-Polniak, podejmujący problem odpowiedzialności estetyczno-etycznej designu, a właściwie – jego twórców. Teoretyczny namysł nad tą kwestią ukazuje główne wyzwania, jakim musi sprostać ta młoda i dynamiczna dziedzina. Kolejne cztery teksty przybliżają zagadnienie genezy i rozwoju wzornictwa w Polsce. Pytania o korzenie polskiego designu i jego rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej stawia Anna Kostrzyńska-Miłosz. Z kolei Agata Wójcik omawia zakres i sposób funkcjonowania Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana – kolektywu artystycznego, którego celem była popularyzacja rodzimych projektów oraz stworzenie środowiska pracy twórczej. Tekst ukazuje zarówno artystyczny, jak i ekonomiczny aspekt działalności wskazanej w tytule instytucji. Okres realizmu socjalistycznego i jego wpływ na kształtowanie się estetyki wzorniczej przedstawiony został w artykule Elżbiety Kal. Autorka, opierając się na krytyce artystycznej wybranego okresu, prezentuje główne założenia i postulaty systemowo determinujące ówczesne tendencje wzornicze. Ostatnim szkicem eksplorującym meandry polskiego designu jest artykuł Anny Feliks, w którym autorka omawia związki między rzemiosłem

a masową produkcją, podejmując aspekty mało rozpoznane w badaniach nad polskim designem XX wieku.

Kolejne dwa teksty dotyczą zagadnień genezy i początków wzornictwa przemysłowego, a także wystroju wnętrz na Litwie. Temat ten, choć bogaty w zasoby archiwalne, nie doczekał się do tej pory obszernego omówienia w języku angielskim. Artykuł Aistė Dičkalnytė ukazuje początki projektowania przemysłowego w dziedzinie meblarstwa, drugi zaś, autorstwa Liny Preišegalavičienė, przybliży styl i wyposażenie wnętrz litewskich w okresie międzywojennym.

Na sekcję zamykającą rozważania o designie składają się artykuły traktujące o szeroko pojętym wzornictwie w perspektywie międzynarodowej. W pierwszym z nich Irma Kozina kreśli wizję utopii obecne w pracach amerykańskiego projektanta, Normana Bel Goddesa. Drugi, autorstwa Marty Kargól, ukazuje wzornictwo w kontekście projektowania ubioru i podnosi kwestię niderlandzkiego stroju regionalnego oraz jego wpływu na obecnie powstające projekty słynnych domów mody. Projektowanie sztucznej biżuterii, jak i tematykę powtarzalności i dostępności wzorów omawia z kolei Agata Lipczik. Część tę wieńczy artykuł Anny Wiśnickiej – będącej zarazem redaktorką całego działu tematycznego numeru – która przybliży holistyczny model promocji wzornictwa na przykładzie działalności fińskich i międzynarodowych instytucji.

Teksty składające się na rubrykę tematyczną ukazują wielowymiarowość i multidyscyplinarność współcześnie prowadzonych badań nad designem. Autorki zamieszczonych tu prac – poza klasycznym ujęciem analizy historycznej wywodzącym się jeszcze z nauk o sztuce – wykorzystują metodologię badawczą krytyki artystycznej, socjologii, kulturoznawstwa oraz marketingu i *public relations*. Daje to możliwość dostrzeżenia potencjału badawczego w dziedzinie designu, który najpełniej realizuje się poprzez dyskursy wielu dyscyplin.

Istotną część szóstego numeru „Załącznika Kulturoznawczego” stanowi kilkanaście tekstów zamieszczonych w pozostałych działach: tradycyjnie proponujemy Państwu: „Varia”, „Fotoesej i okolice”, kolejną część „Chronometru” – autorskiej rubryki prof. Jana Zielińskiego, a także „Komentarze. Opinie. Głosy” oraz „Wywiad” (tym razem jest to rozmowa z Krzysztofem Zanussim, skupiona w szczególności na kwestiach związanych z najnowszą twórczością reżysera). Niektóre spośród artykułów – na

przykład te składające się na dział „Dociekania kulturologiczne”: rozprawy Anny Marii Tomczak o Wielkim Pożarze Londynu w 1666 roku i Małgorzaty Jankowskiej o tegorocznym pożarze katedry Notre Dame – zazębiają się tematycznie, implikując nieoczywiste pytania i otwierając niekiedy nowe perspektywy problemowe. Twórczość Krystiana Lupy jest z kolei tematem nie tylko jednego z tekstów zamieszczonych w dziale „Interpretacje” (autorstwa Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej, skupiającej się na realizacjach scenograficznych), ale także „Aneksu” (rozprawy Sylwii Merk o antropologiczno-filozoficznych wymiarach twórczości polskiego reżysera teatralnego).

Serdecznie zachęcamy do lektury całości numeru, mając nadzieję, że zapewni ona Państwu prawdziwą przyjemność intelektualną. Wyrazy najszerszej wdzięczności kierujemy jak zawsze nie tylko do naszych Autorów, ale i do Recenzentów – Państwa wkład w istnienie i rozwój naszego czasopisma jest zawsze nieoceniony i trudny do wyrażenia słowami.

Redakcja

THE GREAT FIRE OF LONDON AS A MEMORY SITE (*LIEU DE MÉMOIRE*)

ANNA MARIA TOMCZAK

Wydział Filologiczny UwB
Faculty of Philology, University of Białystok
atomczak@uwb.edu.pl

It was the appearance of the English translation of Maurice Halbwachs's posthumous *La mémoire collective* in 1980, simultaneously in New York and Chicago, that gave impetus to wide-reaching interdisciplinary research on social frameworks of memory which, in due course, led to the so-called 'memory boom'¹. No longer viewed narrowly as the faculty of an individual, memory started to be studied in its public, political and cultural aspects. From being 'a topic for poets'² it transformed into a domain of study and social, cultural and political force. Believing the current preoccupation with memory to be a reaction to technological development and the unprecedented pace at which new information is delivered and then quickly forgotten, Andreas Huyssen writes:

My hypothesis here is that we try to counteract this fear and danger of forgetting with survival strategies of public and private memorialization. The turn toward memory is subliminally energized by the desire to anchor ourselves in a world characterized by an increasing instability of time and the fracturing of lived space³.

¹ A. Whitehead, *Memory*, London – New York 2009, p. 3.

² A. Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003, p. 2.

³ Idem, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, „Public Culture” 2000, Vol. 12, No. 1, p. 28.

In what follows I would like to concentrate on the practices of memorialization with regard to the Great Fire of London of 1666, treating the event as a ‘memory site’ or *lieu de mémoire*.

THE CONCEPT OF *LIEUX DE MÉMOIRE* OR MEMORY SITE

The idea of *lieux de mémoire* (memory sites or sites of memory)⁴, introduced into broadly understood humanities by the French historian Pierre Nora, stems from the relationship between history and memory. The concept was explained, discussed and exemplified in a multi-volume *Les Lieux de Mémoire*, edited and partly written by Nora, published between 1984 and 1992, with the English translation following as *Realms of Memory* (1996-1998). Deemed at the start of the twenty-first century as ‘one of the most influential ventures in cultural history in the last twenty years’⁵, Nora’s renowned work has proved extremely influential. It has aimed at creating an inventory of memory sites where French national identity crystallizes itself symbolically, whereas the notion of *lieux de mémoire* has been used worldwide as an analytical tool for tracing the intertwining trajectories of collective identities and cultural memory.

Nowhere in his publications does Nora provide a clear definition of memory sites⁶. Instead, he explains: ‘The moment of *lieux de mémoire* occurs at the same time that an immense and intimate fund of memory disappears, surviving only as a reconstituted object beneath the gaze of critical history’⁷, adding: ‘*lieux de mémoire* are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely

⁴ In English language publications both terms are used as the translation of the French term *lieux de mémoire*.

⁵ J. Winter, *The Memory Boom in Contemporary Historical Studies*, „Raritan” 2001, Vol. 21, No. 1, p. 52.

⁶ On how beautiful but imprecise Nora’s writing is see: B. Schwarz, *Memory, Temporality, Modernity. Les Lieux de memoire*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, eds. S. Radstone, B. Schwarz, New York 2010, p. 41–58.

⁷ P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, transl. M. Roudebush, „Representations” 1989, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, p. 12.

survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it⁸. In Nora's understanding, memory sites may be portable or sizeable, like books and paintings, for example Cezanne's *Mont Sainte-Victoire* and Proust's *Remembrance of Things Past*, or topographical, like the places of important battles. They may be sites of pilgrimage or cemeteries (e.g. *Verdun*, *Lourdes* and *Sacre-Coeur*), or events (e.g. *The Tour de France*), but in each *lieu* three aspects always co-exist: material, symbolic, and functional. The material aspect refers to the site's tangible existence, its concrete form. The symbolic aspect reflects its connotative meaning, while the functional aspect, or the role that *lieux de mémoire* fulfil, may be multifold. For example, the role of memory sites is to educate, arouse patriotic feelings, raise consciousness but also legitimize the existing order. In Nora's own words, *lieux de mémoire* 'anchor, condense, and express the exhausted capital of our collective memory'⁹ and their most fundamental purpose is 'to block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize death, to materialize the immaterial [...] to capture a maximum of meaning in the fewest of signs'¹⁰. Societies and communities decree and cherish memory sites to forge collective identity. Linked by an invisible thread, such objects, places, and works of art establish a strong bond between present and former generations, bringing together the communal and the individual, the living and the dead. As David Lowenthal notes: 'Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose and value'¹¹, and sites of memory are a convenient shortcut on the way. They are understood to be 'almost all forms of the past tangibly felt in the present'¹² which serve to preserve our identities through a deliberate will to remember and which function as 'signs of distinction and of group membership'¹³. In Nora's poetic description, they are 'moments of history torn away from

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 24.

¹⁰ Ibidem, p. 19.

¹¹ D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 2003, p. 41.

¹² A. Szpociński, *Sites and Non-Sites of Memory*, transl. A. Warso, „Teksty Drugie” 2016, Vol. 1, Special Issue – English Edition, p. 245.

¹³ P. Nora, op. cit., p. 12.

the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded¹⁴.

Always deliberately selected and institutionalized, memory sites are a replacement of 'true' memory, becoming limitless theatres of commemoration. What societies decide to remember (i.e. what they designate as memory sites) and how they wish to remember their past depends to a large extent on organized forms of remembering and on various authorities and decision takers. For the British society, the Great Fire of London is a memory site in all three aspects – material, symbolic and functional – with considerable potential for metamorphosis.

THE GREAT FIRE OF LONDON: MATERIAL ASPECT

Predicted by various clairvoyants, soothsayers and even one mathematician George Wharton¹⁵, who all believed the combination of three sixes in the year 1666 a particularly bad omen, the Great Fire of London¹⁶ started after midnight on the 2nd September 1666. As was established much later, one of the baking ovens in Thomas Farriner's¹⁷ bakery in Pudding Lane was not properly put out for the night. Its heat caused sparks to ignite fuel which had been left close to the oven for the next day's baking, and then inflamed the baker's wooden house. Originally, the fire's danger was underestimated. Thomas Bludworth, the then Lord Mayor of London, when called to the scene, seemed quite unconcerned and was heard commenting: 'Pish! A woman might piss it out'¹⁸. Afterwards, he went back to sleep. Yet, within hours large sections of England's capital burned to the ground. A combination

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ See: A. Tinniswood, *By Permission of Heaven: the Story of the Great Fire of London*, London 2004, p. 19; E. N. Hooker, *The purpose of Dryden's Annus Mirabilis*, „Huntington Library Quarterly” 1946, Vol. 10, No 1, p. 56.

¹⁶ For basic facts concerning the Great Fire see: <https://www.historylearning-site.co.uk/stuart-england/the-great-fire-of-london-of-1666/> [accessed: 10.02.2019].

¹⁷ Different sources provide different spellings: 'Farynor', 'Faryner', or 'Farriner'.

¹⁸ Quoted after: Ch. Heyl, *A Miserable Sight. The Great Fire of London (1666)*, [in:] *Fiasko – Scheitern in der Frühen Neuzeit: Beitrage zur Kulturgeschichte des Misserfolgs*, eds. S. Brakensiek, C. Claridge, Bielefeld 2015, p. 111.

of factors played a decisive role: a very hot and dry summer which had made London's wooden houses particularly vulnerable, a strong wind blowing from the east which helped the fire spread, narrow streets of the City allowing flames to move quickly from house to house, and great numbers of highly inflammable products (such as oil, spirits, fuel, tallow) kept in storage houses along the river bank, which would burn for days.

The Great Fire lasted until the 5th of September. It devastated 87 of the existing 109 churches (including St. Paul's Cathedral), burned 52 livery company halls¹⁹, numerous civil administration buildings and courts, totally obliterating the city infrastructure and making around 100 000 people homeless (fig. 1). It levelled approximately 436 acres of space. In the words of a British historian: '[Fire] laid waste five sixths of the walled area of the medieval city, from Fleet Street in the west to the Tower of London in the east, and north from the bank of the Thames to the wall at Cripplegate. [...] Within the area of the fire no buildings survived intact



Fig 1. Old St Paul's Cathedral burning in the Great Fire, etching by Wenceslaus Hollar, in possession of the British Museum



Fig. 2. An anonymous oil painting of the Great Fire, the view taken from the West

¹⁹ Data given in the Rebuilding Act 1666, <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/towncountry/towns/collections/collections-great-fire-1666/1666-act-to-rebuild-the-city-of-london/> [accessed: 10.02.2019].

above ground.[...] In many places the ground was too hot to walk on for several days afterwards²⁰.

One of the eye-witnesses of the great blaze was Samuel Pepys, a civil servant in the position of Secretary of the Navy Board and a diarist, who noted on the 2nd September 1666:

[...] and there staid [= I stayed] till it was dark almost, and saw the fire grow; and, as it grew darker, appeared more and more, and in corners and upon steeples, and between churches and houses, as far as we could see up the hill of the City, in a most horrid malicious bloody flame, not like the fine flame of an ordinary fire. [...] We staid till, it being darkish, we saw the fire as only one entire arch of fire from this to the other side the bridge, and in a bow up the hill for an arch of above a mile long; it made me weep to see it. The churches, houses, and all on fire and flaming at once; and a horrid noise the flames made, and the cracking of houses at their ruins²¹.

Three days later, when the fire was still raging, Pepys writes:

I up to the top of Barking steeple, and there saw the saddest sight of desolation that I ever saw; every where [sic!, original spelling] great fires, oyle-cellar, and brimstone, and other things burning. I became afeard to stay there long, and therefore down again as fast as I could, the fire being spread as far as I could see it; [...] Fanchurch-streete, Gracious-streete; and Lumbard-streete all in dust. The Exchange a sad sight, nothing standing there [...]. Walked into Moorefields (our feet ready to burn, walking through the towne among the hot coles). [...] Thence homeward, having passed through Cheapside and Newgate Market, all burned, and seen Anthony Joyce's House in fire. And took up (which I keep by me) a piece of glasse of Mercers' Chappell in the streete, where much more was, so melted and buckled with the heat of the fire like parchment.

Describing the panic among Londoners and their attempts to save whatever they could, as well as all actions undertaken to stop the fire

²⁰ http://www.bbc.co.uk/history/british/civil_war_revolution/after_fire_01.shtml [accessed: 10.02.2019].

²¹ S. Pepys, *Diary*, <https://www.pepysdiary.com/diary/> [accessed: 21.03.2019]. All subsequent citations from Pepys's *Diary* are from the same website.

from spreading, Pepys comments on the prevailing atmosphere of a great catastrophe and his own distress. The choice of phrases – such as: ‘with my heart full of trouble’, ‘a lamentable fire’, ‘rage every way’, ‘home with a sad heart’, ‘every body discoursing and lamenting the fire’, ‘so great was our fear’ – testifies to the overwhelming sensation of a great calamity (fig. 2). The experience must have been truly traumatic. Various diary entries in the year 1667 speak of Pepys’s problems with sleep and recurring nightmares. However, the English collective memory of the Great Fire much less preserved the image of tragedy and loss and much more a vision of London’s victory and resurrection.

THE GREAT FIRE OF LONDON: SYMBOLIC ASPECT

In the debate about the meaning of the Great Fire, which started straight after its first night, conflicting theories and explanations vied for public attention. On the one side of the political spectrum there appeared voices that the fire was deliberately started by Catholic conspirators who wished to destroy a Protestant city. As illustrated by the anonymous publication *Pyrotechnica Loyolana*, the blame was put on Jesuit arsonists²². Pepys recorded in his *Diary* how it suddenly became dangerous to speak French in London and how a Frenchman was eventually found guilty of arson and consequently put to death at the scaffold. History proved that he was an innocent lunatic. Samuel Rolle published a pamphlet entitled *Shilhavtiya or the Burning of London in the Year 1666*, where he included an illustration of God’s appearance over London in the form of long serpents of fire and where he claimed that ‘many Romanists have been very jocund and full

²² The book, whose full title is *Pyrotechnica loyolana, ignatian fire-works; or, the fiery jesuits temper and behaviour*, printed in 1667, is in the British Museum. Its description on the Museum website states: ‘Most of the blame for the Great Fire was put onto Catholics. London was a Protestant city and many people feared that Catholics in England would help foreign armies invade the country and force the population to convert to Catholicism. They saw the fire as a Catholic plot. Anti-Catholic books were written for many years, even though the fire was declared an accident in January 1667’. <https://www.museumoflondonprints.com/image/379215/pyrotechnica-loyolana-ignatian-fire-works-or-the-fiery-jesuits-temper-and-behaviour-1667> [accessed: 10.02.2019].



Fig. 3. Samuel Rolle's illustration to his *Shilhavtiya* or the Burning of London in the Year 1666

of triumph since that Fire', adding that the convicted Frenchman's confession revealed that 'he was instigated by Papists' (fig. 3). There were also theories propagated by anti-royalist Puritan preachers who interpreted the Fire as God's punishment for sins. God's anger was believed to have been caused by lax morals and hedonistic practices of the Court.

Trying to make sense of the disaster often resulted in viewing it as one in a long series of seventeenth century tragedies: the Civil War and the Commonwealth (1642–1660), the Great Plague of 1665, and the war with Holland of the same year. But it was the explanation of the catastrophe put forward by monarchists and supporters of King Charles II Stuart which proved to be the longest-lasting and dominant, the one that presented the Fire as an act of cleansing and a golden opportunity for a new London. The Great Fire acquired its symbolic meaning as a purifying force and a harbinger of a fresh start. A number of factors combined to guarantee the future success of such an interpretation: the King's personal involvement in giving

assistance to fire fighting, his Declaration addressed to Londoners and his subsequent speech in Parliament, decisions concerning the rebuilding of London with the position of the Surveyor General offered to architect Christopher Wren, and the popularity of John Dryden's poem *Annus Mirabilis*.

On 16th September the King issued 'His Majesty's Declaration to His City of London', where he presented the Fire as a chance for London's future development, symbolically depicting the great disaster as a necessary stage to a larger good. The King spoke about future London which will 'rather appear to the world as purged with Fire [...] to a wonderful beauty and comeliness'²³. Especially significant seems the King's choice of the verb 'purge', widely circulated in medical and religious discourse. It brings to mind an unpleasant but much needed therapy, a painful remedy which will bring a desired effect²⁴. Christoph Heyl argues that 'the royal proclamation floated the idea that God had merely used the fire to clear space for a new, much more beautiful and magnificent London'²⁵. The early suggestion that the Fire might prove beneficial in the long run was strengthened by two artistic expressions fulfilling the role of the media of national memory – *Annus Mirabilis* by John Dryden, poet, playwright and translator, and a man 'who knew well how to adapt himself to the varying modes of his time'²⁶, and the Monument to the Great Fire erected in the City.

ANNUS MIRABILIS: A YEAR OF WONDERS 1666

Consisting of 304 quatrains, Dryden's longest poem ever written, created in 1667, refers to two important events in English history – a war with Holland (or in fact a series of naval battles against the Dutch), and the Great Fire of London. The verse is addressed to London itself, 'the metropolis

²³ Quoted after: Ch. Heyl, op. cit., p. 124.

²⁴ For a lengthy discussion on Charles II's declaration as royal propaganda see: *ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 125.

²⁶ D. Daiches, *A Critical History of English Literature* (2nd edition), Vol. 3: *The Restoration to 1800*, London 1968, p. 544.

of Great Britain²⁷, its Latin title as well as its English subtitle announcing a certain, partly ambiguous, interpretation of history based on the polysemy of the word ‘wonder’. As a noun, ‘wonder’ may refer to something surprising and difficult to believe, or something unusually beautiful causing admiration. It may also mean God’s miracle. Thus, in Dryden’s intention, the year 1666 could be viewed as ‘miraculous’ in a triple sense – it brought curious and strange happenings; it gave reason for bewilderment, awe, and appreciation; and it also manifested God’s intervention in human life. In his apostrophe to London, Dryden emphasizes his praise for the city, drawing attention to two meanings of ‘a wonder/wonders’: ‘To you, therefore, this Year of Wonders is justly dedicated, because you have made it so. You, who are to stand a wonder to all Years and Ages, and who have built yourselves an Immortal Monument on your own Ruins. You are now a Phoenix in her ashes’. The third meaning – of God’s miracle – will be disclosed by the poet in verse.

Out of 304 stanzas, 211 are devoted to the Dutch war, with the remaining 97 dealing with the Great Fire in three clearly outlined themes: 1. the fire itself and how it affected Londoners; 2. the role of the King in commanding relief and sketching the rebuilding plans; 3. the vision of a new London, reborn after the disaster. As explained in the invocation, the poet’s wish is as much to present ‘a history of destruction’ as to provide a prophesy of the capital’s restoration.

Using anthropomorphisation Dryden presents fire as a monster and a ‘mighty murderer’, who getting stronger with every step walks boldly with his head held high, moving in the direction of the royal palace, helped on his way by the winds compared to ‘crafty courtesans’. Devouring everything that stands in its way, the fire resembles a hundred-head Hydra and a lawless usurper.

The King, awoken from his sleep and deprived of his rest, personally gives orders and commands the rescue operation. With his ‘tender’ breast pierced by the shrieks of Londoners, with his ‘sacred’ face illuminated by sparks of fire, and with tears running down his cheeks, he perseveres in

²⁷ J. Dryden, *Annus Mirabilis*, in *The Poems of John Dryden*, London 1914, <https://www.bartleby.com/204/5.html> [accessed: 26.03.2019]; all subsequent citations from this site.

his effort, knowing that ‘Subjects may grieve, but Monarchs must redress’. The sovereign’s presence gives hope to distressed people, who ‘Think Life a Blessing under such a King’. In utmost despair, the monarch turns to God:

Or, if my heedless Youth has stept astray,
Too soon forgetful of thy gracious hand;
On me alone thy just Displeasure lay,
But take thy Judgments from this mourning Land.

Answering the royal prayer, in His grace the Almighty makes a miracle, sending to Earth a winged messenger to extinguish the blaze and save the city.

In stanza 276 Dryden repeats the phrase ‘purged with/by fire’, previously used by Charles II in his Declaration to the City of London, now imbedded in the context of God’s decision, stating: ‘But, since it was prophan’d by Civil War, Heav’n thought it fit to have it purg’d by fire’. In this way, the poet not only further disambiguates the title, referring as he does to God’s divine intervention, but also explains why the Almighty punished Londoners. It was the outbreak of the Civil War with all its bloodshed, an ungodly, ‘profane’ deed, which demanded chastisement. The verse hints indirectly at the execution of Charles I (father of Charles II) as a great sin and reason for God’s anger²⁸.

Foreseeing future, Dryden depicts London in ‘a nobler frame’, rebuilt according to a new plan, more spacious and ‘deified’. In one of the most often quoted fragments we read:

Me-thinks already, from this Chymick flame,
I see a city of more precious mold:
Rich as the town which gives the Indies name,
With Silver pav’d, and all divine with Gold.

New London, emerging from the ashes, adopts the form of a woman, previously a modest shepherdess, now a beautiful maid wooed by suitors. Compared to ‘a Maiden Queen’ (an obvious allusion to the powerful

²⁸ One of the most important events of the English Civil War of 1642-1651 was the trial and execution of Charles I and subsequently the exile of his son, future King Charles II.

monarch Elizabeth I and the time of England's greatness), London reborn will be prosperous and glorious, powerful and invincible. The Great Fire created an opportunity for the King's loyal subjects to create a city that would be a wonder of Europe. They need strength, industriousness, courage and loyalty, but they will prevail.

Annus Mirabilis – largely a piece of propaganda and a panegyric on royal virtues – shows how to turn disaster into triumph. Simultaneously, the poem illustrates how a recycled interpretative version of a historical fact may with time achieve the status of myth. The story of a victorious London arising again, codified in verse by the King's loyal subject and historiographer (very soon, in 1668, to become Poet Laureate), was a few years later enshrined in stone, when Dryden's symbolic interpretation of fire as a new beginning received further force in the form of the Monument of the Great Fire of London erected in the heart of England's capital.

THE MONUMENT

The Monument of the Great Fire of London²⁹ (popularly known simply as the Monument) is a tall (about 62 m, i.e. 202 feet) Doric column in the antique tradition, designed by Christopher Wren and Robert Hooke³⁰ and erected in the City at the distance of 62 m from the original bakery where the Fire started (fig. 4). The pillar, situated on a plinth, is topped with an orb (originally copper now gilded, also referred to as 'urn' or 'vase') from which emerge golden flames (fig. 5). Constructed in the years 1671–1677, the Monument was meant to preserve the memory of the Great Fire both as a catastrophe and an opportunity/promise for a new London. The decision to build an appropriate monument was taken by Parliament. The Rebuilding of London Act (properly called 'An Act for Rebuilding the City of London'), drawn up in 1666 and passed in February 1667 states: 'And the better to preserve the memory of this dreadful Visitation, be it further enacted, that a Column or

²⁹ For the factual information about the Monument see: <https://www.themonument.info/history/sculpture.html> [accessed: 14.02.2019].

³⁰ Most sources mention both architects as co-authors. P. Glanville maintains that the true designer was R. Hooke and Ch. Wren's role was minimal. See: P. Glanville, *The City of London*, [in:] *The Cambridge Cultural History of Britain*, ed. B. Ford, Vol. 4: *Seventeenth-Century Britain*, Cambridge 1992, p. 173.

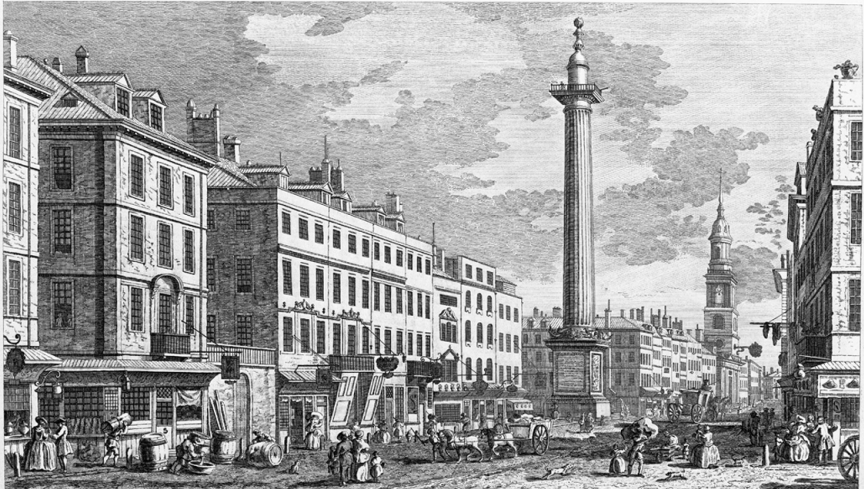


Fig. 4. Monument in 1741, engraving by Giovanni Antonio Canaletto

Pillar of Brass or Stone be erected on or as near unto the place where the said Fire so unhappily began, as conveniently maybe, in perpetual Remembrance³¹.

The Monument commemorates the destruction of London and forecasts the city's restoration both in letters and in sculpture³². The plinth of the column is inscribed on three sides with text in Latin and its English translation.



Fig. 5. The flaming orb of the Monument (photograph: Suzy Verrian)

³¹ Rebuilding of London Act 1666, XXIX, <https://www.morrllaw.com/wp-content/uploads/partywall/rebuilding-of-london-act-1666.pdf> [accessed: 10.02.2019].

³² For a detailed explanation of all symbols see: <https://www.themonument.info/history/sculpture.html> [accessed: 10.02.2019].



Fig. 6. Information on the Monument (photograph: Suzy Verrian)



Fig. 7. Caius Gabriel Cibber's plinth (photograph: Suzy Verrian)

The North side carries information about the fire itself, how it started, how much damage it caused, and how it was eventually extinguished (fig. 6). The role of King Charles II in fighting the blaze is described on the South side, and the history of building the Monument on the East. The West side features an allegorical relief by Caius Gabriel Cibber, which is dense with detail and meaning (fig. 7).

Three separate parts may be distinguished. The left side shows a distressed female figure representing London, who is sitting among ruins in a pose of great despair. She is offered support by Time (a bald, winged figure) and Providence (fig. 8). On the right, facing this group, we can recognize King Charles II dressed in a Roman costume with a laurel wreath on his head, accompanied by his brother Duke of York (future King James II) (fig. 9). The Monarch offers protection to the desolate woman (the City of London) by commanding three figures (Liberty, Architecture and Science) to assist her. Above, two goddesses sitting in clouds present a cornucopia (denoting wealth

and plenty) and a palm branch (standing for peace and triumph) (fig. 10). In the background, behind the downcast figure of London, one can discern Londoners among burning houses. At London's feet, partly hidden, there is a beehive (skep) representing industry/industriousness.

Various authors, commenting on the Monument's allegorical message, drew attention to particular details. Robert Seymour observes that Cibber's sculpture presents in stone what the South side inscription reveals in words, i.e. praise of Charles II, who 'commiserating the deplorable state of things, whilst [whilst] the ruins were yet smoaking [smoking], provided for the comfort of his citizens, and the ornament of his city'³³. John Noorthouck notes that the beehive shows that 'by industry and application the greatest misfortunes may be overcome'³⁴. An alternative (or additional) interpretation which could be offered, based on Christian symbolism, would read the beehive as denoting



Fig. 8. The figure of a woman representing London (photograph: Samantha Verrian, cropped)



Fig. 9. King Charles II offering support (photograph: Samantha Verrian)

³³ R. Seymour, *A survey of the cities of London and Westminster, borough of Southwark, and Parts Adjacent*, Vol. I, London 1733, p. 451–452, quoted after: <http://vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=gblol154> [accessed: 10.02.2019].

³⁴ J. Noorthouck, *A New History of London: Including Westminster and Southwark*, (Book 2, Ch. 10), London 1773, quoted after: <http://vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=gblol154> [accessed: 10.02.2019].



Fig. 10. Two goddesses with a cornucopia and a palm branch (photograph: Samantha Verrian)



Fig. 11. The figure of Time (Kairos) (photograph: Suzy Verrian)

‘a pious and unified community’³⁵, which would highlight Londoners’ common purpose and shared belief. Christoph Heyl focuses on the figure of Time (fig. 11) stating:

This figure is bald, apart from a very prominent forelock. To classically educated viewers of the period, he would have been instantly recognizable as a representation of opportunity, of the right moment, of what ancient Greeks called the Kairos. The idea was that the Kairos suddenly appeared in front of you. You had to seize him by the forelock immediately or else he would be gone [...]. Here the idea of the fire as a golden opportunity was carved in stone³⁶.

Thus, telling the story of the Great Fire and promising the rebuilding of the City according to the rules of science and art, the Monument also highlights civic virtues indispensable to future success: hard work, perseverance, communal effort in the atmosphere of peace and liberty, fortitude and loyalty. In this way, memory of a historical event becomes interwoven with a sense of shared values, while the possibility of triumphant

success depends on deeds undertaken in unison – by the King and his subjects.

³⁵ G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, London – New York 1961, p. 12.

³⁶ Ch. Heyl, op. cit., p. 131–132.

Interestingly, the North side inscription on the Monument, informing about the causes/effects of the Great Fire, unlike Cibber's allegorical relief, did not last in its original form for centuries to come. In 1680, the then Lord Mayor of London ordered a new inscription to be added, signifying that 'the City of London was burnt and consumed with fire by the treachery and malice of the papists'³⁷. The reason was explained as 'for the extirpating the protestant religion, and English liberties, and to introduce popery and slavery'³⁸. Next year it was followed by the sentence: 'But Popish frenzy, which wrought such horrors, is not yet quenched'³⁹, reviving the conspiracy theory about Catholic arsonists and hinting at brewing danger. The line was removed four years later after the accession of Catholic James II, only to reappear again with the reign of Protestant William of Orange. It remained chiselled in stone until 1830, a year after the Catholic Emancipation Act of 1829⁴⁰.

The history of the Monument's modifications proves how tempting for the powers that be is manipulation of collective memory and how memory's appropriation serves political purposes. Each monument, by definition, is a medium of memory. Behind its creation lies a conviction that a particular historical event deserves a special place in public consciousness, that it should be commemorated. Designed and built at particular moments, monuments give evidence to social needs and moral values of the time of their creation. Simultaneously, they possess a certain symbolic agency inherently connected with a society's sense of its identity. "Designed to be permanent, the actual monument changes constantly as it renegotiates ideals, status and entitlement, defining the past to affect the present and the future"⁴¹. The Monument of the Great Fire of London, with all its symbolic connotations, remains subject to a range of possible significations.

³⁷ Ch. Welch, *History of the Monument*, London 1921, p. 24.

³⁸ *Ibidem*, p. 25.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁴¹ R.S. Nelson, M. Olin, *Introduction*, [in:] *Monuments and Memory, Made and Unmade*, eds. R.S. Nelson, M. Olin, Chicago – London 2003, p. 7.

350TH ANNIVERSARY OF THE GREAT FIRE

The memory of the Great Fire was also regularly revived during anniversaries. As was the custom of Protestant England, 'the traditional annual cycle of holy days was [...] gradually replaced by a new calendar based on recent historical events, not the feast days of long-dead saints'⁴². The Rebuilding Act of 1666 decreed in its special paragraph XXVIII entitled 'A Solemn Fast yearly in Memory of the Desolation' that 2nd September be 'a day of Public Fasting and Humiliation within the said City [...], to implore the Mercies of Almighty God upon the said City, to make devout Prayers and Supplication unto Him to divert the like Calamity for the time to come'⁴³. However, as years went by, prayer and fasting gave way to spectacle. In Victorian England it was public entertainment offered by the Royal Surrey Gardens in London that proved especially popular. Among various extravagant re-enactments of historic events two most famous celebrations were the eruption of Vesuvius and the Great Fire of London.

In 2016, the 350th anniversary of the event was celebrated on a large scale. The Museum of London had prepared a major interactive exhibition called *Fire! Fire!* and launched a specially designed Minecraft computer game, while Art Collective Artichoke, together with the City of London, staged a few-day-long festival with presentations and talks, whose greatest attraction was a show on the Thames called *London's Burning*. A 120-metre-high wooden replica of the seventeenth century London was raised on a special barge afloat in the Thames and on the evening of 4th September 2016 it was publically burned, with flames projected onto St. Paul's Cathedral (fig. 12–13). Thus, the festival culminated in a great conflagration watched by thousands, if not millions, since it was broadcast live.

Journalists covering the celebrations in the media, as well as various interviewees, spoke about the Great Fire as 'an iconic moment in the city's history from which modern London emerged'⁴⁴, the fire which 'paved

⁴² P. Sherlock, *The Reformation of Memory in Early Modern Europe*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, op. cit., p. 38.

⁴³ Rebuilding of London Act 1666, op. cit., XXVIII.

⁴⁴ S. Ament [in:] M. Brown, *Museum of London to mark the Great Fire of London*, „Guardian”, 2nd Sept. 2015, <https://www.theguardian.com/culture/2015/sep/02/museum-of-london-to-mark-great-fire-of-london> [accessed: 15.01.2019].



Fig. 12. *Wooden replica of the seventeenth century London*



Fig. 13. *London's Burning – 350th anniversary of the Great Fire*

the way for the building of the modern city'⁴⁵, which 'devastated the capital and forced it into a rebirth'⁴⁶, and which 'shaped the London we know now'⁴⁷. Much attention was given to 'the London of today [...] built from the ashes of the wooden city'⁴⁸, 'the capital's resilience [which] helped it rebuild and survive'⁴⁹, 'the great city we enjoy today [which managed to] rise from those ashes, develop and thrive'⁵⁰, 'the resilience of London and its people in rebuilding their City'⁵¹, and 'the city's ability to rebuild and thrive'⁵².

The above quotations show a uniformly consistent view and a striking singularity: the collective memory of the Great Fire of London is that of a chance for a new beginning. In the speakers' choice of lexis (e.g. 'pave

⁴⁵ <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/sep/05/wooden-replica-of-17th-century-london-burnt-to-the-ground-on-great-fire-anniversary> [accessed: 15.01.2019].

⁴⁶ Ch. Lytton, T. Ough, *London's Burning. Again*, „The Telegraph”, 2nd Sept. 2016, telegraph.co.uk/graphics/projects/london-great-fire-burning-art/index.html [accessed: 15.01.2019].

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/sep/05/wooden-replica-of-17th-century-london-burnt-to-the-ground-on-great-fire-anniversary> [accessed: 15.01.2019]

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/creating-fire-fire> [accessed: 15.01.2019].

⁵² Ch. Lytton and T. Ough, *op. cit.*

the way for...’, or ‘force into a rebirth’) we can easily hear the strongly resounding echo of King Charles II’s Declaration of 1666 and his phrase ‘purged with fire for a wonderful beauty and comeliness’.

In its symbolic multivalency fire offers a plethora of possible interpretations. A metaphor for divinity, a sign of light (hence illumination and enlightenment), warmth and beauty (hence the family hearth) or, conversely, a destructive force and eternal punishment (Hell), fire embraces both good and bad. But the memory of the Great Fire of London is not so much of destruction as of transmutation and resurrection. In its symbolic aspect of a *lieu de mémoire* the seventeenth century catastrophe stands for regeneration. Speaking to „The Telegraph”, Helen Marriage, Artichoke director, notes: ‘I think fire is very deep in our society [...]. It really is about letting things go and seeing it go up in smoke – it’s a very powerful metaphor’⁵³.

Seemingly, the festivities of the 350th anniversary of the Great Fire recycle a well-established myth. A great disaster is commemorated yet again with the same narration of London’s resilience, emphasising how the building of the new capital started from scratch. However, the forms of commemoration adopted in the year 2016 differ markedly from earlier acts of remembrance. Meriel Jeater, the curator of *Fire! Fire!* stresses that the Museum’s ambition is creating ‘not just an exhibition, but an experience’⁵⁴, so that visitors could get ‘the sense of walking into another time’⁵⁵. Privileging the physical and sensual aspects (over intellectual) points to present-day practices of treating the body as a medium (or stimulus) of memory.

In his influential book *How Societies Remember* (1989), Paul Connerton writes about embodied memory as an example of the cultural memory of a group. While explaining how recollected knowledge of the past is conveyed through commemorative celebrations, he draws attention to public ‘acts of transfer’⁵⁶, during which the past becomes communally re-enacted. Such acts bring together an individual and a group, providing a stage for a shared moment of remembering, for remembering in common

⁵³ H. Marriage, [in:] *ibidem*.

⁵⁴ <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/creating-fire-fire> [accessed: 15.01.2019].

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge 1989, p. 39.

through bodily experience (sight, sound, movement, the thermal sensation of warmth/heat).

Experience of a truly corporeal character was guaranteed by *London's Burning* – an instance of modern cultural performance in both John McKenzie's⁵⁷ and Diana Taylor's⁵⁸ understanding. A performance act, by definition, involves symbols and life bodies to engage with societal arrangements. It either upholds existing norms and values, or resists them in an act of transgression, providing opportunity in which a social group may reflect upon its identity, define or re-define itself, and re-consider its history and collective myths. In this way, a performative act 'provides a way to constitute meaning and affirm individual and cultural values'⁵⁹; while at the same time 'constituting memory and consolidating identities'⁶⁰. The artist who stood behind *London's Burning* was David Best, the American sculptor who specializes in burning structures as part of Burning Man Temples festivals. Best creates wooden installations throughout the world, selecting such sites which have been affected by natural disaster or a community conflict (e.g. Northern Ireland). The act of burning a sculpture aims at collective reflection and acceptance, paying respect to victims and coming to terms with tragedy. Participants are invited to remember through celebration, as the structure is burned 'in a cathartic ritual to inspire healing and community'⁶¹.

The novel character of the 2016 anniversary of the Great Fire is especially conspicuous in the link created between past and present which focuses on modern-day London in a wider sense than just on its rebirth to a 'wonderful beauty and comeliness'. „The Telegraph's” journalists state: “The aim of the London's Burning festival is not just to relive the horror, but to reflect: on how the fire shaped the London we know now and to recognise the problems that face the city centuries on – not least, when parts of the city were in flames

⁵⁷ J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London – New York 2001, p. 29.

⁵⁸ D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in Americas*, Durham – London 2007, p. 3.

⁵⁹ J. McKenzie, op. cit., p. 31.

⁶⁰ D. Taylor, op. cit. p. XVIII.

⁶¹ <https://davidbesttemples.org/> [accessed: 15.01.2019].

during the riots of 2011⁶². And Helen Marriage adds: ‘The people displaced 350 years ago are being displaced now. The economy is doing a topsy turvy thing on the people of London. The lower classes are being pushed out not by a fire, but by an economic fire⁶³. Such comments suggest that the 2016 commemorations tried to modify the symbolic meaning of the Great Fire of London so that it would also encompass its aspect of human tragedy, the tragedy of individual Londoners, rather than the City as such. In this context, *London’s Burning* spectacle as an example of performance art could fulfil the role of ‘a catalyst to personal and social transformation⁶⁴.

Acts of remembrance rely on various media of memory and through ages new forms of commemoration have emerged. Performance, when viewed as a form of transmitting knowledge through embodied action, stands in stark contrast to ‘archival memory⁶⁵ (i.e. documents, archaeological remains, monuments, films, literature, etc.). Taylor stresses the obvious fact that since performance requires presence⁶⁶, it can only come to life when people participate in the production and transmission of meaning. As such, knowledge and embodied memory transmitted through performance can never be captured by ‘archival memory’, which separates ‘the source of knowledge from the knower⁶⁷, unlike performance which stands for individual agency. Classifying various types of the media of memory, Taylor proposes a basic distinction between ‘the archive and the repertoire⁶⁸, with performance belonging to the latter. As she maintains, the repertoire enacts embodied memory in multiple forms which transmit histories in expressive behaviour, consolidating identities and cultural values.

⁶² Ch. Lytton, T. Ough, op. cit.

⁶³ H. Marriage, [in:] *ibidem*.

⁶⁴ J. McKenzie, op. cit., p. 31.

⁶⁵ D. Taylor, op. cit., p. 19.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ The distinction proclaimed already in the book’s title: *The Archive and the Repertoire*.

THE GREAT FIRE OF LONDON: FUNCTIONAL ASPECT

As the above discussion illustrates, the Great Fire of London as a *lieu de mémoire* has performed diverse social and cultural functions. Although the earliest feats of commemoration (Dryden's *Annus Mirabilis*, numerous tracts, ballads and pamphlets, as well as the Monument with its changing message) often aimed at stigmatizing the culprits or legitimizing the existing order, at the same time they appealed to commonly shared values (courage, valour, resilience, strength, industriousness, fortitude, etc.) and a sense of community. We may then distinguish here an important function of identity-building and forging a sense of belonging. Subsequently performed acts of remembrance, such as: celebrating the Fire's anniversaries, placing memorial plaques in various locations in London with the information about destroyed churches and houses, including the history of the Great Fire in the National Curriculum, regular publications of the historical/factual and fictional character⁶⁹, and a constant renewal and re-fashioning of the media of memory applied in the process of memorialization (printed word, film, interactive exhibition, audio-visual ecological project⁷⁰, performance) – all this strengthened a view of history as a continuum and enhanced a sense of national heritage. The past as lived experience forms a vital part of a group's understanding of who they are, giving meaning and purpose to their present-day existence.

Contemporary United Kingdom is a multicultural society with a conspicuous record of imperial legacies present in everyday encounters with the country's troubled past. "Domestic" British history of Anglo-Scottish and Anglo-Irish relations seldom finds an established national mode of interpreting the past. Likewise, it is not always easy to work out a consensus on how historical facts should be remembered and commemorated. Creating

⁶⁹ There are dozens of such publications. Some of the more popular non-fictional books are: *The Phoenix: St. Paul's Cathedral and the Man Who Made Modern London* (2008) by Leo Hollis, *The Rebuilding of London after the Great Fire* (1940) by T.F. Reddaway. As for poetry and novels, especially noteworthy see: *London in Flames, London in Glory: Poems of the Fire and Rebuilding of London 1666-1709* (1943), ed. R.A. Aubin, and *Restoration* (1989) by R. Tremain.

⁷⁰ See: T. Schmidt, *Unsettling Representation: Monuments, Theatre and Relational Space*, „Contemporary Theatre Review” 2010, Vol. 20, No. 3, p. 283–295.



Fig. 14. *St Paul's Cathedral designed by Sir Christopher Wren (photograph: George Hiles)*

an impression that selected events of the nation's history may act as bricks and mortar in social consciousness and cohesiveness, simultaneously providing an anchor in the fast changing world, leads to stability. In the collective memory of the British, the Great Fire of London plays the role of a great bonding mechanism. It links individual with societal, past with present, destruction with resurrection, history with myth, the physical with the spiritual, the perishable with the immortal, and the history of the capital city with the history of the country. As a memory site, the Fire is a bastion of London's myth of its invincibility and the nation's determination to preserve it.

A single all-encompassing example of myth-building in service of patriotic feeling and nationhood is a story of London's St. Paul's Cathedral. Destroyed during the Great Fire, it was rebuilt according to a new design by Christopher Wren (fig. 14). Erecting the majestic, monumental church in the City of London took over thirty years and the construction is meant to remind the visitors of the great conflagration of 1666. The south portico off Cannon Street features a sculpture/relief by Caius Gabriel Cibber of the Phoenix rising from the flames above an inscribed slab. Peter Ackroyd⁷¹ recounts how in 1675 Wren asked an illiterate builder to bring a stone fragment from the heap of rubble of the old cathedral. The man chose a chipped memorial plate of an old tombstone that carried a single word 'Resurgam' (meaning 'I shall rise again'). Combined with Cibber's image, the Latin verb became an epitome of London's rebirth. When the City burned on 29 December 1940, after German bombs repeatedly hit London during the Blitz,

⁷¹ P. Ackroyd, *Londyn: biografia*, transl. T. Bieroń, Poznań 2011, p. 771.

and the Cathedral was severely damaged, ‘the image of the dome with its cross held high above the tumultuous smoke and the glare of flame was seared into Londoners’ imagination: the image of survival’⁷². The 1940 photograph of Wren’s magnificent dome towering over destruction became an iconic representation



Fig. 15. St Paul’s Cathedral during the 1940 blitz

of hope against the odds. In Rutherford’s *London* we can read: ‘It was an awesome sight. Somehow, Wren’s mighty, leaden dome remained intact. All around, the burning roofs created a surrounding lake of red, from which the massive temple of London arose dark, immovable, silent, with a rock-like indifference. It was as if [...] the old cathedral was declaring that even Hitler’s Blitz could never touch the City’s ancient heart and soul’⁷³ (fig. 15).

The myth of ‘the unconquerable capital and its indomitable people’⁷⁴ received a new boost.

CONCLUDING COMMENTS

Analysing the international career of the term ‘sites of memory’, Andrzej Szpociński insists that Nora’s concept should be used ‘only when events, people and cultural artefacts are seen in collective memory as depositaries [...] of not one particular value, but of matters important to the community in general’⁷⁵, and ‘based on intergenerational bonds’⁷⁶. The Great Fire of London fulfils these requirements. In its time it affected individuals and

⁷² D. Piper, *The Companion Guide to London* (7th edition), Woodbridge 1992, p. 356.

⁷³ E. Rutherford, *London*, New York 1998, p. 1113–1114.

⁷⁴ J. Paxman, *The English. A Portrait of a People*, London 1999, p. 86.

⁷⁵ A. Szpociński, op. cit., p. 249.

⁷⁶ Ibidem, p. 250.

the whole community, while its memory survived through collective acts of remembrance, which were constantly modified and updated following the expectations of changing epochs. As a memory site, the event assumes the role of a cementing factor and identity builder, testifying to a certain specificity and unity of the group. The list of virtues and admirable character traits praised by Dryden in *Annus Mirabilis* and subsequently symbolically carved in stone in the Monument has never gone out of fashion as a firmly rooted ideal, even when, at times, it risked being turned into a caricature.

The lasting appeal of memory sites is predicated on meanings attached to them by earlier generations and a possibility of adapting these meanings to suit the living, which the event of the Great Fire as a *lieu de mémoire* exemplifies. Discussing commemoration practices at memory sites, Jay Winter observes that commemorative acts arise 'out of a conviction, shared by a broad community, that the moment recalled is both significant and informed by a moral message'⁷⁷. Again, clearly so, the Great Fire provides a good example of a social agreement about its historical significance and a lesson for the future. As I have argued elsewhere, we feel the need to cherish and defend memory sites because 'without our commemorative vigilance they would be quickly swept away'⁷⁸. Likewise, they could easily become political instruments to serve particular interests. The history of the Monument's vanishing inscriptions proves well that what is enshrined in stone does not always stand the test of time. Significantly, it also manifests the fact that when a consensus has been reached about an event's meaning, such an event may be commemorated regardless of whoever is in power.

Szpociński argues that continued relevance of memory sites has much to do with 'a particular sensitivity of contemporary culture'⁷⁹ and, specifically, with the emergence of two phenomena – theatricalization and visualization – of culture, and consequently of memory sites. Theatricalization is understood as a growing number and role of various performances and happenings,

⁷⁷ J. Winter, *Sites of Memory*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, op. cit., p. 313.

⁷⁸ A.M. Tomczak, *Cultural Memory and Food: South Asian Diasporic Fiction*, Białystok 2012, p. 224.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 245.

whereas visualization refers to the dominant role of visual aspects in re-living the past. I believe the changing ways in which the Great Fire of London has been remembered through centuries illustrate the said phenomena perfectly well.

Nora's idea of *lieu de mémoire*, when used as a conceptual tool, makes it possible to link collective memory and identity not through a linear historic narration of a society's past, but through specific individual events and their symbolic impact. As a social construct, collective memory, based on shared remembering, is an important constitutive element of national identity. For British society, the Great Fire of London is one of its pillars.

The author wishes to thank Suzy, Samantha and Pip Verrian for their great help in obtaining the sources and photographs.

Bibliography

- Peter Ackroyd, *Londyn: biografia*, transl. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Mark Brown, *Museum of London to mark the Great Fire of London*, „Guardian”, 2nd Sept. 2015, <https://www.theguardian.com/culture/2015/sep/02/museum-of-london-to-mark-great-fire-of-london>.
- Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- David Daiches, *A Critical History of English Literature* (2nd edition), Vol. 3: *The Restoration to 1800*, Secker & Warburg, London 1968.
- John Dryden, *Annus Mirabilis*, in *The Poems of John Dryden*, London 1914, <https://www.bartleby.com/204/5.html>.
- George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London – New York 1961.
- Jacob F. Field, *London, Londoners and the Great Fire of 1666: Disaster and Recovery*, Routledge, London 2017.
- Philip Glanville, *The City of London*, [in:] *The Cambridge Cultural History of Britain*, Vol. 4: *Seventeenth-Century Britain*, ed. B. Ford, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Christoph Heyl, *A Miserable Sight. The Great Fire of London (1666)*, [in:] *Fiasko – Scheitern in der Frühen Neuzeit: Beiträage zur Kulturgeschichte des Misserfolgs*, eds. S. Brakensiek, C. Claridge, Transcript, Bielefeld 2015.

- Edward N. Hooker, *The purpose of Dryden's Annus Mirabilis*, „Huntington Library Quarterly” 1946, Vol. 10, No 1.
- Andreas Huyssen, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, „Public Culture” 2000, Vol. 12, No. 1.
- Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Charlotte Lytton, Tom Ough, *London's Burning. Again*, „The Telegraph”, 2nd Sept. 2016, telegraph.co.uk/graphics/projects/london-great-fire-burning-art/index.html.
- Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London – New York 2001.
- Robert S. Nelson, Margaret Olin, *Introduction*, [in:] *Monuments and Memory, Made and Unmade*, eds. R. S. Nelson and M. Olin, University of Chicago Press, Chicago – London 2003.
- Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, transl. M. Roudebush, „Representations” 1989, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*.
- Jeremy Paxman, *The English. A Portrait of a People*, Penguin Group, London 1999.
- Samuel Pepys, *Diary*, <https://www.pepysdiary.com/diary/>.
- Edward Rutherfurd, *London*, Arrow Books, New York 1998.
- Thereon Schmidt, *Unsettling Representation: Monuments, Theatre and Relational Space*, „Contemporary Theatre Review” 2010, Vol. 20, No. 3.
- Bill Schwarz, *Memory, Temporality, Modernity. Les Lieux de memoire*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, eds. S. Radstone and B. Schwarz, Fordham University, New York 2010.
- Peter Sherlock, *The Reformation of Memory in Early Modern Europe*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, eds. S. Radstone and B. Schwarz, Fordham University, New York 2010.
- Andrzej Szpociński, *Sites and Non-Sites of Memory*, transl. A. Warso, „Teksty Drugie” 2016, Vol. 1, Special Issue – English Edition.
- Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in Americas*, Duke University Press, Durham – London 2007.
- Adrian Tinniswood, *By Permission of Heaven: the Story of the Great Fire of London*, Riverhead Books, London 2004.

- Anna Maria Tomczak, *Cultural Memory and Food: South Asian Diasporic Fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012.
- Anne Whitehead, *Memory*, Routledge, London – New York 2009.
- Jay Winter, *The Memory Boom in Contemporary Historical Studies*, „Raritan” 2001, Vol. 21, No. 1.
- Jay Winter, *Sites of Memory*, [in:] *Memory: Histories, Theories, Debates*, eds. S. Radstone and B. Schwarz, Fordham University, New York 2010.

Online sources

- <http://vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=gblo154>.
- http://www.bbc.co.uk/history/british/civil_war_revolution/after_fire_01.shtml.
- <https://davidbesttemples.org/>.
- <https://www.historylearningsite.co.uk/stuart-england/the-great-fire-of-london-of-1666/>.
- <https://www.morrlaw.com/wp-content/uploads/partywall/rebuilding-of-london-act-1666.pdf>.
- <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/creating-fire-fire>.
- <https://www.museumoflondonprints.com/image/379215/pyrotechnica-loyolana-ignatian-fire-works-or-the-fiery-jesuits-temper-and-behaviour-1667>.
- <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/towncountry/towns/collections/collections-great-fire-1666/1666-act-to-rebuild-the-city-of-london/>.
- <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/sep/05/wooden-replica-of-17th-century-london-burnt-to-the-ground-on-great-fire-anniversary>.
- <https://www.themonument.info/history/sculpture.html>.

Sources of figures

- Fig. 1. <https://greatfireoflondon.net/st-pauls-cathedral/>.
- Fig. 2. <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/great-fire-london-1666>.
- Fig. 3. <https://www.museumoflondon.org.uk/museum-london/event-detail?id=73409>.
- Fig. 4. <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/three-myths-you-believe-about-great-fire-london>.
- Fig. 5–11. Author's private archive.
- Fig. 12. <https://londonist.com/2016/09/in-Fig.s-londons-burning-the-great-fire-350-festival>.

Fig. 13. <https://www.artichoke.uk.com/project/londons-burning/>.

Fig. 15. <https://unsplash.com/photos/ZR3RR-Qz3L0>.

Fig. 16. <https://londonist.com/london/art-and-photography/in-photos-st-paul-s-at-it-s-best>.

The Great Fire of London as a Memory Site (*Lieu de Mémoire*)

The author approaches the Great Fire of London of 1666 as a memory site, using Pierre Nora's concept to analyse various forms and acts of remembrance of this historic event. Special attention is paid to John Dryden's poem *Annus Mirabilis*, fragments of Samuel Pepys's *Diary*, the architectural Monument of the Great Fire in the City of London, and the celebrations of the 350th anniversary with its spectacular London's Burning festival. Nora's idea of *lieu de mémoire*, when used as a conceptual tool, makes it possible to link collective memory and identity, not through a linear historic narration of a society's past but through specific individual events and their symbolic impact. As a social construct, collective memory is an important constitutive element of national identity. The memory of the Great Fire – in its material, symbolic and functional aspects – fosters cultural identity of the British and the feeling of belonging.

Keywords: *lieu de mémoire*, Pierre Nora, Great Fire, London, *Annus Mirabilis*, John Dryden, Samuel Pepys, Monument

INTERNETY SIĘ PALĄ. O WYBRANYCH SEMIOTYZACJACH POŻARU KATEDRY NOTRE DAME

MAŁGORZATA JANKOWSKA

Instytut Kulturoznawstwa UAM
Institute of Cultural Studies, Adam Mickiewicz University
in Poznań
helga82@amu.edu.pl

1. SEMIOTYZACJA. OD MEDIALNEGO „FAKTU” DO ZNAKU

Nie sposób orzec, jak historia (czy historiografia) obejdzie się z pożarem katedry Notre Dame i czy w ogóle wydarzenie to stanie się przedmiotem jej zainteresowania (poza granicami historii sztuki, która, rzecz jasna, odnotować musi ten fakt w swych annałach). Nie da się jednak nie zauważyć, że w czasie rzeczywistym, w medialnym zapośredniczeniu wprawdzie, jednak w iluzji dostępu, natychmiastowości i właśnie – bezpośredniości, stał się on wydarzeniem o niezliczonych, konstruowanych na gruncie rozmaitych dyskursów, znaczeniach. W społecznym odbiorze, którego echa pojawiały się w dużym natężeniu w przestrzeni mediów społecznościowych, pożar szybko przestał być li tylko faktem czy zjawiskiem, a stał się jeśli nie symbolem, to przynajmniej znakiem, szyfrem lub komunikatem danym do odczytania, przy czym owe rozmaite jego interpretacje stawały się kolejnymi znakami, odczytywanymi z kolejnych perspektyw i na poziomie kolejnych dyskursów, zgodnie z zasadą nieograniczonej semiozy.

W zapośredniczonej (i jednocześnie – wytwarzanej) medialnie społecznej czy kulturowej recepcji zdarzenia dostrzec można zatem mechanizm usemiotyczniania pożaru i wpisywania tak re-konstruowanego znaku / symbolu / komunikatu w obszar rozlicznych mikrowojen kulturowych. Dominują tu narracje przestrogi, upadku, zbliżającego się końca świata, kary czy sygnału, a wytwarzane znaczenia często „żerują semiotycznie” z jednej strony na (biblijnej) symbolice ognia, z drugiej – na odczytywaniu samej

katedry jako symbolu lub znaku (w zależności od przyjętej w danym odczytaniu optyki), przy czym przydawane jej sensy wykraczają poza historyczną semiotykę katedry jako takiej (lub nawet całkowicie ją pomijają), a nawet poza jakąkolwiek semiotykę przestrzenną, wytwarzając w zamian nowe konglomeraty znaczeń, przykładowo – kanonizując budowlę jako „symbol chrześcijaństwa”, „symbol cywilizacji europejskiej”, „symbol Paryża/Francji” etc. Przy czym są to w tym kontekście, by tak rzec, „semiotyzacje pierwotne” – semiotyzacje wtórne skupiają się natomiast na tych pierwszych jako na znakach (o czym szerzej nieco dalej).

W rozlicznych narracjach osnutych wokół interesującego nas wydarzenia dominują nastroje quasi-apokaliptyczne. Pożar jawi się jako komunikat dany do odczytania, a na zmediatyzowaną rzeczywistość nakładana jest nierzadko interpretacyjna i semiotyczna matryca teksów biblijnych. Jak zauważa Umberto Eco, choć wprawdzie to światy fikcyjne są pasożytami świata prawdziwego, to jednocześnie w sytuacji, gdy czytelnik zrywa „umowę o fikcyjności”, granice zaczynają się zacierać: fikcja nie tyle już „pasożytuje na rzeczywistości”, co ją przerasta i podbija. Dzieje się to zgodnie z zasadą wprowadzania fikcyjnych elementów do interpretowanej rzeczywistości, które tym samym nabierają cech „prawdziwości”, niejednokrotnie (celowo) „ukrytej”¹. Jeśli w miejsce terminu „fikcja” wstawić słowo „tekst”, dostrzec można, że to właśnie opisany powyżej mechanizm odpowiada w dużej mierze za (nad)semiotyzację paryskich wydarzeń. Warto nadto zauważyć, że tekst, który stanowi jedną z głównych ram interpretacyjnych dla omawianego zdarzenia (acz, podkreślmy, nie jedyną, co ukazał analizowane dalej egzempl), jest zarówno tekstem świętym (z perspektywy religijnej), jak i, w szerszym oglądzie, tekstem kulturowym (Aleida Assmann²) – dostarcza

¹ Zob. U. Eco, *Fikcyjne „Protokoły”*, [w:] idem, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1996.

² Aleida Assmann przeprowadza rozróżnienie między tekstem literackim a tekstem kulturowym, wskazując na cztery podstawowe różnice objawiające się w: 1. związku z tożsamością, 2. sposobie odbioru, 3. wymogu innowacyjności i włączenia do kanonu oraz 4. ponadczasowości. Tekst kulturowy zatem kierowany jest do odbiorcy jako członka konkretnej wspólnoty, zanurzonego w jej tradycji, bazującej właśnie m.in. na treściach przekazywanych przez ów tekst, jego rolą jest zakorzenienie odbiorcy w danej zbiorowości, a dalej – zakotwiczenie tejsze

zatem bazowego kodu, na którym narastać może polijęzyczny, wielowarstwowy komunikat, tak o charakterze quasi-religijnym, jak i niereligijnym, a nawet anty-religijnym (choć narracja antyreligijna, jak się okaże, skierowana jest w tym przypadku w stronę islamu, żerując na uaktualnionych i przekodowanych narracjach wojny religijnej czy krucjaty). Tekst kanoniczny zatem, wraz z jego spauperyzowanymi egzegezami, służy przekodowaniu informacji w nowy komunikat.

Eco, analizując przemieszanie porządków literatury i rzeczywistości, zwraca uwagę na tendencję do totalnej semiotyzacji tak tekstu, jak i rzeczywistości – to dostrzeganie wszędzie znaków i znaczeń, percypowanie znaków jako symboli, umieszczanie elementów tekstu w nowym, „wreszcie właściwym” kontekście. Rozliczne semiotyzacje pożaru katedry Notre Dame wpisują się ten schemat. W niektórych przypadkach skrajnie apokaliptycznych interpretacji semiotyzacja owa może być widziana jako słabe odbicie poznawczej (czy nawet – metafizycznej) tendencji do deszyfryzacji rzeczywistości. Jak bowiem zauważa Eco: „Istnieje założenie, które przyjmują wszyscy specjaliści od łamania szyfrów i kodów – każdy tajny komunikat może zostać rozszyfrowany, pod warunkiem, że wiemy, iż jest to komunikat. Problem, przed jakim stawia nas świat rzeczywisty od samego zarania, dotyczy tego, czy w ogóle istnieje jakiś komunikat, a jeśli tak, czy jest to komunikat sensowny”³. Deszyfracja opiera się zatem na przekonaniu, że za danym tekstem czy zjawiskiem kryje się (tajemne) znaczenie, wymagające odczytania. Z założenia tego wyrastają procesy re-konstruowania nowych związków syntagmatycznych, mających ukazać to, co ukryte pod pozorem

zbiorowości w historii (nieradko mitycznej). Formuje on zatem zbiorowe „Ja”. Tekst kulturowy jest trwały, niezmienny, opiera się „wymogowi nowości”, pozostając „nieustannie aktualnym” jako komunikat bazowy dla danej formacji kulturowej. W końcu – tekst kulturowy podlega procesowi kanonizacji, która zapobiega jego historyzacji i zrelatywizowaniu do konkretnych warunków, w których powstał. Zob. A. Assmann, *Czym są teksty kulturowe?*, tłum. A. Konarzewska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 35–38.

³ U. Eco, *Dziwny przypadek ulicy Servandoni*, [w:] idem, *Sześć przechadzek...*, op. cit., s. 131.

oczywistych, banalnych relacji międzyznakowych. Odbiorca sam sobie jawi się jako odkrywca, czytelnik świadomy, detektyw czy nawet prorok.

Różne odczytania pożaru jawić się w końcu mogą ich autorom jako przeniesienie informacji (zapośredniczonej medialnie) we „wreszcie właściwy kontekst”, na zasadzie Łotmanowskiego schematu asymilacji komunikatów⁴. Z tego punktu widzenia quasi-transparentne komunikaty medialne nawet jeśli nie zakłamują rzeczywistości, to jednak „nie odsłaniają istoty rzeczy” – należy je zatem twórczo przełożyć, zasymilować właśnie, by zyskały właściwy wymiar.

Co istotne, choć media społecznościowe dosłownie zawrzały w reakcji na paryski dramat, to jednak reakcje te były zróżnicowane. Nastąpiła redundancja komunikatów z różnych rejestrów – od „smutnej powagi”, przez (nierzadko niepozbawiony satysfakcji) sztafaż apokaliptyczny, po pastisz, ironię i żart. Chciałabym skupić się na reakcjach przede wszystkim „polskiego Internetu” i próbie, fragmentarycznego z konieczności, naszkicowania linii frontu rozmaitych mikrowojen kulturowych, które w reakcjach owych znajdują odzwierciedlenie. Nie podejmuję się tu dyskusowania kwestii „ontologicznych”, czyli pytania, na ile omawiane reakcje stanowią owoc działalności trolli i botów – nie chodzi przy tym o to, że pytanie takie jest bezzasadne, lecz o to, że nawet uznając część wspomnianego materiału za efekt retorycznie i/lub politycznie warunkowanego trollingu, wciąż widzieć w nim można dokumentację pewnych podziałów i linii napięć (nawet jeśli są one nie tylko ilustrowane, ale i prowokowane).

⁴ Jurij Łotman dzieli proces przyswajania obcych komunikatów na pięć faz. W fazie pierwszej teksty z zewnątrz zachowują status obcych; w drugiej teksty obce i kultura przyjmująca wzajemnie się przebudowują, w rezultacie powstają przeróbki, adaptacje i przekłady; w fazie trzeciej pojawia się tendencja do oddzielania tekstu asymilowanego od jego kontekstu oryginalnego – widzianego jako „niewłaściwy” – i traktowanie go odtąd jako umieszczonego we „wreszcie właściwym kontekście”; w fazie czwartej teksty obce ostatecznie rozplywają się w kulturze odbiorczej, która generować zaczyna mnogość nowych komunikatów, opartych na tych już zasymilowanych. Zob. J. Łotman, *Mechanizmy dialogu*, [w:] idem, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 227.

2. SYMBOLIKA OGNIĄ. KRÓTKI ZARYS

Jak podkreśla Umberto Eco, „ogień ma [...] wiele przejawów i – poza tym, że jest zjawiskiem fizycznym – staje się symbolem, jak wszystkie symbole jest dwuznaczny, polisemiczny i odwołuje się do wielu znaczeń, w zależności od kontekstu”⁵. Ogień odgrywa znaczącą rolę w mitologiach, w religiach, w filozofiach, a jako taki – również w psychoanalizie, gdzie stanowi między innymi metaforę popędów, zmiany, życia i przemijalności⁶.

Eco zauważa, że ze względu na swą naturę – efemeryczną, niebezpieczną i życiodajną zarazem – a także na konotacje ze słońcem, ogień nieustannie, w rozmaitych kulturach i religiach, kojarzony był z boskością⁷. Symbolika ognia niebagatelną rolę odgrywa również w Piśmie Świętym. Jak stwierdza

⁵ U. Eco, *Płomień jest piękny*, [w:] idem, *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, tłum. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Poznań 2011, s. 72.

⁶ Eco przywołuje w tym miejscu myśl Gastona Bachelarda, syntetyzując jego rozważania o ogniu: „[...] ogień stanowi metaforę wielu popędów – od rozpalańia się gniewem do płomieni miłosnego zauroczenia; ogień jest metaforycznie obecny w każdym dyskursie o emocjach, tak jak łączy się go metaforycznie z życiem poprzez kolor, który dzieli z krwią. Ogień jako ciepło stymuluje przemianę materii podczas trawienia, a z procesem trawiennym łączy go także to, że aby żyć, musi być wciąż dokarmiany. Ogień jawi się jednoznacznie jako narzędzie wszelkiej przemiany i gdy chce się coś zmienić, używa się ognia. Aby nie zgasł, ogień wymaga troski, takiej jaką otacza się noworodka; w ogniu widać jak na dłoni fundamentalne sprzeczności naszego życia, jest on żywiołem dającym życie, ale niosącym także śmierć, zniszczenie oraz cierpienie, jest symbolem czystości, oczyszczenia, ale również brudu, gdyż wytwarza popiół jako swój ekskrement. [...] Ogień rodzi się z materii, by przemienić się w substancję coraz lżejszą i bardziej lotną, od czerwieni lub niebieskawości u podstawy do bieli szczytu, by w końcu zaniknąć w smużce dymu... W takim znaczeniu natura ognia jest wstępująca, odsyła nas do transcendencji, a przy tym, może dlatego, że zrozumiano, iż żyje on w sercu Ziemi, skąd wytryskuje jedynie podczas przebudzenia wulkanów, jest także symbolem otchłani. Jest życiem, ale też doświadczeniem przemijalności i kruchości”. Ibidem, s. 70–71.

⁷ Zob. ibidem, s. 73.

Jan Kanty Pytel, w obu Testamentach słowo „ogień” użyte jest aż 472 razy, w większości przypadków w znaczeniu symbolicznym⁸.

Jak podkreśla Eco, ogień jako symbol ma bogatą semantykę – tak też i przedstawienia ognia w Piśmie Świętym niosą rozmaite konotacje. Wiąże się on między innymi z kultem ofiarniczym, do czego wiele odniesień znajduje się zwłaszcza w Starym Testamencie. Jak zauważa Antoni Tronina:

Po raz pierwszy w tym kontekście [kultu ofiarniczego – M.J.] czytamy o ogniu w nakazie konsekracji Aarona i jego synów. Materią ofiary przebłagalnej ma być w tym przypadku tłuszcz młodego cielca, spalany na ołtarzu. „Lecz mięso cielca i jego skórę i mierzwę spalisz w ogniu poza obozem” – nakazuje Bóg Mojżeszowi (Wj 29,14). „Prawo ofiar”, zawarte w pierwszej części Księgi

⁸ „Stary Testament zna siedem pojęć hebrajskich na ogień, które w przekładzie Septuaginty mają swe ekwiwalenty w greckich *pyr* (ogień), *pyroo* (pałę), *phlogidzo* (płonę). Pojęcie *pyr* – »ogień« ma niekiedy przydawki, i tak:

a) *pyr katanaliskon* – »ogień pochłaniający« (Hbr 12,29; zob. Pwt 4,24; Iz 33,14). Ogień jest w tym przypadku symbolem Bożej sprawiedliwości, która jest groźna dla odstępow i prześladowców. Potwierdza to kontekst, w którym hagiograf zapowiada zniszczenie tego, co może podlegać zniszczeniu, i trwanie tego, co niezniszczalne, niewzruszone, tj. Królestwa, gdzie przez łaskę trwają wierzący.

b) *pyr phlegon* – »ogień płonący« (Ap 1,14), związany z symboliką oczu, w kontekście którego ukazuje Chrystusa zmartwychwstałego jako nieomyłnego, bo wszystko widzącego Sędziego: »Oczy Jego jak płomień ognia« (Ap 1,14).

c) *pyr phlegomenon* – w tłumaczeniu Wulgaty *ignis ardens* (Mdr 16,22). Hagiograf reinterpretuje tutaj we wspaniałej syntezie, w perspektywie zbawczej, mannę (Zob. Wj 16,15–16; Iz 65,6). Manna była nietrwała, podobna do śniegu i lodu, ale wytrzymała ogień, nie topniała. A tymczasem plony nieprzyjacielskie niszczył *pyr-phlegomenon* — *ignis ardens*, który płonął wśród gradu i żarzył się w czasie ulewy.

d) *pyr kai libanos epi pyreiu* – »jak ogień i kadzidło w kadzielnicy« (Syr 50,9). Wulgata tłumaczy cytowany zwrot *ignis effulgens* – »ogień jaśniejący«. Autor natchniony jak artysta wyśławia w tzw. pochwalce Ojców arcykapłana Szymona i podziwia jego wielkość, która była dziełem Boga. W tej wielkości przejawiała się chwała Boża w ludzie wybranym Starego Testamentu. Odniesienie słów »jak ogień i kadzidło w kadzielnicy« do arcykapłana Szymona symbolizuje żarliwość, spalenie się w służbie Bożej, a także trwały przykład »z pokolenia na pokolenie«, co sugeruje Wulgata przez swoje tłumaczenie: *ignis effulgens*”. J.K. Pytel, *Symbolika ognia w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1989, t. 42, nr 2, s. 115–116.

Kapłańskiej (1–7), wielokrotnie mówi o znaczeniu ognia podczas składania ofiar całopalnych. „Ogień nieustanny będzie płonąć na ołtarzu – nigdy nie będzie wygasać!” (Kpł 6,6). Kiedy dwaj synowie Aarona „ofiarowali przed Panem ogień inny, niż był im nakazany, wtedy wyszedł ogień od Pana i pochłonął ich” (Kpł 10,1–2). Najważniejszy jednak jest opis liturgii Dnia Pojednania, kiedy to Aaron winien najpierw złożyć „ofiarę przebłągalną za siebie samego. Następnie weźmie pełną kadzielnicę węgla rozżarzonych z ołtarza, który jest wobec Pana, i dwie pełne garści kadzidła w proszku, i wniesie je poza zasłonę. Rzuci kadzidło na ogień przed Panem, tak iż obłok kadzidła okryje przebłągalnię, która jest na [Arce] Świadectwa. Dzięki temu nie umrze” (Kpł 16,11–13)⁹.

Ogień w kulcie ofiarniczym z jednej strony oczyszcza ofiarę, czyniąc ją „odpowiednią” dla Boga – jak w Księdze Kapłańskiej, gdzie „ogień zniszczenia” pożera nieczyste części zwierząt ofiarnych (Kpł 4,12; 7,19; 9,11; 16,27), z drugiej zaś, jako „ogień pożerający” jest odpowiedzią Boga, znakiem przyjęcia ofiary, jak w przypadku sądu Eliasza nad kapłanami Baala¹⁰ – stanowi zatem formę komunikacji Absolutu z człowiekiem. Dla Żydów ogień był znakiem przymierza, stąd płynęła konieczność nieustannej dbałości o jego ciągłość (wokół tej kwestii zresztą osnute były rozmaite apokryfy i legendy, które wywierały następnie pośredni wpływ na chrześcijańską symbolikę ognia, choć była ona, rzecz jasna, umocowana przede wszystkim w przekazach kanonicznych¹¹). W religii możeszowej, jak zauważa

⁹ A. Tronina, *Eucharystia. Ogień i duch*, „Verbum Vitae” 2005, nr 8, s. 102.

¹⁰ „Niech nam dadzą dwa młode cielce. Oni niech wybiorą sobie jednego cielca i porąbią go oraz niech go umieszczą na drwach, ale ognia niech nie podkładają! Ja zaś oprawię drugiego cielca oraz umieszczę na drwach i też ognia nie podłożę. Potem wy będziecie wzywać imienia waszego boga, a następnie ja będę wzywał imienia Pana, aby się okazało, że ten Bóg, który odpowie ogniem, jest [naprawdę] Bogiem” (1 Krl. 18,23–24).

¹¹ Jak pisze A. Tronina: „Tradycja żydowska głosi, że prorok Jeremiasz rozkazał, aby ci, którzy zostali uprowadzeni do niewoli, wzięli ze sobą ogień» (2 Mch 2,1). Sam natomiast prorok ukrył w pieczarze na świętej górze (Nebo) »namiot, arkę i ołtarz kadzenia«. Legenda o świętym ogniu została przekazana diasporze aleksandryjskiej w liście wprowadzającym do Drugiej Księgi Machabejskiej. Tradycja ta jest wyrazem przekonania, że »ofiara nieustanna« (*tamid*) świątyni jerozolimskiej była

Bogusław Nadolski, ogień jest przede wszystkim „[...] znakiem obecności boskiej, podstawowym elementem teofanii, znakiem świętości, do której śmiertelny człowiek nie ma dostępu (góra Horeb – Synaj, krzak gorejący, zawarcie przymierza z Abrahamem, obecność czuwającego Boga podczas wędrówki przez pustynię: Wj 13,21–22; 14,24; 24,15–17; 40,34–38; Ne 9,12–19). Ogień jest widzialnym znakiem Niewidzialnego (Iz 6,1–7; Ez 1,27–28)”¹². Ogień jako znak boskiej obecności, pojawiający się zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie, może przy tym oznaczać zarówno „oświecającą obecność”, epifanię czy blask chwały, jak i wywołującą trwogę potęgę, która zniszczyć może wszystko, co się jej przeciwstawia¹³. Ogień symbolizuje więc Boga, uświęcenie, przymierze, majestat, a w Nowym Testamencie także

kontynuowana przez deportowanych w Babilonii. Zrozumiałe, że pisarze chrześcijańscy będą widzieli w tych podaniach, częściowo apokryficznych, zapowiedź Ofiary nowego i wiecznego Przymierza. Filon z Aleksandrii w swych *Alegoriach Praw* posługuje się chętnie symboliką ognia ofiarnego. W nawiązaniu do biblijnego opisu drogi kamieni umieszczonych na szacie arcykapłana wyjaśnia on powołanie duchowe dwunastu pokoleń Izraela. Szczególną rolę ma tu do spełnienia Juda, którego imię wyklada się jako »wyznawca Boga«. Wyznawcy przysługuje barwa rubinu, ponieważ płonie on uczuciem wdzięczności względem Boga (*pepyromenos en eucharistia Theou*)”. A. Tronina, op. cit, s. 102–103.

¹² *Leksykon liturgii*, oprac. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 393.

¹³ Jak pisze Andrzej Rojewski: „Historyczne księgi Starego Testamentu wielokrotnie wzmiankują o objawieniu się Boga pod postacią ognia, który spalał przedmioty materialne. Jednak w pismach Starego i Nowego Testamentu nie brak miejsc, w których ukazujący się ogień nie pochłania przedmiotów, a jedynie oświeca. W tych fragmentach chodzi zatem albo o niematerialne zjawisko, albo o wyłącznie obrazową formę wyrazu: w blasku ognia chwałę Pana ogląda Ezechiel i Daniel (Ez 1; Dn 7,9), zaś wizjoner z Patmos kreśli obraz Syna Człowieczego, którego oczy są jak płomień ognia, a nogi jak rozżarzona ruda złota (Ap 1,15; 2,18)”. A. Rojewski, *Symbolika światła w liturgii*, „Studia Płockie” 2010, nr 38, s. 169. Dla Dorothei Forstner ogień obrazuje wszechwiedzę Syna Człowieczego oraz jego potęgę, „która wszystko, co Mu się sprzeciwi, może zdeptać i zniszczyć”. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 74.

Chrystusa, pojawiając się przy tym w licznych kontekstach¹⁴, konotując zarówno moc zbawczą, jak i karzącą. Jak zauważa Andrzej Rojewski, bogata symbolika ognia ujawnia się między innym w liturgii Wigilii Paschalnej, w której ważnym elementem jest właśnie błogosławienie ognia, krzesanego

¹⁴ Częściowo konteksty te wylicza Paweł Gocko: „Księga Wyjścia w sposób szczególny ukazuje nam przebóstwiony charakter ognia jako zjawisko, pod którym sam Bóg objawia się człowiekowi. Mojżesz po raz pierwszy spotkał Boga pod postacią gorejącego krzewu: »Wtem ukazał mu się anioł Pański w płomieniu ognia ze środka krzewu; i spojrział, a oto krzew płonął ogniem, jednakże krzew nie spłonął« (Wj 3,2). Po wyjściu Izraelitów z ziemi egipskiej Bóg ukazywał swemu ludowi drogę nocą jako słup ognia (Wj 40,38). Ogień był znakiem obecności Boga i okrywał pierwszą świątynię Boga – Namiot Zgromadzenia: »W dniu, kiedy ustawiono przybytek, okrył go wraz z Namiotem Świadectwa obłok i od wieczora aż do rana pozostawał nad przybytkiem na kształt ognia. I tak działo się zawsze: obłok okrywał go w dzień, a w nocy – jakby blask ognia« (Lb 9,15–16). Później sam Bóg zostaje w końcu porównany do ognia: »Gdyż Pan, Bóg twój, jest ogniem trawiącym« (Pwt 4,24). Prorok Jeremiasz porównuje także Słowo Boże do ognia (Jer 23,29). Trzej młodzieńcy w niewoli babilońskiej zostali wrzuceni do potężnego ognia, który nie wyrządził im żadnej krzywdy i stał się źródłem chwały Boga Izraela (Dn 3,1-97). Towarzyszy także potężnemu Majestatowi Boskiemu, o czym pisze Prorok Daniel: »Patrzyłem, aż postawiono trony, a Przedwieczny zajął miejsce. [...] Tron Jego był z ognistych płomieni, jego koła – płonący ogień. Strumień ognia się rozlewał i wypływał od Niego« (Dn 7,9–10). Poświęcenie Świątyni Jerozolimskiej miało miejsce za pośrednictwem błogosławieństwa ognia zstępującego z nieba: »A gdy Salomon zakończył modlitwę, spadł ogień z niebios i strawił ofiarę całopalną i ofiary rzeźne« (2 Krl 7,1). Podobne błogosławieństwo ognia miało miejsce na Górze Karmel, aby uświęcić ofiarę proroka Eliasza i nawrócić lud Izraela, który oddawał się bałwochwalstwu (1 Krl 18,19–40). Powtórne poświęcenie Świątyni w 164 r. p.n.e., po jej zbezczeszczeniu przez pogan, zapoczątkowało także słynne żydowskie święto Świeła – Chanukę (1 Mch 4,56–59), zwane także świętem ognia: »Mając obchodzić Oczyszczenie Świątyni dwudziestego piątego Kislew, uważaliśmy, że trzeba wam o tym donieść, abyście wy także obchodzili Święto Namiotów i ognia na pamiątkę tego, jak Nehemiasz odbudował Świątynię i Ołtarz, a potem złożył ofiary« (2 Mch 1,18). Ogień w Starym Testamencie miał znaczenie Boskie, mistyczne i oczyszczające”. P. Gocko, *Mistyczne znaczenie ognia*, „Elpis. Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku” 2017, nr 19, s. 10.

z kamienia – co odnosi się do wyprowadzania kosmosu z chaosu¹⁵ i do Chrystusa jako zasady wszechświata¹⁶. Z kolei Tronina podkreśla wspomnianą wyżej dwuznaczną, pozornie opozycyjną, a w istocie komplementarną funkcję ognia jako zarazem błogosławieństwa i kary, zwłaszcza w kontekście interpretacji słów Ewangelii wg św. Łukasza:

Gdy dopełnił się czas Jego wzięcia [z tego świata – M.J.], postanowił udać się do Jerozolimy i wysłał przed sobą posłańców. Ci wybrali się w drogę i przyszli do pewnego miasteczka samarytańskiego, by Mu przygotować pobyt. Nie przyjęto Go jednak, ponieważ zmierzał do Jerozolimy. Widząc to, uczniowie Jakub i Jan rzekli: „Panie, czy chcesz, a powiemy, żeby ogień spadł z nieba i zniszczył ich?”. Lecz On odwróciwszy się zabronił im. I udali się do innego miasteczka (Łk 9, 51–56).

I dalej:

Przyszedłem rzucić ogień na ziemię i jakże bardzo pragnę, żeby on już zapłonął. Chrzest mam przyjąć i jakiej doznaję udręki, aż się to stanie. Czy myślicie, że przyszedłem dać ziemi pokój? Nie, powiadam wam, lecz rozłam (Łk 12, 49–51).

Jak głosi komentarz w Biblii Tysiąclecia, ogień, do którego odnosi się Jezus, to ogień, „który oczyści i zapali serca, a który zapłonie na krzyżu”, co zyskuje pełnię znaczenia w kontekście między innymi Ewangelii Janowej (komentarz odsyła czytelnika przede wszystkim do: J 12,32)¹⁷. Tronina zauważa, że

„Chrzest”, który Jezus ma przyjąć, oznaczałby zatem Jego śmierć jako konieczny warunek posłania „ognia” na ziemię. W teologii św. Łukasza (Dz 2,31–33) jest to zapowiedź zesłania Ducha Świętego na Kościół po męce Jezusa. Spełnia się zapowiedź eschatologicznego sądu przez „ogień”. Jezus jednak uobecnia ten sąd w sposób, który przekracza wszelkie o nim wyobrażenie: On sam ściąga na siebie ten ogień Bożego gniewu, aby okazać solidarność z grzeszną ludzkością. Odtąd postawa wobec Jezusa decyduje

¹⁵ Zob. A. Rojewski, op. cit., 180–181.

¹⁶ Zob. ibidem.

¹⁷ <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=351&werset=32#W32> [dostęp: 3.09.2019].

o wiecznym losie człowieka. Ponowne przyjście Chrystusa w ciele to według św. Mateusza ostateczne „oddzielenie” dwóch rzeczywistości wiecznych, którymi są „ogień” i „królestwo”¹⁸.

Ogień karzący to przede wszystkim apokaliptyczny ogień z nieba oraz jezioro siarki i ognia:

I przyszedł inny anioł, i stanął przy ołtarzu, mając złote naczynie na żar, i dano mu wiele kadzideł, aby dał je w ofierze jako modlitwy wszystkich świętych, na złoty ołtarz, który jest przed tronem. I wznosił się dym kadzideł, jako modlitwy świętych, z ręki anioła przed Bogiem. Anioł zaś wziął naczynie na żar, napełnił je ogniem z ołtarza i zrzucił na ziemię, a nastąpiły gromy, głosy, błyskawice, trzęsienie ziemi. A siedmiu aniołów, mających siedem trąb, przygotowało się, aby zatrąbić. I pierwszy zatrąbił. A powstał grad i ogień – pomieszane z krwią, i spadły na ziemię. A spłonęła trzecia część ziemi i spłonęła trzecia część drzew, i spłonęła wszystka trawa zielona. I drugi anioł zatrąbił: i jakby wielka góra płonąca ogniem została w morze rzucona, a trzecia część morza stała się krwią i wyginęła w morzu trzecia część stworzeń – te, które mają dusze – i trzecia część okrętów uległa zniszczeniu. I trzeci anioł zatrąbił: i spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia, a spadła na trzecią część rzek i na źródła wód (Ap 8,3–10).

Wyszli oni na powierzchnię ziemi i otoczyli obóz świętych i miasto umiłowane; a zstąpił ogień od Boga z nieba i pochłonął ich. A diabła, który ich zwozdi, wrzucono do jeziora ognia i siarki, tam gdzie są Bestia i Fałszywy Prorok. I będą cierpieć katusze we dnie i w nocy na wieki wieków (Ap 20,9–10).

I morze wydało zmarłych, co w nim byli, i Śmierć, i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli, i każdy został osądzony według swoich czynów. A Śmierć i Otchłań wrzucono do jeziora ognia. To jest śmierć druga – jezioro ognia. Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia, został wrzucony do jeziora ognia (Ap 20,13–15).

Ogień karzący, Dzień Sądu, ogień piekielny – pojawiają się również w innych miejscach Pisma Świętego oraz w egzegezach czynionych na gruncie

¹⁸ A. Tronina, op. cit., s. 104.

różnych konfesji chrześcijańskich¹⁹. Zresztą wizja kary z ognia powiązana jest również z opowieścią o zniszczeniu Sodomy – jawi się jako kara za grzechy, symbolizując zagładę, która czeka upadłych i zatwardziałych w grzechu i sprzeciwie wobec Boga:

¹⁹ „Właściwością mistycznego znaczenia ognia jest to, że może on służyć celom dobrym i przebóstwionym, ale także celom złym i nieczystym. Ogień może przynosić cierpienie. Może być zarówno źródłem dobra i ciepła, jak i źródłem nieszczęścia i cierpienia. Jest żywiołem niszczącym materię w pożarze, a także żywiołem, który jest narzędziem wiecznego potępienia – mąk w ogniu piekielnym. Jest on nazywany ogniem niegasnącym i, jak pisze św. Grzegorz Palamas, »posiada niewyczerpane źródło palenia się, a jest to właśnie unaocznienie sił piekielnych«. Św. Jan Złotousty tłumaczy, iż w odróżnieniu od ognia materialnego, który spala i niszczy wszystko, co pochłonie, ogień piekielny wiecznie pali tych, którzy trafią w jego płomień i nigdy nie słabnie. Dlatego też nazywany jest niegasnącym. Św. męczennik Justyn Filozof mówi o szatanie, że wpadnie on »w ogień ze swoim wojskiem« i że ci, którzy kroczą za nim, będą męczyć się »bez końca«. Z kolei św. Jan Damasceński podkreśla, iż nie jest to ogień naturalny, a jego naturę zna jedynie sam Bóg. Przypowieść o bogaczu i ubogim Łazarzu daje nam pewne niejasne wyobrażenie o ogniu piekielnym (Łk 16,19–31). Dowiadujemy się w niej, iż po śmierci bogacz został pozbawiony wszystkiego, czym cieszył się za życia. Doświadcza nieznośnych cierpień, niezaspokojonego pragnienia, strachu, trwogi i nieustannych wyrzutów sumienia, których Bóg nie przyjmuje, gdyż ujawniają się dopiero po śmierci. Bogacz jednocześnie rozpacza nad tym, że ci, którymi gardził, choćby Łazarz, rozkoszują się dziś wiecznym szczęściem i błogosławieństwem. W przypowieści trudno jednoznacznie określić miejsce męki bogacza, ale można zauważyć, że to właśnie ogień jest bezpośrednią przyczyną jego cierpień. Woła on do Abrahama: »Ojczy Abrahamie, ulituj się nade mną i przyślij Łazarza, aby koniec swego palca umoczył w wodzie i ochłodził mój język, bo strasznie cierpię w tym płomieniu« (Łk 16,24). Pomimo tego, że ogień trawi go w całości, to prosi jedynie o umoczony koniec palca, aby ochłodzić tylko swój język, lecz nawet to nie jest mu już dane. O wiecznym ogniu piekielnym pisze dość dokładnie św. Nikodem Hagioryta: »Wieczne oznacza to, 'co jest zawsze', co nigdy się nie kończy [...] Pamiętaj bracie mój, grzeszniku, o tej zawziętości, o tym jakim żarem uderzy w ciebie ogień gehenny. Pragnąc go przedstawić, Apostoł Paweł powiedział: jakże przerażające jest oczekiwanie sądu i żar ognia, który ma trawić opornych« (Hbr 10, 27)”. P. Gocko, op. cit., s. 11.

A wtedy Pan spuścił na Sodomę i Gomorę deszcz siarki i ognia od Pana <z nieba>. I tak zniszczył te miasta oraz całą okolicę wraz ze wszystkimi mieszkańcami miast, a także roślinność. Żona Lota, która szła za nim, obejrzała się i stała się słupem soli. Abraham, wstawszy rano, udał się na to miejsce, na którym przedtem stał przed Panem. I gdy spojrział w stronę Sodomy i Gomory i na cały obszar dokoła, zobaczył unoszący się nad ziemią gęsty dym, jak gdyby z pieca, w którym topią metal. Tak więc Bóg, niszcząc okoliczne miasta, przez wzgląd na Abrahama ocalił Lota od zagłady, jakiej uległy te miasta, w których Lot przedtem mieszkał (Rdz 19,24–29).

3. KATEDRA PŁONIE – W KRĘGU GENEROWANYCH ZNACZEŃ

Pożar katedry Notre Dame wywołał niezliczone reakcje w mediach – w tym także w mediach społecznościowych. Tradycyjnie w portalu Facebook zariżowano się od zdjęć – nie tylko płonącej budowli, ale i wspomnieniowych zdjęć własnych użytkowników, którzy mieli wcześniej okazję zobaczyć katedrę na żywo, w całej jej krasie. Zwyczajowo prezentowanym obrazom towarzyszyły dodawane przez użytkowników opisy emocji i/lub emotikony reprezentujące smutek, wstrząs lub złość. Tego typu wpisy, podobnie jak „szerowanie” informacji o wydarzeniu w samych początkach „medialnej burzy”, mieszczą się w zwyczajowym *savoir-vivre* mediów społecznościowych.

Co jest tutaj interesujące, to pojawiające się, zaledwie kilka godzin od ukazania się pierwszych informacji o pożarze, jego rozliczne, wspomniane już wcześniej, semiotyzacje. Na ich podstawie naszkicować można wybrane linie frontu konfliktów światopoglądowych. Z semiotycznego punktu widzenia uznać można, że quasi-transparentny język tradycyjnych mediów zastąpiony zostaje mnogością innych – komunikat wyjściowy zostaje zatem przekodowany, przy czym w nowych komunikatach zachowane zostaje jego jądro, natomiast za sprawą twórczego przekładu na nowe języki (J. Łotman)²⁰

²⁰ Jurij Łotman stwierdza, że podstawą kreowania nowych znaczeń jest twórczy przekład, to jest taki, który sprawia, że z tekstu T1, po dokonaniu translacji, otrzymuje się taki tekst T2, że po ponownym akcie przekładu, tym razem znowuż na język tekstu T1, otrzyma się nie ścisłą odpowiedniość, lecz jedynie podobieństwo, a co za tym idzie – przyrost znaczenia. Ścisła odpowiedniość przekładu zachodzić może jedynie w językach formalnych. Dodatkowo tekst wyjściowy

ujawniają się jego niezliczone znaczenia, konstruowane w owych tekstach. Wspomniane translacje i przekodowania mają nadto rozmaity charakter – raz jest to nałożenie na komunikat wyjściowy nowych ram semiotycznych, właśnie poprzez użycie nowego języka (choćby – biblijnego), raz jest to przełożenie obrazu na słowa lub odwrotnie: słów na obraz. Wszystkie te przekodowania zyskują nadto dodatkowy, niezwykle istotny kontekst – mediów społecznościowych. Wymuszają one syntezę, uproszczenie, „mocne akcentowanie”, nierzadko również kontrowersyjny charakter, a także pewną swobodę wypowiedzi (ograniczoną, rzecz jasna, chociażby przez polityki poszczególnych portali, choć jednocześnie kontrowersyjne komunikaty nierzadko wymykają się algorytmizowanej cenzurze). Co istotne – komunikaty owe mają nierzadko charakter jawnie retoryczny i wpisują się w język danych „baniek informacyjnych”.

Pożar katedry został więc przejęty jako komunikat chociażby przez różnej proveniencji „konserwatystów”, ortodoksyjnych katolików czy, szerzej, przez tak zwaną prawą stronę Internetu, czyli użytkowników o pewnym szkieletowym wspólnym zbiorze poglądów i wartości, do których zaliczyć można między innymi przywiązanie do tradycji, zaangażowanie religijne (na ogół antyekumeniczne, a także wykluczające dialog międzyreligijny, skoncentrowane również, w dużej mierze, na „religijności ludowej”, niejako spauperyzowanej oraz na sposób lokalny upolitycznionej), zaangażowanie w lokalność (i – w konsekwencji – swoiście pojmowany patriotyzm), niechęć wobec przemian kulturowych i wszelkiego rodzaju „Innych” (migrantów, przedstawicieli innych religii, mniejszości etnicznych, seksualnych etc.), poczucie zagrożenia zmianą, silną tożsamość etniczną, narodową, religijną, konfrontacyjny stosunek do rzeczywistości, w tym do „myślących inaczej” (jako „rozbijających system od środka”), czy w końcu apoteozę walki (głównie ideologicznej, przy czym w narracjach tego typu pojawiają się niezliczone przekodowania narodowo-wyzwoleńczych i religijnych narracji oporu, sprzeciwu i podboju – poprzez odniesienie do kategorii „przedmura chrześcijaństwa” czy nawiązania do wojen religijnych i krucjat oraz mariażu „tronu z ołtarzem”, a także przez liczne odniesienia do wydarzeń

przekodowywany jest za pomocą nie jednego, lecz wielu kodów, co prowadzi do wytworzenia polisemantycznego nowego komunikatu. Zob. J. Łotman, *Trzy funkcje tekstu*, [w:] idem, *Uniwersum umysłu*, op. cit., s. 72.

i postaci historycznych, jak choćby bitwa pod Wiedniem, husaria, żołnierze wyklęci etc.). „Prawą stroną Internetu” można zatem przyporządkować (co będzie, rzecz jasna, pewną idealizacją i uproszczeniem) do tego modelu, który Marcin Napiórkowski określa mianem „toposu konduktu”²¹.

W tego typu przekodowaniach szczególnie intensywnie uwidacznia się biblijna rama semiotyczna – pożar deszyfrowany jest przez pryzmat „komunikatu od Boga”, mającego przy tym charakter przestrogi czy wręcz – kary. Ogień zyskuje więc wymiar symboliczny, a znaczenia mu przydawane stanowią przekodowania właśnie już wspomnianych biblijnych zasobów semiotycznych, jak choćby historia Sodomy czy przekazy zawarte w Apokalipsie. Zachodzi tu następujący łańcuch skojarzeń i symbolizacji: Notre Dame symbolizuje Paryż, Paryż symbolizuje Francję, Francja zaś projektowany „zgniły Zachód” (czyli tutaj: laicyzację, politykę multikulturową i promigracyjną, swobodę obyczajową etc.). Pożar katedry zatem odczytywany jest w tym kontekście jako kara zesłana na „nową Sodomę” i/lub ostrzeżenie przed podążaniem w tym samym kierunku – przy czym akcenty rozkładane są na różny sposób: raz jest to kara za porzucenie Boga, innym razem za dominującą rolę innowierców. Notre Dame w narracjach z tego zbioru symbolizuje też cywilizację europejską, która upada, gdyż dystansuje się od własnych (chrześcijańskich) korzeni i odcina od wiary, Boga i dziedzictwa kulturowego, pozwalając na stopniowe rozpuszczanie własnej tożsamości w globalnym braku wartości. Bóg zatem karze za grzechy, za odejście od prawdziwej wiary, ale i przestrzega przed innowiercami, którzy w tym kontekście oznaczają muzułmanów, gotowych „zdominować” Europę i, w tej optyce, doprowadzić do jej ostatecznego upadku (il. 1–4).

W komunikatach z tego zbioru ujawniają się zatem linie podziałów światopoglądowych i politycznych czy właśnie – projektowane linie frontu

²¹ Marcin Napiórkowski rekonstruuje linię napięcia między „toposem Konduktu” a „toposem Pochodu”, gdzie pierwszy oznacza nieustanną aktualizację i zarazem mitologizację przeszłości oraz taką kontrolę nad narracjami historycznymi, która umożliwia budowanie możliwie najbardziej pozytywnego auto-wizerunku, drugi zaś „zamknięcie przeszłości” i dążenie naprzód. Zestawić pojęcia te można ze zbliżonymi kategoriami „tradycjonalistów” i „postępowców”; Zob. M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Warszawa 2016, s. 347.



MatkaPolka
@MatkaPolka_

Obserwuj

Katedra wali się jak katolicka kultura we Francji.
Wcale się nie zdziwię, gdy za kilka lat w jej miejscu powstanie meczet.

#NotreDameFire



Archidiecezja Krakowska
@ArchKrakowska

Obserwuj

"Ta płonąca katedra to symbol płonącej Europy! – #kardStanisławDziwisz w specjalnym oświadczeniu, wydanym w związku z wieczornym pożarem paryskiej katedry #NotreDame.

bit.ly/2KGvLyV

#notredameonfire #Paryż
@EpiskopatNews @VaticanNews
@FRANCE24 @agencja_KAI

Il. 1–2. Wybrane twitty z „prawej strony Internetu”

wych dla „baniek informacyjnych” zasobów symbolicznych, konglomeratów wartości i norm, a także środków wyrazu, poetyk i retoryk.

Co ciekawe, pojęcia grzechu, winy i kary zostają również przekodowane w tych komunikatach, które produkowane są w zupełnie innej „bańce informacyjnej”, przez „postępców”, czyli tych, którzy realizują, by ponownie użyć terminologii Napiórkowskiego, „topos Pochodu”. W wytwarzanych przez tę z kolei „bańkę” komunikatach na plan pierwszy wysuwa się antyklerykalizm – stąd też pożar katedry staje się symboliczną „karą za grzechy Kościoła”, który sprzeniewierzył się cnotom ewangelicznym. Tematyzowane są tutaj aktualne kwestie polityczne, etyczne i prawne, zwłaszcza te, które

wojen kulturowych. Przebiegają one z jednej strony między „konserwatywami” a „postępcami”, z drugiej zaś – między „Europejczykami” a, w tej optyce wrogim, „elementem napływowym”, „obcym kulturowo”, przy czym osią konfliktu ma tu być wiara religijna; byłyby to zatem projektowany konflikt między „chrześcijanami” a „muzułmanami” (przy czym pojęcia te czy zbiory widziane są jako homogeniczne, o ograniczonej liczbie elementów charakterystycznych, a ich konstruowanie w rzeczonych komunikatach zorientowane jest na efekty retoryczne²²). Przekodowania tego typu wpisują się zatem w szerszą semiotyczną ramę typowych dla „baniek informacyjnych” zasobów symbolicznych, konglomeratów wartości i norm, a także środków wyrazu, poetyk i retoryk.

²² Jak zauważa Łotman: „Organizacja retoryczna powstaje w polu napięcia semantycznego pomiędzy strukturą »organiczną« i »cudzą«, przy czym jej elementy podlegają tu podwójnej interpretacji. »Obca« organizacja, nawet mechanicznie przeniesiona do nowego kontekstu strukturalnego, przestaje być równa sobie i staje się znakiem lub imitacją samej siebie”. J. Łotman, *Retoryka – mechanizm generowania sensu*, [w:] idem, *Uniwersum umysłu*, op. cit., s. 116. Widziany z zewnątrz „obcy system” traktowany jest redukcjonistycznie, co wynika m.in. z założenia o ograniczonej liczbie jego elementów.

wywołują największe społeczne emocje, jak problem pedofilii w Kościele, szczególnie intensywnie dyskutowany w mediach i wywołujący reakcje daleko przekraczające ramy slaktywizmu (choćby akcja Baby Shoes Remember²³). Niektóre komunikaty tego typu wytwarzane są z pozycji „reformatorskich” – dominuje w nich retoryczny kontekst „powrotu do źródeł”, do cnót ewangelicznych, wezwanie do żalu za grzechy, do zadośćuczynienia i samooczyszczenia Kościoła. W tych przypadkach kodowanie quasi-biblijne jawi się jako spójne z konkretnym światobrazem. Są jednak i takie komunikaty, które tworzone są z pozycji całkowitego dystansu wobec systemu religii i zjawiska wiary – w przeciwieństwie do tych pierwszych dominuje tu symbolika ognia nie jako ostrzeżenia i nawoływania do zmiany, lecz nieodwracalnej kary za grzechy, potępienia. Przekodowywanie quasi-transparentnych komunikatów medialnych za pomocą odniesień biblijnych z jednej strony czytać można jako metakomentarz i zarazem translację na język bliski

Bernadeta Krynicka @Berni_Krynicka · 15 kwi 2019
Plonie katedra Notre Dame - symbol europejskiej kultury. Takie skutki przynosi chora laicyzacja.. Państwo musi dbać o zachowanie dziedzictwa kulturowego!
11:35 - 15 kwi 2019
62 podania dalej 334 polubienia

Bernadeta Krynicka @Berni_Krynicka · 15 kwi
Posyłam gniazdo os. Jeśli wyjdzie się Państwu, że Francja przeznacza dostateczne środki na opiekę nad sakralnymi skarbami, to gratuluje rozważania. A skapi na ten cel, bo podobni do Was "światli obywatele" ponieśliby larum, że to zamach na święćkość państwa.
149 29 144

Tomasz Lis @lis_tomasz · 15 kwi
W odpowiedzi do @Berni_Krynicka @HelvisPriestley
Szkoda gadać. Tam plonie skarb cywilizacji, tu komentuje cywilizacji zaprzeczenie.

Rafał A. Ziemiłowicz @R_A_Ziemiłowicz · 15 kwi
Ta tragedia ma wymiar metafizyczny.
Nie wierzę, by francuskie państwo w obecnym stanie mogło zagwarantować uczwie śledztwo co do przyczyn pożaru.
Zamykam się.
253 398 2,8 tys.

Magda Ogórek @ogorekmagda · 15 kwi
W odpowiedzi do @R_A_Ziemiłowicz
Pod posadzką korona cierniowa Chrystusa. Za 4 dni Wielki Piątek. Woda już na pewno zalała skarbiec, gdzie spoczywa relikwia.
Za to za rok w okolicy na pewno przybędzie nowy meczet.
Siedzę przed tv zdruzgotana.
12:14 - 15 kwi 2019
216 podań dalej 1 407 polubień

Il. 3–4. Wybrane twitty z „prawej strony Internetu”

²³ Zob. <https://www.rp.pl/Kosciol/180829499-Buciki-na-kosciolach-Akcja-upamietnia-ofiar-pedofilii.html> [dostęp: 5.09.2019]; <http://wyborcza.pl/7,75398,23827676,dzieciece-buciki-na-murach-kosciolow-polska-upamietnia-ofiary.html> [dostęp: 5.09.2019]; <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/buciki-przed-kosciolami-druga-odslona-akcji-baby-shoes-remember,963927.html> [dostęp: 5.09.2019].



Il. 5. Krysztofiak: blog globalny, przedstawienie Antychrysta

projektowanemu rzekomemu odbiorcy²⁴, z drugiej zaś – jako przykład na to, że tekst kanoniczny służy wciąż za źródło istotnych kulturowych słowników i gramatyk oraz rezerwar podstawowych zasobów symbolicznych konkretnej formacji kulturowej. Można też widzieć tego typu komunikaty jako reaktywne względem wskazanych powyżej tekstów apokaliptycznych, dostrzegając tym samym ich ironiczny i subwersywny względem „wrogiej bańki” charakter.

Doskonałym egzemplum dla tego typu komunikatów jest wpis na blogu „Krysztofiak: blog globalny”. Autor w sposób dosadny zrównuje Kościół z Antychrystem, choć czyni to z pozycji dystansu, jedynie pasożytując na chrześcijańskiej symbolice i słowniku, dodatkowo okraszając tekst wymowną grafiką (il. 5), przedstawiającą papieża (Jana Pawła II) jako właśnie Antychrysta:

Ogień i pożar w symbolice chrześcijańskiej symbolizują akt „wypalania Antychrysta” z ludzkiej duszy. Ogień w Notre Dame stanowi więc apel Boga do wiernych, aby wypalili Antychrysta ze swojego Kościoła. Z tego punktu widzenia, Bóg mówi katolikom, iż w Kościele usadowił się Antychryst. Skoro Katedra Notre Dame jest jednym z najważniejszych miejsc kultu chrześcijańskiego w Europie, to jej pożar może być rozumiany jako boska wskazówka mówiąca o miejscu, w którym Antychryst zadomowił się w Kościele.

²⁴ Z jednej strony ów projektowany odbiorca czy, mówiąc w języku Eco, „czytelnik modelowy” sam traktowany jest jako przedstawiciel Kościoła, chociażby przez fakt bycia członkiem wspólnoty religijnej, z drugiej zaś – jest to „odbiorca rzekomy”, bo komunikaty wytwarzane w obszarze mediów społecznościowych często zwrócone są do odbiorcy z danej „bańki informacyjnej”, wyznającego podobne poglądy, wartości, style życia etc. O tym zatem, czy ów „czytelnik modelowy” jest „odbiorcą rzekomym”, czy „faktycznym”, decyduje w dużej mierze miejsce umieszczenia komunikatu – we własnej „bańce” ma on zdecydowanie mniej subwersywny charakter, niż opublikowany w medialnych przestrzeniach obcych „baniek”, gdzie funkcjonuje jako tekst-prowokator.

Bóg mówi, że Antychryst zawładnął Kościołem katolickim w jego najważniejszym miejscu, w samym sercu – czyli w Watykanie i w episkopatach. Bóg mówi wiernym, iż Antychryst zawładnął duszami papieża, arcybiskupów, biskupów i kapłanów. Pożar w Notre Dame można więc ostatecznie rozumieć jako apel samego Boga, nawołujący wiernych do „alegorycznego spalenia na stosie” hierarchów obecnego Kościoła. Godząc się na pożogę w Notre Dame, Bóg wydaje się apelować do wiernych, aby odeszli od swoich pasterzy, aby zauważyli Antychrysta w ich duszach i aby podjęli z nim walkę; aby usłyszeli głos Antychrysta w słowach abp Jędraszewskiego, abp Gądeckiego, ks. Rydzka i innych katolickich dygnitarzy²⁵.

W podobnym tonie, przekodowując – w poetyce bliskiej językom hermetyzmu – prócz biblijnej symboliki ognia również języki astrologii, wypowiedziała się na Facebooku Manuela Gretkowska:

W średniowieczu na tamtejszym uniwersytecie wykładano astrologię. Gwiazdy o 18.50 kiedy wybuchł pożar były „gorące” dla paryskiego Nieba. W znaku Koziorożca zacieśnia się koniunkcja złowieszczonego Saturna z echem Marsa (Plutonem nieznanym epoce). Ta koniunkcja przynosząca zniszczenia jest jak kleszcze, zanurzone w żywioł ognia Barana, wiosennego Słońca. Do tego kwadratury sprzyjające katastrofom trudnym do wyobrażenia. [...]. Notre Dame zbudowano prawie tysiąc lat temu zgodnie z masońską sztuką i symboliką chrześcijańską. Dach jest symbolem miłosierdzia, od niego zaczął się pożar. Mury – jednością dusz, laickich i kleru. Może w tym leży „przyczyna”, w nieudanej renowacji, remoncie Kościoła. Bóg niszczy swoje dzieło, powiedziano by w średniowieczu, za karę. Za pedofilię, brak miłosierdzia i pychę kleru. Sypie się Watykan, płonie Notre Dame²⁶.

Apokaliptyczne deszyfracje, zarówno związane z religijnymi czy quasi-religijnymi odczytaniem pożaru w kategoriach ostrzeżenia czy kary, jak i niepowetowanej straty dla kultury europejskiej i jej dziedzictwa, w połączeniu z późniejszymi realnymi działaniami na rzecz odbudowania katedry, stały się, na zasadzie nieograniczonej semiozy, kolejnymi znakami. Odczytanie

²⁵ *Krysztofiak: blog globalny*; <https://krysztofiak-wojciech.blogspot.com/2019/04/pozar-w-notre-dame-jako-hierofaniaczy.html> [dostęp: 6.09.2019].

²⁶ <https://www.facebook.com/gretkowska.manuela/posts/2222652697827274> [dostęp: 6.09.2019; pisownia oryginalna].



Il. 6. Mem tematyzujący kwestię eurocentryczności przekazów medialnych

tych znaków i umieszczenie ich we „wreszcie właściwym kontekście” stanowi punkt wyjścia dla kolejnych komunikatów o charakterze mocno retorycznym, wpisujących się w pewien określony porządek wartości i określoną wizję świata oraz człowieka. Co ciekawe, owe semiotyzacje drugiego rzędu równie chętnie odnoszą się do poetyki apokaliptycznej i wizji Armagedonu, choć niebezpieczeństw czy groźby „końca dziejów” upatrują zgoła gdzie indziej niż wcześniej wspomniani „apokaliptycy konserwatywni”. Zatem kolejne teksty, wytwarzane na podstawie wcześniejszych komunikatów-znaków, mają charakter krytyczny. Retoryczne ostrze skierowane zostaje między innymi w stronę postawy eurocentrycznej – wskazuje się tutaj niewspółmierność reakcji na pożar w stosunku do kataklizmów i nieszczęść wydarzających się w innych częściach świata, które pozostają poza obszarem zainteresowania „egotycznej Europy”, jej elit, mediów, a tym samym – całych społeczeństw. Doskonałą okazją do wypunktowania tego problemu stał się inny pożar, który wybuchł w podobnym czasie, co pożar katedry Notre Dame – pożar meczetu Al-Aksa w Jerozolimie. Lekceważenie tej informacji lub jedynie minimalna ilość czasu antenowego czy przestrzeni medialnej poświęconych temu wydarzeniu sprowokowały zatem powstanie kolejnych komunikatów, mniej lub bardziej bezpośrednio odnoszących się do pożaru Notre Dame i jego medialnej nośności (il. 6).

Jak wskazuje Weronika Rokicka, nie tylko pożar jerozolimskiego meczetu umknął uwadze Europy lub został przez nią zlekceważony: „Co łączy niedawny cyklon w Mozambiku, śmierć uczniów w ataku talibów w Afganistanie i zabójstwo indyjskiej dziennikarki Gauri Lankesh? To, że z polskich mediów się o nich niewiele dowiemy”²⁷. Rokicka podaje także inne przykłady zjawiska – gdy w styczniu 2015 roku cała Europa żyła zamachami

²⁷ W. Rokicka, *Europa płacze nad katedrą Notre Dame, co wiemy o innych wydarzeniach na świecie?*, „Krytyka Polityczna”, 20 kwietnia 2019; <https://krytykapolityczna.pl/swiat/europa-placze-nad-katedra-notre-dame-co-wiemy-o-innych-wydarze->

w paryskiej redakcji „Charlie Hebdo”, w Baga w Nigerii ekstremiści religijni dokonali masakry, w której zginęły dwa tysiące osób. Drugie z przywołanych wydarzeń praktycznie nie pojawiło się w europejskich, w tym polskich, mediach. Punktowanie wspomnianej przez autorkę obojętności stanowi punkt wyjścia do krytycznego namysłu nie tylko nad wspomnianym eurocentryzmem, ale również nad mediami i sterowalną reaktywnością Internetu.

Pożar meczetu wywołał także reakcje „prawej strony Internetu”, przy czym te utrzymane były w tonie raczej agresywnym i/lub sarkastycznym (il. 7), odnosząc się do rzekomych pozytywnych, radosnych reakcji „muzułmanów” (kategoria ta jest tu, rzecz jasna, nieostra, wyjątkowo pojemna i zorientowana retorycznie na budowanie idei konfliktu między „światem chrześcijańskim” a „światem islamu”, przy wspomnianym już powyżej traktowaniu obu tych konstruktów jako homogenicznych oraz ograniczonej liczbie charakterystycznych elementów zbioru).

Co ciekawe, w sieci pojawiły się również reakcje na tego typu komunikaty – przykładowo Ośrodek Monitorowania Zachowań Rasistowskich i Ksenofobicznych umieścił na swoim facebookowym profilu następujące zestawienie (il. 8) (przy czym nie jest jasne, czy osoby reagujące emotikonem „śmiech” na paryskie wydarzenia traktowane są tu apriorycznie jako muzułmanie, co byłoby, rzecz jasna, delikatnie mówiąc – nieuprawnione).

OMZRiK poprzedza grafikę wpisem odnoszącym się bezpośrednio do wspomnianych już apokaliptycznych odczytań pożaru i deszyfracji, mających na celu budowanie linii napięć i konfliktów między przedstawicielami różnych religii:



Il. 7. Sarkastyczny backlash w reakcji na rzekomą „radość innowierców” w związku z pożarem katedry (Demotywatory.pl)

niach-na-swiecie/?fbclid=IwAR1se7TSsrWjjSwvK7RbYSkWX4qO_7lQdX4CmUEEUtx4JIoP3khnYsc5mVw [dostęp: 6.09.2019].

Płonie katedra Notre Dame



Said Boudries



Prim Barry



Raiane Petit-poucet



Khalil Yahia



Mebarek Sifaoui



Bandi Sliman



Nouredin Raja



Ziouet Michmiche

Płonie meczet Al-Aksa



Kamila Machij



Daniel Domagala



Jakub Chmielewski



Iza Bartosz



Jarosław Nowak



Kacper Jasiński



Bogumił Olszowicz



Łukasz Ślodyczyk

Znajdź różnice



Il. 8. Reaktywny komunikat odnoszący się do wcześniejszych semiotyzacji czynionych w poetyce „wojny kulturowej” (Ośrodek Monitorowania Zachowań Rasistowskich i Ksenofobicznych)

ludzkości w odniesieniu do owych prawdziwych zagrożeń. Wskazuje się tu również na nierównowagę sił, środków i uwagi lokowanych w walce z faktycznymi globalnymi problemami w porównaniu do „eurocentrycznych błahostek”, takich jak pożar paryskiej katedry.

I tak głównym punktem zainteresowania stają się kwestie środowiskowe, ekologiczne, oraz problemy związane z globalnym ociepleniem. Pożar Notre Dame daje wyjątkową okazję do produkowania retorycznie zorientowanych, zaangażowanych komunikatów, można go bowiem (oraz – reakcje nań) zestawić z wielkimi pożarami syberyjskich i amazońskich lasów (il. 9–10).

W tym samym czasie, gdy płonęła katedra Notre Dame w Paryżu wybuchł pożar w meczecie Al-Aksa w Jerozolimie, jednym z najświętszych miejsc dla muzułmanów.

Ciekawe czy muzułmanie także alarmują, że to na pewno katolicy podpalili, a na jego miejscu pojawi się zaraz kościół katolicki? Bo np. na stronach Młodzieży Wszechpolskiej roi się od takich teorii.

I czy muzułmanie mają swojego „ministra Andruszkiewicza”, który widzi w pożarze meczetu „symbol upadku islamu”?²⁸

Reaktywne komunikaty, stanowiące odczytanie wcześniej przywołanych tekstów jako znaków, problematyzują jednak również inne kwestie. Wychodząc od semiotyzacji pierwszego rzędu, używając nadto nierzadko podobnych kodów, wskazują na, w tej optyce prawdziwe, sygnały zbliżającego się końca świata, na faktycznych „jeźdźców apokalipsy”, punktując przy tym retorycznie ślepotę

²⁸ <https://www.facebook.com/osrodek.monitorowania/posts/953909964784137> [dostęp: 6.09.2019; pisownia oryginalna].



Pożar katedry Notre Dame:
ogólnoświatowa żałoba i pierwszy
temat we wszystkich mediach



Liczne, ogromne pożary w Amazonii:
media zainteresowały się dopiero gdy
dym dotarł nad São Paulo



Il. 9–10. Zaangażowane, zorientowane retorycznie komunikaty, wykorzystujące medialność pożaru Notre Dame do zwrócenia uwagi na istotniejsze, z punktu widzenia ich twórców, problemy

W mediach społecznościowych pojawiały się niezliczone komunikaty problematyzujące tę kwestię, których doskonałym egzemplmem może być chociażby wpis jednego z użytkowników Facebooka:

Amazonia płonie. Świat milczy!! Gigantyczne pożary widać z kosmosu. Dym zasnuł Sao Paulo – największe miasto Brazylii
Kiedy spłonął Notre Dame, ogłoszono tragedię na świecie, a w ciągu kilku dni zebrano 218 milionów euro, aby go odbudować.
Od kilkunastu dni płonie Amazonia, płuca świata, kulebka różnorodności biologicznej i nikt nie robi nic, ani media, ani rządy²⁹.

Warstwa tekstowa wzmocniona zostaje nadto przez warstwę wizualną – do wpisu dołączone jest zdjęcie, przedstawiające małą matkę z martwym dzieckiem na tle przypominającym lunę bijącą od płonących lasów (il. 11). Przejmująca fotografia przywodzi na myśl pietę, kojarząc się również ze

²⁹ <https://www.facebook.com/iwona.kopacz2/posts/2314503568596931> [dostęp: 6.09.2019; pisownia oryginalna].



Il. 11. Viralowe i wykorzystywane w celach retorycznych zdjęcie indyjskich małp



Il. 12. Ironiczny kolaż ukazujący „desperację amazońskich lasów”, które, by zwrócić na siebie uwagę, „wybudowały sobie katedrę” („ASZ Dziennik”)

zdjęciami z obszarów ogarniętych wojną, przedstawiającymi zrozpaczone matki oplakujące swe umierające dzieci. Strona wizualna obliczona jest więc na wywołanie konkretnych emocji u odbiorcy, na poruszenie go. Co jednak ciekawe, małpki widoczne na zdjęciu zostały sfotografowane w Indiach, a małpie dziecko, jak poinformował fotograf, bynajmniej nie zmarło, lecz jedynie – upadło.

Zestawianie ze sobą wspomnianych wydarzeń i reakcji na nie przyjmuje jednak również bardziej ironiczny, szyderczy czy ludyczny charakter. Przykładem może być wpis twórców „ASZ Dziennika”, profilu o charakterze satyrycznym, w którym poszczególne posty stylizowane są na artykuły z prasy codziennej, nierzadko brukowej. Na profilu znajdujemy więc „artykuł” pod tytułem *Desperacja lasu w Amazonii. Zbudował sobie katedrę Notre Dame, żeby świat przejął się pożarem*, w którym czytamy: „Piękna gotycka archikatedra pojawiła się w nocy ze środy na czwartek w sercu Ameryki Południowej – podaje »Reuters«. To kolejna desperacka próba

zwrócenia na siebie uwagi przez las deszczowy z Amazonii, który trawiony jest przez pożar”³⁰. Do tekstu dołączona jest grafika – fotomontaż przedstawiający katedrę na tle płonącego lasu (il. 12).

³⁰ <https://aszdziennik.pl/127335,desperacja-lasu-w-amazonii-zbudowal-sobie-katedre-z-notre-dame-zeby-ktos?fbclid=IwAR1DZ71KKXkUm8wIjWYZjjdrcxEX71398oKoOBqk5s5Kxu4gwYiPHtv1H3g> [dostęp: 6.09.2019]. Tekst i grafika dostępne również na profilu facebookowym „ASZ Dziennika”.

Tekst „ASZ Dziennika” jest, rzecz jasna, komunikatem zaangażowanym, retorycznie nastawionym na podkreślanie niewspółmierności uwagi i środków inwestowanych w pomoc w sytuacjach, które są, pod względem faktycznego kataklizmu, nieporównywalne. Podobnie jak inne komunikaty tego typu i ten wykorzystuje nośność pożaru Notre Dame, by zwrócić uwagę na te kwestie, którym, zgodnie z optyką tekstu, nie poświęca się należytej uwagi, a które wymagają natychmiastowej reakcji i nadzwyczajnych działań.

W sieci znaleźć jednak można również mnogość komunikatów o *stricte* ludycznym charakterze, typowych dla folkloru internetowego i subwersywnych względem wszelkich tekstów zaangażowanych. Magdalena Kamińska o memach pisze tak:

Postrzegane z perspektywy cyberspołecznej memy okazują się czymś znacznie więcej aniżeli tylko łatwymi do zlekceważenia „śmiesznymi obrazkami z internetu”. Formują popularną, szeroko dostępną i mobilną platformę do publicznego dyskusowania na temat spraw choćby jedynie przelotnie istotnych dla „cyberludu”. [...] Memetyczną twórczość można zinterpretować również jako formę przyczynkarskiego zapisu ważnych momentów życia społecznego w internecie, a same memy uznać za świadectwa zjawisk i wydarzeń, które anonimowi użytkownicy uznali za wystarczająco istotne [...]. W Sieci można odnaleźć praktycznie wszystkie odmiany humoru znane ze świata *offline* (oraz kilka mu nieznanych), lecz szczególną uwagę wśród nich zwracają te teksty, które mają charakter kontrowersyjny, prowokujący, agresywny, wulgarny, obraźliwy, a nawet okrutny. [...] Powinny być [one] traktowane jako charakterystyczne dla humoru internetowego, przy czym na uwagę zasługuje zwłaszcza fakt, że ich krytyczne ostrze uderza nie tylko w zjawiska ze świata *offline*, ale również w czysto internetowe fenomeny i praktyki³¹.

Memy powstałe w związku z pożarem katedry mogą być czytane jako reaktywne komunikaty mające wprowadzić element karnawalizacji w obszar nadmiernej powagi innych tekstów – powszechnej żałoby, medialnego szumu, nośności tematu, a w końcu także wspomnianych powyżej rozlicznych odczytań wydarzenia w kategorii tajemnego komunikatu, znaku czy symbolu. Memy rozsadzają „poetykę powagi” i grają z konwencjami

³¹ M. Kamińska, *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Poznań 2017, s. 38–39.



Il. 13–18. Przykłady netolore'u subwersywnego wobec zaangażowanych narracji rozmaitych „baniek informacyjnych” (Wykop.pl, Besty.pl, Joemonster.org, Kwejk.pl)

poprzednich przekodowań, jednocześnie używając właściwych sobie środków wyrazu, klisz i kodów, obecnych w innych, wcześniejszych tekstach tego gatunku – wykorzystują zatem nie tylko typowy język, nie tylko specyficzny humor, ale i całe serie powszechnie rozpoznawalnych memów wraz z ich estetykami. Stąd też poczesne miejsce zajmują tu memy z nosaczem sundajskim, prześmiewczą figuracją Polaka, czy z małpką z gatunku uakari szkarłatny, reprezentującą Ukraińca – oscylują one wokół projektowanych w niezliczonych wcześniejszych memach tego typu „cech narodowych” oraz „działalności zarobkowej na emigracji”, głównie w charakterze pracownika fizycznego na budowie, co, rzecz jasna, idealnie komponuje się z głównym tematem memu, czyli remontem katedry, w trakcie którego wybuchł pożar (il. 13–18). Mamy tu zatem do czynienia z treściami prześmiewczymi przede wszystkim względem metafizycznych odczytań zdarzenia jako rzekomego znaku od Boga, kary za grzechy: Armagedon, symbol upadku Europy czy chrześcijaństwa ma być *de facto* efektem działania niezbyt rozgarniętego gasterarbeitera, reagującego na katastrofę w sposób rozczulająco nieporadny i jakby nie zdającego sobie sprawy – no właśnie – z powagi sytuacji (w sieci krąży nadto pasta – typowo internetowy gatunek para-literacki – w podobny sposób wyjaśniająca przyczyny pożaru³²).

³² >„idziesz ulicą

- >jakaś laska 9/10 ci macha
- >nie wiesz skąd ją znasz, ale jest ładna
- >więc odmachujesz
- >za kilka sekund ogarniasz, że macha typowi, który stoi za tobą
- >aby jakoś wyjść z niezręcznej sytuacji nadal machasz
- >możesz udawać, że łapiesz taksówkę
- >taksówka podjeżdża, więc wsiadasz
- >kierowca pyta gdzie jedziemy
- >pierwsze co ci przychodzi do głowy
- >lotnisko
- >taksówkarz wiezie cię na lotnisko
- >wsiada razem z tobą, bo chce zapalić
- >musisz udawać, że na kogoś czekasz
- >stojcie obok siebie, czujesz jego wzrok
- >bez walizeczki na lotnisko? na kogoś pan czeka?
- >nie odzywasz się

Ironiczny względem rozmaitych religijnie warunkowanych deszyfracji jest chociażby mem ukazujący w dymie, unoszącym się z płonącej katedry, wielkiego nosacza-Polaka (il. 19), co jest żartem bazującym nie tylko na wspomnianych wcześniejszych odczytaniach metafizyczno-mistyczno-religijnych,

>na kogo? no kurwa na nikogo, zapłaciłeś właśnie trzy dychy, żeby nie wyjść na debila
>ale teraz wyszedłeś na niego podwójnie
>aby temu zaradzić wpadasz na pomysł
>więc odpowiadasz
>a no bo ja tak podróżuje po świecie, spontaniczne wyjazdy, przygody, szukam wrażeń, wróciłem tydzień temu z belize
>głupi taksówkarz nawet nie wie co to
>ooooo uuuuu panie
>gasi papierosa i odpala kolejnego, skurwysyn
>a tera gdzie?
>dostajesz już kurwicy, ale ze stoickim spokojem odpowiadasz
>tam gdzie wiatr poniesie
>taksówkarz kiwa ze zrozumieniem głową udając, że rozumie i wyrzuca świeżo odpalonego peta
>podaje mi rękę
>jestem sławuś. Panie, pan mi z nieba spadł
>co tym kurwa razem
>niech mnie pan zabierze ze sobą w świat, ja chce coś zmienić w życiu, żona i tak mnie nie kocha, bachory na studiach i mają mnie w dupie
>w innej sytuacji zrobiłoby ci się przykro, ale teraz jesteś do granic możliwości wkurwiony
>bo najdalej od domu to byłeś w Łebie na zielonej szkole
>ale nie możesz się już wycofać
>wzdychasz ciężko i sprawdzasz najbliższe loty
>Paryż
>no dobra, w sumie nie jest tak źle
>razem ze sławusiem kupujecie bilety na samolot i lecicie, mając przy sobie tylko najważniejsze rzeczy
>i kilkanaście paczek najtańszych petów sławusia, jest nałogowym palaczem i nawet tobie wcisnął kilka na przechowanie
>w Paryżu jest zajebiście

ale i nawiązującym do watykańskiego dymu oraz słynnych „mistycznych” interpretacji wydarzeń z pogrzebu Jana Pawła II, gdzie zjawisko naturalne (wiatr przewracający karty Biblii złożonej na trumnie) został zdekodowany przez pryzmat wydarzenia nadnaturalnego, znaku. W końcu również, być może, przekodowana zostaje tutaj historia krzewu gorejącego, ognia jako symbolu Boga.

W grupie memów prześmiewczych znaleźć można również komunikaty wysoce intertekstualne, używające mnogości kodów – nie tylko bazowego języka memów, ale i literatury, popkultury, przekodowanych tekstów z obszaru polityki, nierzadko już wcześniej przepuszczonych przez filtr netlore’u, poli-semantycznie i wielowarstwowo ironicznych – mamy tu więc do czynienia z dzwonnikiem z Notre Dame w wydaniu disneyowskim czy zdjęciem Jerzego Urbana w przebraniu biskupa, znajdziemy również żarty z relikwii, tematyzujące kwestie wiary religijnej i faktycznej wartości dziedzictwa kulturowego, będące jednocześnie wyjątkowo swobodnymi, ironicznymi wariacjami na tematy kanoniczne (il. 20–22).



Il. 19. Ironiczna tematyzacja „mistycznych” odczytań pożaru (Twitter)

>nie wierzysz, że taka życiowa przygoda trafiła ci się tylko dlatego, że chciałeś nie wyjść na debila przed jakąś laską

>i nigdy byś nie pomyślał, że pięćdziesięcioletni taksówkarz może być takim świetnym towarzyszem

>tylko to jego nałogowe palenie i fakt, że często zasypia w trakcie tej czynności

>trochę się obawiasz, że sławuś kiedyś wznieci pożar

>mniejsza o to

>jutro idziecie zobaczyć katedrę notre dame, to będzie dopiero coś!''

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2027198004248665&id=1979581615676971 [dostęp: 6.09.2019].



Il. 20–22. Wysoce intertekstualne prześmiewcze komunikaty, tematyzujące nie tylko pożar i jego liczne semiotyzacje, ale i katedrę jako historyczny tekst kultury (Wykop.pl, Besty.pl, Memytutaj.pl)



W sieci znaleźć można w końcu również memy autotematyczne – humor opiera się tu jednak nie tylko na nawiązaniach do internetowego folkloru, ale i na problematyzowaniu zjawiska *infotainment* oraz medialnej nośności wydarzeń, w tym zdolności mediów do całkowitego skupiania uwagi na jednej informacji (a więc także – do kreowania społecznych emocji i potrzeb, do zarządzania uwagą, do definiowania tego, co ważne i nieważne). Memy ironicznie przekodowują również teorie spiskowe, doprowadzając do absurdu zjawisko semiotyzacji wydarzeń i ich deszfracji, przy czym stawiane tezy (ujmowane w specyficznej retoryce o ugruntowanej już historii w obszarze twórczości internetowej – rodzaj grafiki, czcionki, sposób konstruowania pytania przewodniego, celowe błędy językowe) są wysoce abstrakcyjne (il. 23–24).

Memy zatem pozostają subwersywnym, ironicznym komentarzem do zbiorowych emocji, „medialnego szaleństwa” oraz rozmaitych, również internetowych, kontekstualizacji, semiotyzacji i interpretacji wydarzeń. Jak zawsze w obliczu medialnie zapośredniczonych i nagłościonych faktów znaczących, kataklizmów, tragedii i momentów historycznych, budują one przestrzeń karnawalizacji, wytchnienia, z jednej strony ujęcia dla zbiorowych



Il. 23–24. Memy autotematyczne (Kwejk.pl)

emocji, z drugiej zaś – ich krytyki, swego rodzaju zdystansowanego namysłu, wręcz (auto)krytyki kulturowej czy społecznej.

PODSUMOWANIE

Jak zauważa Wojciech J. Burszta, wojny kulturowe nie są zjawiskiem przebrzmiałym, a wręcz przeciwnie – w zmiennych, elastycznych, płynnych czy dynamicznych warunkach kulturowych nabierają mocy:

W głębszym sensie wojny kulturowe są permanentnym stanem napięcia między tradycyjnym i ponowoczesnym sposobem rozwiązywania problemów moralnych; wojny kultur, słowem, toczą się w rejestrze moralności i dotyczą nie tyle kwestii materialnych (zarobki, praca, rola państwa), ile konfliktów związanych z porządkiem normatywnym życia społecznego i kwestią tożsamości zbiorowych. Przyjęło się ten obszar nazywać wartościami postmaterialnymi. Tym samym – ostatecznie – gra idzie o opowiedzenie się za określoną wizją społeczeństwa i jego moralnych obligacji. Dlatego nietrudno się domyślić, że fronty bitewne moralnie fundowanych sporów o wartości dotyczą w istocie niemal wszystkich aspektów życia zbiorowego i indywidualnych wyborów aksjologicznych³³.

³³ W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturalne z popnacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013, s. 130.

Fronty wojen kulturowych („tradycjoniści” *versus* „postępowcy”, „patrioci” *versus* „internacjoniści”, „konserwatyści” *versus* „liberałowie”, „[pop]prawica” *versus* „[pop]lewica”) znajdują zatem częściowe odzwierciedlenie (a także – napęd, inspirację) w internetowych „bańkach informacyjnych”, w ich językach, przestrzeniach etc. Walki na tych frontach (a jest ich wiele, granice bowiem przebiegają różnie, a osobne zbiory nierzadko mają części wspólne) toczą się nie tylko o wizję społeczeństwa, człowieka, świata, nie tylko o wartości i normy, ale również – o zasoby symboliczne. Wokół rozmaitych wydarzeń, informacji i zjawisk narastają więc konflikty odczytań, będące punktem wyjścia do kolejnych bitew czy potyczek, realizujących retoryczne cele stron konfliktu.

Nagłośniony medialnie pożar katedry Notre Dame stał się, jak wskazano, takim właśnie punktem wyjścia dla niezliczonych, warunkowanych światopoglądowo odczytań i interpretacji, stanowiących kolejne elementy wojennej mozaiki. Semiotyzacja pożaru, sposoby przekodowywania wyjściowych komunikatów medialnych wskazują również, co ciekawe, na witalność i nośność podstawowych kulturowych słowników, kluczowych, źródłowych zasobów semiotycznych – przy czym fakt ich używania przez wspomniane rozmaite „bańki”, a także odmienne sposoby ich wykorzystywania pokazują, z jednej strony, bogactwo semantyczne tych kodów, z drugiej – właśnie walkę, która toczy się o możliwości, granice i zasady ich użytkowania (najprościej rzecz ujmując – byłby to konflikt między „kanonem” a „archiwum”³⁴).

³⁴ Aleida Assmann przeprowadza podział na aktywne i biernie formy pamięci, z którymi z kolei łączy odpowiednio pojęcia „kanonu” i „archiwum”. Ten pierwszy, przynależąc do sfery pamiętania aktywnego, jest swego rodzaju „kanonem klasyki”, zbiorem *Bildungstexte*, stanowiąc rezerwuari pamięci, jest bowiem przyswajany i interpretowany przez kolejne pokolenia, co pozwala im wejść w obszar wspólnego doświadczenia kulturowego z poprzednimi generacjami. Archiwum z kolei przynależy do modelu pasywnego, mieszcząc się „w połowie drogi między kanonem a zapomnieniem”; to rezerwuari tekstów i artefaktów, które w stanie pewnego zawieszenia oczekują na ponowne użycie. Społeczny stosunek do zasobów kanonicznych i archiwalnych jest odmienny – te drugie mogą być używane bardziej „swobodnie”. Zob. A. Assmann, *Walka o kanon – polityka tożsamościowa w medium literatury*, [w:] eadem, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa Podstawowe*

Co ciekawe, ogień jest bardziej nośny semiotycznie, jest symbolem mocniejszym niż katedra – w większości odczytań konotującym jednak głównie zniszczenie, karę, śmierć, upadek, koniec, zagładę, przestrożę (nie zaś – oczyszczenie, łaskę, Boską obecność, ciepło, życie etc.). Pożar skanalizował zatem rozmaite nastroje apokaliptyczne, choć źródło i kształt upadku widziane są różnie, w zależności od przyjętej perspektywy światopoglądowej: „upadek Europy”, „upadek wartości”, „dominacja islamu”, „utrata tożsamości”, „kara za moralny upadek Kościoła” *versus* „społeczna ślepota”, „religijne zniewolenie”, „katastrofa ekologiczna”, „kryzys klimatyczny”, „globalne ocieplenie”, „globalna krótkowzroczność”, „chciwość”, „kapitalizm”, „zysk”. Ogień trawiący katedrę (a także, w kontekście niektórych z omówionych powyżej komunikatów – lasy) jest zatem ogniem pochłaniającym, choć jednocześnie wciąż jeszcze nie musi być ogniem piekielnym, lecz ostrzeżeniem, nawołaniem do (rozmaicie definiowanego) opamiętania. Nastroje quasi-apokaliptyczne równoważone są tradycyjnie przez elementy karnawalizacji, czyli, w tym przypadku, przez memy, które ironicznie przekodowują dramatyczne komunikaty, a nawet – samo zjawisko semiotyzacji pożaru.

We wszystkich tych tekstach ujawniają się pewne podstawowe mechanizmy kultury: skomplikowane relacje i granice między różnymi światobrazami, napięcie między statyką i dynamiką kultury, zdolność kultury do autokomunikacji i autorefleksji, kulturowa (a szerzej – ludzka) skłonność do semiotyzacji zjawisk, mechanizmy twórczego przekładu, rola intertekstualności w produkcji kulturowej, w końcu wspomniana już nośność treści kanonicznych, stojących w centrum kulturowego uniwersum znaczeń. Ujawnia się tu w końcu problem polityczności w sensie źródłowym – pytania o tożsamość, o jej elastyczność, o sposoby jej ewentualnej konserwacji, o możliwe podstawy wspólnoty, w końcu – o polityczność religii, ekologii i globalnej ekonomii.

terminy, problemy, pytania, tłum. i wstęp A. Artwińska, K. Różańska, Poznań 2015, s. 321–322; eadem, *Kanon i archiwum*, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią*, op. cit., s. 74–88.

Bibliografia

- Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Aleida Assmann, *Walka o kanon – polityka tożsamościowa w medium literatury*, [w:] eadem, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*, tłum. i wstęp A. Artwińska, K. Różańska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.
- Wojciech Józef Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Iskry, Warszawa [cop. 2013].
- Umberto Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1996.
- Umberto Eco, *Płomień jest piękny*, [w:] idem, *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, tłum. A. Gołębiowska, T. Kwiecień, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Loulla-Mae Eleftheriou-Smith, *Monkey Appears to Mourn 'Dead' Infant in Moving Photograph*, "The Independent", 10.05.2017; <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/monkey-mourning-dead-baby-photo-infant-emotional-india-a7728226.html> [dostęp: 6.09.2019].
- Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- Paweł Gocko, *Mistyczne znaczenie ognia*, „Elpis. Czasopismo Teologiczne Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku” 2017, nr 19.
- Magdalena Kamińska, *Memosfera. Wprowadzenie do cyberkulturoznawstwa*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017.
- Leksykon liturgii*, oprac. B. Nadolski, Pallotinum, Poznań 2006.
- Jurij Lotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. i przedmowa B. Żyłko, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Marcin Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2016.
- Jan Kanty Pytel, *Symbolika ognia w Piśmie Świętym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1989, t. 42, nr 2.
- Andrzej Rojewski, *Symbolika światła w liturgii*, „Studia Płockie” 2010, nr 38.
- Weronika Rokicka, *Europa płacze nad katedrą Notre Dame, co wiemy o innych wydarzeniach na świecie?*, „Krytyka Polityczna”, 20 kwietnia 2019;

<https://krytykapolityczna.pl/swiat/europa-placze-nad-katedra-notre-dame-co-wiemy-o-innych-wydarzeniach-na-swiecie/>.

Antoni Tronina, *Eucharystia. Ogień i duch*, „Verbum Vitae” 2005, nr 8.

Źródła internetowe

<http://krysztofciak-wojciech.blogspot.com/2019/04/pozar-w-notre-dame-jako-hierofania-czy.html>.

<http://wyborcza.pl/7,75398,23827676,dzieciece-buciki-na-murach-kosciolow-polska-upamietnia-ofiary.html>.

<https://aszdziennik.pl/127335,desperacja-lasu-w-amazonii-zbudowal-sobie-katedre-z-notre-dame-zeby-ktos?fbclid=IwAR1DZ71KkXkUm8wIjWYzjj-drcxEX71398oKoOBqk5s5Kxu4gwYiPHtvIH3g>.

<https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=351&werset=32#W32>.

<https://www.facebook.com/gretkowska.manuela/posts/2222652697827274>.

<https://www.facebook.com/iwona.kopacz2/posts/2314503568596931>.

<https://www.facebook.com/osrodek.monitorowania/posts/953909964784137>.

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2027198004248665&id=1979581615676971.

<https://www.rp.pl/Kosciol/180829499-Buciki-na-kosciolach-Akcja-upamietnia-ofiar-pedofilii.html>.

<https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/buciki-przed-kosciolami-druga-odsłona-akcji-baby-shoes-remember,963927.html>.

Źródła ilustracji

Il. 1-4. Zrzuty ekranu z archiwum autorki.

Il. 5. <http://krysztofciak-wojciech.blogspot.com/2019/04/pozar-w-notre-dame-jako-hierofania-czy.html>.

Il. 6. <http://www.europereloaded.com/jeruselems-al-aqsa-mosque-catches-fire-the-same-time-as-notre-dame/>.

Il. 7. <https://demotywatory.pl/4921698/Muzulmanie-smiali-sie-z-pozaru-Katedry-Notre-Dame>.

Il. 8. <https://www.facebook.com/osrodek.monitorowania/posts/953909964784137>.

Il. 9. http://picpanzee.com/zane_tt_a.

Il. 10. <https://twitter.com/totylkoteoria/status/1165027420799479808>.

Il. 11. L.-M. Eleftheriou-Smith, *Monkey Appears to Mourn ‘Dead’ Infant in Moving Photograph*, „The Independent”, 10.05.2017; <https://www.independent.co.uk/>

news/world/asia/monkey-mourning-dead-baby-photo-infant-emotional-in-dia-a7728226.html.

- Il. 12. <https://aszdziennik.pl/127335,desperacja-lasu-w-amazonii-zbudowal-sobie-katedre-z-notre-dame-zeby-ktos?fbclid=IwAR1DZ7lKkXkUm8wlJWYZjjdrcxEX71398oKoOBqk5s5Kxu4gwYiPHtv1H3g>.
- Il. 13. https://www.wykop.pl/cdn/c3201142/comment_D9WQIBWK onnco8nib6agOErEIMIIY22N,w400.jpg.
- Il. 14. <https://besty.pl/3992380>.
- Il. 15. https://img.joemonster.org/images/vad/img_47686/378f9281dcf8e68508f5a59af6804024.jpg.
- Il. 16. https://pobierak.jeja.pl/images/0/5/c/494575_wspolpraca.jpg.
- Il. 17. <https://i1.kwejk.pl/k/obrazki/2019/04/6XS99ByHTF6AkLm8.jpg>.
- Il. 18. <https://i1.kwejk.pl/k/obrazki/2019/04/7O9zY62zkJKzTR0c.jpg>.
- Il. 19. <https://img.besty.pl/images/399/25/3992599.jpg>.
- Il. 20. https://www.wykop.pl/cdn/c3201142/comment_YT3nIpzBnLn CV6LEHfGgJ7DQX4VBchZ2.jpg.
- Il. 21. <https://img.besty.pl/images/399/22/3992289.jpg>.
- Il. 22. <http://memytutaj.pl/uploads/2019/04/16/5cb64706bfdc5.jpg>.
- Il. 23. <https://kwejk.pl/obrazek/3372623/beka-z-pozaru.html>.
- Il. 24. <https://i1.kwejk.pl/k/obrazki/2019/04/YNvzXs1FMJZhsBHj.jpg>.

Internets Are Burning. On Some Semiotizations of the Notre Dame Fire

The aim of the article is to analyse some online reactions to the Notre Dame fire, especially the content of social media. The fire has often been interpreted through biblical symbolism as a sign of God's presence, a warning or even a punishment. At the same time, various information bubbles have used the opportunity to discuss some basic global issues, e.g. climate change, comparing the burning cathedral to the burning Siberian and Amazonian forests. There are also some examples of the pure netlore which can be seen as an element of the process of carnivalization – a way out from the apocalyptic narratives of any kind.

Keywords: Notre Dame Cathedral, fire, symbolism of fire, culture wars, information bubble

KULTUROWY WYMIAR DESIGNU - MIĘDZY ESTETYZACJĄ A ODPOWIEDZIALNOŚCIĄ

ALICJA GŁUTKOWSKA-POLNIAK

Instytut Nauk o Kulturze UŚ
Department of Cultural Studies, University of Silesia in Katowice
alicja.glutkowska-polniak@us.edu.pl

Czy w designie wartości estetyczne i etyczne są względem siebie opozycyjne, jak przyjęło się powszechnie uważać, czy też kompatybilne, dopełniające się? Czy kulturowy wymiar designu rzeczywiście sytuuje się między estetyzacją a odpowiedzialnością, czy raczej niweluje sferę „pomiędzy”? Są to pytania trudne, wskazujące na niejednoznaczny wydźwięk nie tylko zjawiska designu, ale i pojęcia, do którego to zjawisko miałoby się odnosić. Dziś już wiadomo, że polski odpowiednik angielskiego terminu ‘design’ – ‘projektowanie’, z jednej strony nie wyczerpuje pełnego zakresu tego pojęcia, jako że nie ma w nim momentu realizacyjnego, z drugiej – jest niezwykle pojemny, szeroki i niesprecyzowany¹. W bardzo ogólnej odślonie design będzie odnosił się do nowoczesności, ujawniając zależności pomiędzy produkcją, konsumpcją i kulturą, a dzisiejsze jego rozumienie wydaje się dodatkowo wykraczać poza wszelkie kategoryzacje. Łamie tradycyjne granice wzornictwa przemysłowego, grafiki użytkowej, architektury i urbanistyki, sukcesywnie wkraczając do kolejnych praktyk społeczno-kulturowych². Dziś w szerokim zakresie używania tego terminu mieszczą się wyroby przemysłowe, dobra konsumpcyjne, projektowanie graficzne oraz identyfikacja wizualna, jak również planowanie przestrzenne, projektowanie interakcji, relacji, stylizacja i wiele innych działań. Ta rozszerzająca się struktura de-

¹ Więcej na ten temat piszę w swojej monografii: A. Głutkowska-Polniak, *Dizajn w kontekście estetyki. Jego początki, przeobrażenia i konotacje*, Katowice 2017, s. 7.

² Zob. M. Składanek, *Wprowadzenie: Design jako wyzwanie*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3, s. 14.

signu i jej niejednoznaczność są przyczyną swoistej ostrożności ze strony badaczy, a także samych designerów w określeniu jego kulturowej roli: czy ma estetyzować rzeczywistość, czy odpowiadać na (istotniejsze) potrzeby człowieka? Upiększać środowisko i uprzyjemniać w nim funkcjonowanie, czy też stanowić oręż w walce o „lepszy” świat – świat niwelujący różnice ekonomiczne czy dysproporcje społeczne w oparciu o zrównoważony rozwój człowieka i jego otoczenia, którym dziś staje się również planeta?

Teoretycy i krytycy designu często dystansują się od jego estetycznych założeń i skupiają na etycznych podstawach i wartościach opartych na powinności wobec drugiego człowieka i jego środowiska (tj. designera wobec użytkownika) oraz odpowiedzialności. Jednakże we współczesnym świecie ani nie uciekniemy od rozszerzającej się niemal na wszystkie obszary estetyzacji, ani nie uda się nam wyrugować jakości estetycznych, jednoznacznie wpisanych w dziedzinę designu. Dzieje się tak, dlatego że design, niezależnie od naszej woli, powiązany jest, po pierwsze, z „wyglądem” (estetyzacją rzeczywistości), to jest – formą, harmonią, proporcją między elementami; po drugie – z jakościami *stricte* estetycznymi: kreacją, manipulacją oraz symulacją i wirtualizacją (estetyzacją samego designu). Rzeczywistość kulturowa jako taka znajduje się również dziś w procesie estetyzacji³. W designie więc – pojmowanym jako obszar kulturowy – wpływy kulturowe związane z jakościami estetycznymi przenikają zarówno nasze sensoryczne postrzeganie wartości, jak i każdą twórczość, w tym techniczną. Także i wszelkie wartości (etyczne, estetyczne, naukowe, ekonomiczne) nie są w kulturze izolowane, ale przenikają się, pozostając – w swojej formie i kontekstach – jednocześnie społeczne; tym, co najistotniejsze i na co pragnę zwrócić szczególną uwagę, jest fakt, że dziś dominują wartości estetyczne, które przenikają wszystko i łączą się z innymi typami wartości⁴.

³ O zjawisku estetyzacji rzeczywistości kulturowej pisze Wolfgang Welsch, wskazując na dwa poziomy tego procesu: powierzchniowy i głęboki. Powierzchniowy to zdobienie rzeczywistości, nadawanie jej atrakcyjnej formy, głęboki natomiast to fundamentalne przeobrażenia technologiczne, dzięki którym rzeczywistość staje się zapośredniczona przez nowe media i technikę; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Kraków [cop. 2005], s. 33–36.

⁴ Zob. A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków [cop. 2007], s. XI.

Design w swojej warstwie kulturowej wywiera znaczący wpływ na doświadczenia i przeżycia człowieka, a estetyczność⁵ oddziałuje na całe nowoczesne życie, dotyczy bowiem nie tylko sztuki, ale właśnie kultury jako takiej. Estetyczność „sięga poza sztukę, do świata, w którym żyjemy, do środowiska naturalnego i tego, które stworzył człowiek, do serca społeczności i osobistych relacji”⁶. Nie jest zatem wartością miałą, stylizacyjną, jak przyjęło się powszechnie uważać, a tak zwana estetyka przemysłowa (wzornicza), sięgająca w dużej mierze po płytkie stylizowanie produktu, by ten się lepiej sprzedawał, nie jest z pewnością sztandarowym ukazaniem wpływu estetyzacji na świat człowieka. To jedynie jeden z przejawów estetyzowania, który zresztą więcej ma wspólnego ze stylingiem niż designem. Stylizowanie bowiem to nadawanie przyjemnej dla oka, atrakcyjnej formy, ale w procesie wtórnym do samego powstałego obiektu; natomiast design jako taki to kreowanie od podstaw, projektowanie obejmujące plan, zamysł i realizację (z ujęciem już na pierwotnym poziomie także aspektu estetycznego)⁷. Nie są one zatem tożsame, choć granice między nimi bywają płynne.

Istotnym problemem dzisiejszego świata nie jest wcale stylizowanie środowiska. Również „źle” zaprojektowane obiekty stają się dość łatwe do wykrycia, szczególnie w użytkowaniu. Dużo większym utrapieniem współczesności, jako że niejawnym, utajonym, jest przemoc wobec ludzkiej wrażliwości, a więc wymiar współczesnego designu wskazujący jednoznacznie na

⁵ Pojęcie „estetyczny” dla Welscha posiada różne znaczenia i może – zamienne – oznaczać: zmysłowy, przyjemny, zabawowy, pozorny, artystyczny, wirtualny, niewiążący. To, co je łączy, to podobieństwo rodzinne. Zob. W. Welsch, op. cit., s. 42–44.

⁶ A. Berleant, op. cit., s. 26.

⁷ Pierwsze wzmianki wiążące design ze sztuką pojawiają się właściwie już w renesansie. Pojęcie to wywodzi się z włoskiego *disegno* – ‘zamysł’, ‘szkic’, ‘rysunek’, ‘projekt’ – i ukazuje pokrewieństwo malarstwa, architektury i rzeźby. Wprowadzony przez Cennino Cenniniego termin *disegno* oznacza *arti del disegno* (‘sztuki rysunkowe’), ale nie zawęża się wyłącznie do rysunku, ponieważ znaczy też ‘projekt’, ‘zamiar’. Zatem pojęcie *disegno* wskazuje już u swych podstaw zarówno rysunek jako formę przedmiotu, jak i podmiotowy aspekt – koncepcję, zamysł; zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 42.

łączenie się wartości estetycznych z etycznymi. Środowisko człowieka i jego codzienne doświadczanie bowiem, w kształtowaniu (projektowaniu) którego istotną rolę odgrywa design, powodują, iż wartości te są integralnie ze sobą połączone. Smog, skażenie środowiska, hałas, nadmierna wizualna stymulacja czy zanieczyszczenie przestrzeni (np. przez coraz większe zatłoczenie), w której funkcjonuje człowiek, to nie tylko problemy natury etycznej, ale i estetycznej. Do nich też nawiązuje współczesny estetyk Arnold Berleant, wskazując na dość nieoczywisty problem estetyczny – obszar tak zwanej negatywnej estetyki codzienności. Doświadczenie zmysłowe⁸, jak twierdzi filozof, w takich sytuacjach jest nie tylko nieprzyjemne, ale często również szkodliwe. Zmysły bowiem są atakowane w niekontrolowany i niekorzystny dla naszego samopoczucia sposób, a dalekosiężne szkody dla naszej percepcji i zdrowia mogą być głębokie i nieusuwalne. Negatywna estetyka nie jest łatwa do określenia, zauważa Berleant. „W niektórych przypadkach, gdy estetyczna przewina jest niewielka, możemy mówić o »nieudolności« [...]». Istnieją też takie sytuacje, gdy wartość estetyczna została zamierzona, ale poważnie zawodzi⁹. Nieudolność to przewina względem użytkownika, wynikająca najczęściej z braku wiedzy i lekceważenia odbiorcy. Druga sytuacja, w której wartość estetyczna zawodzi, jest współcześnie nagminna, ale też niezwykle trudna do sprecyzowania, choć łatwa do zobrazowania – chociażby wszechobecne w przestrzeni publicznej billboardy, same w sobie estetyczne i (prawdopodobnie) przyjemne dla naszej percepcji wizualnej, niekorzystnie jednak wpływające na nasz odbiór przestrzeni, nijak nie wpisujące się w harmonijne jej doświadczenie. Poza tym dość agresywne narzucanie komercyjnych interesów społeczeństwu ma również wydźwięk etyczny. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku smartfonów, które pozwalają komunikować się ze światem, dokumentować go, słuchać muzyki i na

⁸ Od XVIII wieku za sprawą Alexandra Baumgartena estetyka zaczyna być powszechnie rozumiana jako to, co zmysłowo poznawalne. Podobnie estetykę postrzega współczesny filozof – Wolfgang Welsch, który twierdzi, że „estetyczny” odnosi się najogólniej do szeroko rozumianej zmysłowości, to jest doświadczenia za pomocą wszystkich zmysłów; zob. W. Welsch, op. cit., s. 45.

⁹ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków [cop. 2011], s. 179.

inne sposoby uprzyjemnić czas, ale jednocześnie zakłócają nasze w nim funkcjonowanie.

Estetyka wąsko rozumiana wiąże się ze *stricte* zmysłową przyjemnością, szerokie rozumienie koreluje natomiast z jej funkcją normatywną (i tym samym etyczną) – poprawą jakości życia człowieka, harmonizowaniem otoczenia. W relacji do designu będzie to odpowiedzialnie zaprojektowany obiekt, miejsce, sytuacja czy nawet relacja; odpowiedzialnie – w stosunku do użytkownika. Można zatem przyjąć, że właściwie pojęta estetyka i związana z nią estetyzacja powinny być pozytywne, sprzyjające rozwojowi, stymulujące i komfortowe. Kto i w jaki sposób decyduje jednak, co jest dla człowieka dobre, a co złe? Designer?

Design u podstaw ma zarówno estetyczne, jak i społeczne (etyczne) założenia. I w tej formie – w dzisiejszym rozumieniu – zrodził się u progu XX wieku jako odpowiedź na przeobrażającą się kulturowo (za sprawą rozwoju nauki, techniki i sztuki) rzeczywistość. Pomysłodawcami designu byli artyści/architekci modernistyczni, stawiający sobie za cel zmodernizowanie społeczeństwa, nadanie mu nowych ram estetycznych, a także połączenie sztuki z życiem. Wykonawcami zaś byli głównie ci, którzy zgadzali się na to artystyczne przywództwo. Design miał być odgórną kontrolą nad gustem społeczeństwa, ale i nad produkcją masową. To oznaczało, iż estetyzacja, która od tego momentu zaczęła wzmacniać i poszerzać swój obszar poza sztukę, pierwotnie była w pełni podporządkowana nowoczesnej (*modern*), racjonalnej myśli, standaryzacji, technologicznemu nowatorstwu i wreszcie – higienie życia.

William Morris jako jeden z pierwszych położył fundamenty pod nowe rozumienie sztuki, spajające wartości estetyczne z etycznymi oraz estetyzację z obowiązkiem społecznym. Morris zainicjował ruch, który przyczynił się do odrodzenia twórczości użytkowej. Dostrzegał problem odpowiedzialności twórczej artysty wobec społeczeństwa, które to w owej twórczości powinno czynnie uczestniczyć. Tym jednak, co odróżniało Morrisa od „prawdziwych pionierów modernizmu”, była – jak zauważył Nikolaus Pevsner – maszyna, a właściwie negatywny stosunek Morrisa do sztuki wykonywanej za pomocą maszyny: „Morris zainicjował ruch, który przyczynił się do odrodzenia rzemiosła jako sztuki godnej udziału najznakomitszych talentów; pionierzy z około roku 1900 poszli dalej, odkrywając niezmiarzone, niewyczerpane

perspektywy sztuki wytwarzanej za pomocą maszyny¹⁰. Niezależnie jednak od skądinąd bardzo istotnego wpływu maszyny na twórczość projektową modernizm, począwszy od Morrisa, postrzegał sztukę i estetykę z nią związaną w szerokim społeczno-moralnym kontekście. Kontekst ten uległ z upływem czasu przeobrażeniom. Bez wątpienia jednak już u samych podstaw designu można było wpisać w niego pojęcie greckiej *kalokagatii*¹¹ – połączenia piękna z dobrem – które stało się niezwykle ważnym aspektem projektowania modernistycznego – zdyscyplinowanego i samokontrolującego się.

Jednakże po drugiej wojnie światowej design wyswobodził się z tych rygorystycznych, i co ważniejsze – totalizujących kanonów, by zacząć funkcjonować na usługach potrzeb człowieka, a nie odgórnice narzuconych idei. To sprobematyzowało jeszcze bardziej kulturowy wymiar designu. Coraz prężniej wchodził on w relacje ze zjawiskami, którym pierwotnie był przeciwstawiany: rozrywką, kiczem, popkulturą. Doznania estetyczne, niezależnie od rangi tego, co je wywoływało, okazały się istotnym elementem życia człowieka, a często wyrazem jego wolności wyboru. Projektanci natomiast zawsze projektują „dla” człowieka, by nadać jego życiu „lepszą jakość”, ale też, co niebagatelne, by wypełnić je istotnymi dla danego czasu wartościami kulturowymi. Stąd pytanie: jak powinien funkcjonować (żyć) współczesny człowiek? – jest właściwie punktem wyjścia dla dziedziny designu. I stąd też koegzystencja wartości naukowych, etycznych (społecznych) i estetycznych w jego obszarze. Mimo problemów, jakie niesie dziś ze sobą wszechogarniająca estetyzacja rzeczywistości w postaci podporządkowania kryteriom estetycznym niemal wszystkich dziedzin określających funkcjonowanie człowieka, estetyka i estetyzacja mają już w sobie niejako zawarty imperatyw moralny, szczególnie w odniesieniu do obszaru designu¹². Chodzi tu raczej o krytyczną siłę, wynikającą z estetyzacji i estetyczności z nią związanej,

¹⁰ N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 29.

¹¹ Pojęcie łączące dobro z pięknem, którego realizacja następuje poprzez szlachetne i etyczne postępowanie, tak zwane cnotliwe życie; zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum., oprac. i wstęp D. Gromska, Warszawa 1982, s. 21–28.

¹² Zob. A. Głutkowska-Polniak, op. cit., s. 7–8.

jak również o jej pojednawczą funkcję, które to aspekty pozwalają innym wartościom koegzystować na zasadzie równości.

Przyznaję, że kwestia ta wydaje się robić wrażenie nieco utopijnej, design bowiem to również walka interesów: dobra wspólnego i dobra indywidualnego, wymiaru komercyjnego i zaangażowania społecznego, kontroli estetycznej i wolności wyboru. Być może jednak wiara, że wartości estetyczne i estetyzacja mogą niwelować (a przynajmniej pomniejszać) powyższe konflikty, nie jest z gruntu bezzasadna? Aby w pełni zrozumieć pojęcie designu jako działania nieprzypadkowego i świadomie podjętego, w wyniku którego powstaje zaplanowany przedmiot/obiekt/sytuacja o designerskich (nowatorskich, jak również estetycznych) inklinacjach, uważam, że należy odnieść się, po pierwsze, do Welschowskiego pojęcia estetyczności jako „wyszukanej” zmysłowości, po drugie zaś – do jej (tj. estetyczności) funkcji ugodowej, łągodzącej. To, co estetyczne, musi zawsze, jak twierdzi Welsch, wykazywać dążność do przekształcenia, przewyższenia i co ważne – uszlachetnienia zmysłowości. Dystans wobec pospolitej zmysłowości, wzlot ku wyższej formie badacz ten określa jako „element elewatoryjny”. Ten aspekt estetyczności (*aisthesis*) ma dwie strony: doznawanie i spostrzeganie. Doznawanie pozostaje w związku z przyjemnością i ma emocjonalny charakter; spostrzeganie natomiast pozostaje w relacji z podmiotowością i ma charakter poznawczy. Doznawanie wywodzi się z subiektywnej oceny, spostrzeganie – z obiektywnego ustalenia. Przyjemność jest tu przyjemnością wyższego rzędu, polega na delektowaniu się przedmiotami w refleksyjnym upodobaniu (bez oceny: niezbędne czy użyteczne)¹³. Estetyczność będzie więc dotyczyła postrzegania i doznawania jednocześnie, kiedy oddziałuje na człowieka harmonia, proporcja między elementami.

Jest to ważna kwestia, choć istotniejszą dla designu, który przecież z zasady ma być użytkowy (dziś użytek może mieć charakter głównie refleksji estetycznej), jest Welschowskie założenie, iż pojęcie „estetyczny” sygnalizuje też zgodę, pojednanie. To, co w rzeczywistości twardo zderza się ze sobą, poprzez aspekt estetyczny zdaje się ze sobą zespałać¹⁴. Przejście od zmysłowości elementarnej do estetycznej jest tu więc przejściem od konfliktu do pojednania. Design ma również na celu złagodzenie, w każdym obszarze

¹³ Zob. W. Welsch, op. cit., s. 44–46.

¹⁴ Ibidem, s. 48.

ludzkiej aktywności, napięć między człowiekiem a środowiskiem przez niego stworzonym, a harmonia jest istotną jakością estetyczną o wielowymiarowym znaczeniu. Doświadczenie harmonijne to takie, które również w swej dalszej konsekwencji nie jest szkodliwe czy zgubne. Poza tym design nie jest zawieszony w próżni i dostosowuje się do zmiennych warunków życia, aktywnie uczestnicząc w tych zmianach, przy czym nie jest to działanie agresywne, a wręcz przeciwnie – przyjazne dla człowieka. Design zawsze odzwierciedla światopogląd panujący w danym okresie, towarzysząc przemianom i je wzmacniając. W latach 60., kiedy zaczął w projektowaniu rządzić plastik (tak często dziś oceniany negatywnie), stał się on formą, jak i treścią projektowanych przedmiotów, wyrażając jednocześnie zmienność, ulotność, lekkość i różnorodność życia oraz przyjemność zeń czerpaną. Designerzy starali się manifestować płynność i plastyczność tego materiału, przyjemną w percepcji zmysłowej, ale też jego demokratyczność, ujawniającą się w formie powszechnej dostępności, nadającej dodatkowo koloryt środowisku człowieka. W czasach boomu popkulturowego świadomość projektanta i użytkownika nakierowana była na aktualne cele, nikt nie myślał wówczas o wieczności, o zaśmiecaniu środowiska, zatem i przedmioty zyskiwały walor ulotności, zmienności, jednorazowości i zastępowalności. Powielalność stała się wartością kulturową, istotną zarówno w sztuce (Andy Warhol), jak i designie, obrazując odrzucenie ścisłej modernistycznej racjonalności na rzecz emocjonalności. Odpowiedzią na tego typu światopogląd stał się następnie design krytyczny, kontestujący komercję i masową produkcję.

Wyznawcą tego nowego, krytycznego spojrzenia na rzeczywistość, aktualnego zresztą do dziś, jest między innymi Vicor Papanek – krytyk i designer. Bez wątpienia Papanek ze swoimi kontrowersyjnymi założeniami znacząco przyczynił się do negatywnego podejścia do wartości estetycznych w designie, odrzucając estetyzację i potrzeby estetyczne jako zbytek i fanaberie komercyjnego podejścia. Jako orędownik designu społecznie zaangażowanego główny problem dostrzegał w coraz bardziej estetyzującej się rzeczywistości, gdzie potrzeby (coś, co jest niezbędne dla ludzkiej aktywności) zastępowane są pragnieniami (czymś, co determinowane jest kulturą). Dlatego też uważał, że najbezpieczniej zajmować się projektowaniem dla wykluczonych: biednych, niepełnosprawnych, poszkodowanych. Papanek uznał, dość arbitralnie, że ci właśnie odbiorcy nie potrzebują żadnej stymulacji zmysłowej, a jedynie funkcjonalności zaprojektowanego

obiekty czy przedmioty. Aspekt etyczny wykluczał więc aspekt estetyczny. Ale czy Papanek, dyskryminując potrzebę wartości estetycznych, nie dyskryminował tym samym człowieka? Jest to tym bardziej niezrozumiałe, że podstawową rolę designu dostrzegał on w kształtowaniu nie tylko otoczenia człowieka czy narzędzi, jakimi ten się posługuje, ale i – jak sam pisał – w kształtowaniu człowieka jako takiego: „Projektowanie to najpotężniejsze znane dotąd narzędzie kształtowania przez człowieka własnych wytworów i środowiska, a co za tym idzie – samego siebie”¹⁵. Papanek słusznie sprzeciwiał się dysproporcji między krajami bogatymi i biednymi, nierównościami społecznymi i wszelkimi formom dyskryminacji, stąd też w zasypywaniu tego rodzaju przepaści widział właściwą rolę designera. Nie tłumaczył to jednak jego niechęć do potrzeb estetycznych. Papanek pozornie ujmował design w jego ludzkim wymiarze, jednakże był to wymiar jednostronny – przede wszystkim etyczny. Postulował projektowanie zintegrowane, zajmujące się człowiekiem jako całością, wraz z jego otoczeniem. Jednakże w tej całości lekceważąc spoglądał na potrzeby estetyczne. Design był dla niego przedłużeniem, protezą ludzkiego życia; proteza ta powinna być zatem funkcjonalna i dopasowana do człowieka czy jego otoczenia, ale już jej forma i wygląd były dla niego nieistotne. A jednak kiedy doświadczamy czegoś zmysłowo, doświadczamy tego również estetycznie, poprzez smak, zapach, dotyk, słuch i wzrok – harmonijna percepcja z pewnością jest ważną kwestią przy projektowaniu otoczenia czy interakcji. Papanek prawdopodobnie poprzestał na rozpowszechnionym i ograniczonym rozumieniu estetyki i estetyczności jako dotyczących wyłącznie „ładnego wyglądu”, który nadaje się przedmiotom, by stały się atrakcyjne i komercyjne. Estetyka, estetyczność (i w efekcie: estetyzacja) natomiast, co powinniśmy wiedzieć i o czym poucza nas Berleant, „funkcjonuje jako źródło wartości i decyduje o naszych sądach”; i dalej: „stanowi to podstawę jej siły jako narzędzia społecznego”¹⁶.

Poszukiwanie harmonii między człowiekiem a jego otoczeniem zawsze staje się załączkiem jakości estetycznej, tak istotnej i dla życia człowieka, i dla założeń designu. Design jako taki jest towarzyszem ludzkiej egzystencji – indywidualnej i zbiorowej, wspólnotowej. Dzięki temu człowiek może nie

¹⁵ V. Papanek, *Design dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, tłum. J. Holzman, Łódź 2012, s. 11.

¹⁶ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, op. cit., s. 55.

tylko użytkować przedmiot w sposób instrumentalny, ale i doświadczać go estetycznie, tworzyć z nim związki i relacje. Design więc emocjonalnie i intelektualnie stymuluje egzystencję człowieka. Oczywiście, wymiar praktyczny (użytkowy) jest tu równie istotny, to dzięki niemu bowiem doświadczenie może stać się całością, doświadczeniem spełnionym, czyli także – przenikniętym jakością estetyczną. Już John Dewey, twórca pragmatyzmu, u początków XX wieku zauważył istotną wagę estetyczności w życiu człowieka, podkreślając ponadto, że doświadczenie estetyczne musi być zakorzenione w codziennym życiu, w jego nurcie, praktyce, działaniu, użytkowaniu – w zwyczajnych życiowych doświadczeniach. Mniej istotne, według Deweya, było to, w jaki sposób użytkowany jest przedmiot, czy jest funkcjonalny, bardziej natomiast – czy daje spełnienie, czy jednoczy doświadczenie całości, harmonizuje je. Jeśli tak jest – życie zmierza w stronę sztuki (życia)¹⁷. Istotniejsze zatem w perspektywie designu byłoby to, jak (zaprojektowany) przedmiot/obiekt czy sytuacja włącza się w doświadczenie (czy harmonijnie?), jak wnoszone przezeń treści współgrają z treściami podmiotowymi, a nie – jaką zewnętrzną formę posiadają przed wejściem w doświadczenie. Co nie znaczy oczywiście, że sama forma nie jest dla designu istotna.

Design nosi w sobie imperatyw rozwiązywania problemów, odpowiadania na potrzeby, lecz jednocześnie, kiedy podstawowe potrzeby ludzi w dużej części są zaspokojone, design realizuje również potrzeby dodatkowe (pragnienia), często związane ze stylem życia. I w świecie, w którym człowiek coraz częściej używa przedmiotów/obiektów niczym biżuterii – w celach ozdobnych czy prestiżowych – projektanci chętnie podejmują się tworzenia dla tego typu odbiorców. Czy jest to działanie odpowiedzialne? Projektant ma możliwość manipulowania relacją przedmiot – podmiot (obiekt – użytkownik), może nasycić obiekt dowolnymi znaczeniami, jakościami i wartościami, chętnie zatem podejmuje próby wykroczenia poza elementarne wymogi funkcjonalne, jak i te związane z metodą działania. Równie chętnie eksperymentuje, jako że eksperyment wpisany jest w istotę designu – dziedziny, która spaja mocnymi więzami naukę i sztukę. Najsilniejszym bodźcem do eksperymentów, prowadzących do zmian w obszarach designu, jest zawsze kontekst kulturowy. On wyznacza zmiany

¹⁷ Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków [cop. 2000], s. 118–121.

w myśleniu i działaniu, i tym samym – w designie. Wszelkie przemiany kulturowe dziedziną tą skupia w sobie niczym soczewka, a kontekst jest wytyczną jej rozwoju i samookreślenia. Kontekst nadaje wyraz realizacjom w sferze projektowania, podczas gdy samo projektowanie odzwierciedla aktualne idee kulturowe. Design prężnie się rozwija, odpowiadając na coraz to nowsze potrzeby (pragnienia) ludzi i wpływając tym samym na zmianę stylu życia. Jednocześnie poprzez sferę designu użytkownik zapoznaje się z nowymi technologiami, materiałami, formami. Zdarza się, że projektant sytuuje się w sferze pomiędzy estetyzacją a odpowiedzialnością, sprzyjając tej pierwszej i dopasowując się do wymogów rynku, inwestorów czy mody. Nie wyrugujemy ze współczesnego świata designu komercyjnego, jednak nie musi być on oceniany jednoznacznie negatywnie.

W aspekcie estetyzacji – chociażby tej najbardziej powierzchownej, stylizacyjnej, opartej na przyjemności zmysłowej – okazuje się, że nawet tylko w jej ramach człowiek już funkcjonuje lepiej, wydajniej. Mam tu na myśli badania kognitywne prowadzone przez Donalda A. Normana, według którego atrakcyjne przedmioty sprawiają, że ludzie stają się bardziej kreatywni i łatwiej rozwiązują problemy. Norman przyjmuje, iż przyjemność czerpana z relacji, w jaką wchodzimy z designem, odbywać się może na kilku poziomach: fizycznym, psychicznym, społecznym i ideowym. Te zaś łączą się z różnymi poziomami postrzegania. Człowiek poszukuje przyjemności, zabawy czy nawet piękna, by w efekcie stworzyć rozrywkę, stan pozytywnego afektu. Każda zatem informacja powinna być podana atrakcyjnie, abyśmy ją zrozumieli i chcieli zrobić z niej użytek. Projektowanie dla różnych poziomów percepcji (pierwotnego, behawioralnego i refleksyjnego) musi uwzględnić różne cechy tego, co zaprojektowane (wygląd, efektywność użytkowania, osobistą gratyfikację), najlepszym jednak rozwiązaniem jest ukazanie równowagi między nimi – na tym bazuje projektowanie uniwersalne, którego orędownikiem był również Papanek. Znalazienie tej równowagi nie jest rzeczą prostą, jako że odbiorcy i użytkownicy posiadają różne potrzeby, wiedzę i wymagania.

Reakcja na poziomie pierwotnym i behawioralnym zachodzi tu i teraz, dotyczy uczuć i doświadczeń, które powstają podczas patrzenia na produkt lub jego używania. Poziom refleksyjny działa znacznie dłużej – poprzez refleksję zapamiętujemy przeszłość i kontemplujemy przyszłość. Projektowanie dla poziomu refleksyjnego uwzględnia zatem długotrwałe relacje, uczucie

satysfakcji z posiadania, pokazywania i użytkowania produktu¹⁸. Bez wątplenia jest to nawiązanie do Welschowskiej estetyczności i jej elewatoryjnego charakteru, choć prawdopodobnie Welsch ma na myśli raczej poziom refleksyjny, w którym przyjemność jest przyjemnością wyższego rzędu, formą delektowania się.

Konkludując, design jako obszar zarówno komercyjny, jak i społeczny wpisuje się jednoznacznie w proces estetyzacji, jako że ta – co, mam nadzieję, zostało wystarczająco ukazane – ma charakter wielowymiarowy. Podobnie jest z odpowiedzialnością. Projektanci mają wybór, czy chcą pozostać bardziej po stronie stylizacji i mody, czy może designu zaangażowanego, odpowiedzialnego. Nie zmienia to jednak faktu, że kulturowy wymiar designu niweluje, a przynajmniej znacząco osłabia sferę pomiędzy etycznością i estetycznością, odpowiedzialnością i estetyzacją. Estetyzacja wkroczyła współcześnie, za sprawą nowych mediów, w bardzo szeroki obszar naszego doświadczenia rzeczywistości, natomiast odpowiedzialność za środowisko i otoczenie, w którym żyjemy, spoczywa nie tylko na barkach designerów, ale każdego z nas. Istotne jest również, że estetyczność nie musi być wcale jednoznacznie pojmowana. Posiada bowiem też swą krytyczną siłę, co może uczynić ją skutecznym narzędziem społecznych analiz czy praktyk. Dodatkowo może dziś spełniać rolę drogowskazu, wytyczającego kierunek społecznej poprawy – pamiętając, oczywiście, o etycznej powściągliwości tejże estetyczności. Z jednej strony, skażenie środowiska prowadzi nieuchronnie do zgubnych konsekwencji także w wymiarze estetycznym, opartym na percepcji. Z drugiej – samo skażenie może mieć charakter estetyczny, jak w przypadku upstrzenia autostrad i dróg reklamami, informacjami, neonami. „Widać wyraźnie – zauważa Berleant – że spełnienie potrzeb percepcyjnych jest wymogiem tak estetycznym, jak i moralnym. Owe potrzeby mają pierwszeństwo przed wszelkimi ludzkimi instytucjami: ekonomicznymi, społecznymi i politycznymi”¹⁹. I choć postulaty Berleanta, by środowisko przede wszystkim służyło człowiekowi, wspierało i umacniało jego życie, bezpieczeństwo i dobrostan, wydają się nieco utopijne, nie można się z nimi nie zgodzić, zaś estetyczno-etyczny charakter tych

¹⁸ D.A. Norman, *Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, tłum. D. Skalska-Stefańska, Warszawa 2015, s. 42.

¹⁹ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, op. cit., s. 243.

postulatów zakotwiczony jest w pojęciu wcześniej wskazanej *kalokagatii*, która towarzyszy zjawisku designu od samego początku.

Bibliografia

- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum., oprac. i wstęp D. Gromska, PWN, Warszawa 1982.
- Arnold Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2007].
- Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2011].
- Alicja Głutkowska-Polniak, *Dizajn w kontekście estetyki. Jego początki, przeobrażenia i konotacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- Donald A. Norman, *Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, tłum. D. Skalska-Stefańska, Arkady, Warszawa 2015.
- Victor Papanek, *Design dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna*, tłum. J. Holzman, Recto Verso, Łódź 2012.
- Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Marcin Składanek, *Wprowadzenie: Design jako wyzwanie*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3.
- Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.
- Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2005].
- Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.

Cultural Dimension of Design – between Aestheticization and Responsibility

When it comes to design, are aesthetic and ethical values oppositional to each other as they have been considered to be, or are they compatible and complementary? Design theorists and critics often distance themselves from aesthetic assumptions, focusing on ethical foundations and values based on duties towards another person (designer for the user) or responsibility.

However, aesthetic values are clearly inscribed in the field of design. Firstly, because design is related to the appearance (aestheticization of reality) – form, harmony, and proportion between elements – but also to manipulation or simulation (aestheticization of design). In design as a cultural area, values interpenetrate and, at the same time, are ethical, social and aesthetic in their form and contexts; the aesthetic values especially permeate everything. They are not isolated in any separate order but rather they combine with other types of values.

Keywords: aestheticization, values, aesthetics, ethics, responsibility

CZYM JEST POLSKI DESIGN?

ANNA KOSTRZYŃSKA-MIŁOŚZ

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
Institute of Art, Polish Academy of Sciences in Warsaw
anna.kostrzynska-milosz@ispan.pl

Na pytanie, czym jest polski design, składają się dwa zagadnienia; pierwsze – co rozumiemy przez określenie „design”, i drugie – które z projektów możemy nazwać polskimi?

A więc czym jest design? Choć to bardzo złożone zagadnienie, na potrzeby tych rozważań należy ustalić zwięzłe kryteria wyznaczające jego granice. Design to wypadkowa trzech elementów: doznań artystycznych, możliwości technicznych i potrzeb społeczno-kulturowych. Jak pisze Peter Bürger „design to sztuka, która zatraciła się w praktyce życiowej, a tracąc do niej dystans, przestała funkcjonować *stricto* jako sztuka, stając się nowym obszarem poszukiwań i eksperymentów”¹. Zdaniem Alicji Głutkowskiej-Polniak, rozważającej design w kontekście estetyki, design to „sztuka przysposobiona do życia”². Bardzo istotnym elementem designu jest możliwość wielokrotnego powielania, a więc tworzenia wzoru, który musi zakładać swoje zwielokrotnienie. Czy jest to jednak warunek dostateczny? Jeśli to twierdzenie byłoby prawdziwe, wszelkie wzorniki, tworzące przecież jakiś szablon, powinny być zaliczane do historii designu, a jednak tak nie jest.

Już w drugiej połowie XVII wieku Jean-Baptiste Colbert, minister finansów na dworze Ludwika XIV, sprawił, że wśród królewskich stolarzy powstała grupa ebenistów, którzy tworzyli wzory ornamentów (np. Jean Bérain) czy projektowali całe meble (André-Charles Boulle). Pierwsza połowa XVIII wieku w Anglii obfitowała w wydane i licznie wznawiane

¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 61.

² A. Głutkowska-Polniak, *Dizajn w kontekście estetyki: jego początki, przeobrażenia i konotacje*, Katowice 2017, s. 13.

wzorniki. Najbardziej znane to: *The Gentleman and Cabinet Maker's Director* (1754) Thomasa Chippendale'a, *Works in Architecture of Robert and James Adam* (1773) Roberta Adama, *The Cabinet Maker and Upholsterers Guide* (1788) George'a Hepplewhite'a, a także *The Cabinet Maker's and Upholsterer's Drawing Book* (1791) i *The Cabinet Dictionary* (1803) – obydwaj autorstwa Thomasa Sheratona. Ten ostatni zawierał nie tylko rysunki przedmiotów, ale również instrukcję dotyczącą wytwarzania mebli. Ich twórców nie określa się jednak jako designerów, choć projekty były realizowane w większej liczbie egzemplarzy, to wytwarzano je w sposób rzemieślniczy.

Wydaje się więc, że zasadniczym elementem, który pozwala posługiwać się pojęciem „design”, jest maszyna – możliwość mechanicznego powielania przy jej użyciu. Przy czym należy zaznaczyć, że ważny jest sam zamiar maszynowego powielania, nieważna zaś liczba wytworzonych przedmiotów. Można zatem uznać, że design narodził się wraz z rozwojem przemysłu w drugiej połowie XIX wieku, choć wówczas był określany jako przemysł artystyczny³. Na przełomie XIX i XX wieku zaczęto używać nazw „sztuka użytkowa”, „sztuka stosowana” do przemysłu, by dopiero po II wojnie światowej wprowadzić określenie „wzornictwo przemysłowe”, stosowane obecnie wymiennie z terminem „design”⁴.

W polskiej literaturze dotyczącej historii designu rozważania na ogół zaczynają się od stylu zakopiańskiego. Styl zakopiański, rozumiany jako lansowanie pewnych nowych tendencji, tworzenie wzorów polskiego stylu, z pewnością odpowiada kategorii narodowej, ale nie był tworzony z myślą o produkcji maszynowej. Niewątpliwie to bardzo znacząca idea, ale czy może być uznawana za początki polskiego designu? Refleksje dotyczące stylu zakopiańskiego prowadzą do drugiej części zagadnienia: co możemy uznać za dorobek polskiego designu? Ostatecznie – do 1918 roku trudno zakreślić wyraźne granice tego, co polskie.

³ K. Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Toruń 2005, s. 13. Autorka podaje szereg opracowań z epoki, w których występuje termin „przemysł artystyczny”.

⁴ Ibidem, s. 15–16.

Można postawić tezę, że na terenach Polski⁵ załóżkiem nowego spojrzenia na sztukę użytkową, zastosowaną do przemysłu, były muzea przemysłowe⁶, zbierające dobre wzory i prowadzące szeroką działalność dydaktyczną. Najstarsze z nich, Muzeum Techniczno-Przemysłowe, założono w Krakowie w 1868 roku. Jego inicjatorem i fundatorem był Adrian Baraniecki, którego inspirowały idee Williama Morrisa o odnowie rzemiosła i tworzeniu nowych wzorów. Baraniecki, budując zbiór, chciał pokazać, że przedmioty wytwarzane przemysłowo mogą być piękne, ale były to obiekty zakupione w Anglii i Francji. To one miały prezentować nowoczesne tendencje panujące w tej dziedzinie w całej Europie.

Kolejnymi znaczącymi ośrodkami propagującymi nowe wzory były: lwowskie Miejskie Muzeum Artystyczno-Przemysłowe (1874)⁷, a także warszawskie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa (1875)⁸ oraz Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej (1891)⁹. Cele owych placówek były spisywane w statutach, przykładowo: w statucie Muzeum Przemysłu i Rolnictwa zaznaczono w §1, że chodzi o: „danie przemysłowcom, rzemieślnikom i gospodarzom wiejskim, możność poglądowego studjowania przedmiotów, dotyczących ich zawodowych zatrudnień, tudzież obznajmiania się z ulepszonymi sposobami produkcji i badania technicznego”¹⁰.

Dużą rolę w propagowaniu nowych form miały również wystawy. Pierwsza ważna ekspozycja odbyła się w 1821 roku. Zgodnie z wcześniejszą

⁵ Ponieważ Polska jako państwo w drugiej połowie XIX wieku nie istniała, posługuję się terminem „tereny Polski”, mając na myśli obszar, na którym przeżywała ludność polskojęzyczna.

⁶ K. Szczepkowska-Naliwajek, op. cit., s. 125–129.

⁷ E. Chwałewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, Warszawa 1926–1927.

⁸ A. Tołysz, *Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Jedno muzeum – wiele instytucji*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=5077> [dostęp: 10.04.2019].

⁹ M. Dłutek, *Warszawskie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. Rys historyczny*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotów. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, A. Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 275–289.

¹⁰ A. Tołysz, op. cit., s. 1.

o trzy lata ustawą „O organizowaniu w Warszawie krajowych wystaw wytwórczości i sztuk pięknych” musiano wystawić „wyborniejsze dzieła przemysłu krajowego”¹¹, z tym że za przemysł uważano także rękodzieła i wystawę sztuk pięknych. W zamyśle organizatorów ekspozycja miała być świadectwem postępu cywilizacyjnego we wszystkich dziedzinach, ale: „Tylko mieszkańcy kraju osiedli do tych popisów będą przypuszczonemi. Komisarze do tego przeznaczeni przed wystawieniem przedmiotów na widok publiczny rozpoznają dowody, czyli są rzeczywiście owocem przemysłu krajowego...”¹². Na wystawie tej, obok sieczkarni żelaznej i odlewów gipsowych Wenus czy Apolla Belwederskiego, znalazły się: talerz z Ćmielowa, półmisek szklany rżnięty, a także wyroby biżuteryjne Michała Schwartza Jubilera w Warszawie¹³.

Interesująca ekspozycja, zgromadzona pod hasłem: „Wystawa dzieł sztuki stosowanej”, odbyła się w Pałacu Brühla w Warszawie w 1881 roku. Choć tytuł wiąże się z omawianym tematem, zgromadzono tu wiele bardzo różnych przedmiotów. Katalog wystawy zwierzał szereg działów: ceramika polska, ceramika zagraniczna, porcelana chińska, porcelana saska, porcelana berlińska, wiedeńska, szkło¹⁴, brązy, wyroby złotnicze, biżuteria, zegarki, zastawy i naczynia stołowe w srebrze, puchary, dzbany, kubki, tace i misy, kandelabry, wyroby z kości, rogu, drewna, miedzi, mosiądzu, cyny, marmuru, tkaniny, hafty, koronki, ubiory, przybory wojenne. Katalog obejmował łącznie 1570 przedmiotów, były to jednak obiekty o proveniencji historycznej, a wyrobów określanych jako „tegorzesne” opisano zaledwie dziesięć¹⁵. Jedynie między kartami wyliczającymi eksponaty pojawiały się całostronicowe reklamy pokazujące dorobek ówczesnego przemysłu.

¹¹ A. Drexler, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 39.

¹² *Ibidem*, s. 108.

¹³ *Ibidem*, s. 194–197.

¹⁴ Przedmioty opatrywano różnymi, często zabawnymi z dzisiejszego punktu widzenia podpisami, np. „dzban szklany emaliowany znaleziony na dzień Sanu wyrób wenecki średniowieczny własność Zygmunta Glogera”; *Katalog wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzonej staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w Pałacu Brühlowskim otwartej 14 czerwca 1881*, Warszawa 1881.

¹⁵ *Ibidem*.

Ważną, ze względu na wyodrębnienie działu „Okazy sztuki nowożytnej, stosowanej do przemysłu”, była późniejsza ekspozycja, urządzona w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w 1889 roku. Przedmioty wytwarzane w latach 80. XIX wieku wystawiono tu obok obiektów zabytkowych: opraw książkowych, dawnych ubiorów, uzbrojenia, numizmatyki, porcelany, fajansu, zegarów¹⁶.

W początkowym okresie rozwoju polskiego designu istotną rolę odegrało Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana założone w 1901 roku. Jak wskazuje Maria Dłutek:

Nowe było tu rozumienie wzorów szeroko propagowanych przez gromadzenie odpowiednich zbiorów, organizowanie tematycznych wystaw, konkursów, a także przez dobór artykułów i ilustracji w wydawanym przez Towarzystwo piśmie „Materiały Polskiej Sztuki Stosowanej”, a od 1906 „Sztuka Stosowana”¹⁷.

W ten sposób powstały specyficzne wzorniki dla anonimowych odbiorców, którym starano się wytłumaczyć równocześnie pochodzenie, istotę i sens istnienia wzoru. Artyści, projektujący w ramach Towarzystwa owe „nowe wzory” – tacy jak Józef Czajkowski, Karol Frycz, Józef Mehoffer, Ferdynand Ruszczyc, Jan Szczepkowski, Karol Tichy, Edward Trojanowski i Stanisław Wyspiański – realizowali pojedyncze obiekty, które miały inspirować. Byli to na ogół wykształceni malarze, rzadziej rzeźbiarze, nie zawsze rozumiejący wymogi funkcjonalności czy ergonomii; oni raczej „myśleli formą”. Ofiarą takiego pojmowania designu padł Tadeusz Boy-Żeleński, któremu na przełomie lat 1904 i 1905 Stanisław Wyspiański projektował wnętrza mieszkania przy Karmelickiej 6 w Krakowie¹⁸. Boy wspominał:

Wymiary mebli wynikłe [...] z zasady geometrycznej dawały różne niespodzianki. Stoliki nocne były na przykład tak olbrzymie, że blat ich sięgał do piersi człowieka; zarazem sprzeciwiały się całkowicie celom użytkowym:

¹⁶ K. Szczepkowska-Naliwajek, op. cit., 127.

¹⁷ M. Dłutek, *Od wzoru do wzornictwa*, [w:] *Wzornictwo w Polsce*, red. M. Kulik, Warszawa 1988, s. 7.

¹⁸ Reprodukowane i omówione w katalogu wystawy: *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 419–424.

ani spojrzeć na zegarek, ani wypić herbatę w łóżku, nic! Olbrzymie fotele w sypialni miały siedzenie o jakieś 10 cm wyższe od normalnych, stolik zaś, wskutek zasady, że ma być równej wysokości z poręczami, był tak niski, że o kant uderzało się kolanami, których nie było sposobu podziać. Bardzo ciężkie, a szalenie niewygodne krzeselka były istnym narzędziem tortur. [...] „Cierp i czuwaj” – zdawał się mówić każdy mebel¹⁹.

Na początku XX wieku powstało wiele organizacji artystycznych, które miały odnowić wzornictwo na terenach Polski; były to m.in.: Polska Sztuka Podhalańska (Zakopane 1909), Stowarzyszenie „Kilim” (Zakopane 1910), Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej „Zespół” (Lwów 1911), Związek Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło (Kraków 1911)²⁰. Pośród nich najbardziej znaczące, odwołujące się do idei Wiener Werkstätte (1903), były Warsztaty Krakowskie (1913). Kontynuowały one w pewnym sensie działalność Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej. Artyści do nich należą – m.in. Antoni Buszek, Józef Czajkowski, Karol Homolacs, Stanisław Getter, Wojciech Jastrzębowski, Włodzimierz Konieczny, Henryk Kunzek, Bonawentura Lenart, Kazimierz Młodzianowski, Zofia Stryjeńska, Karol Stryjeński, Zofia Szydłowska, Jerzy Warchałowski – prowadzili szereg kursów i pracowni przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie²¹. Tym, co wyróżniało Warsztaty, była „celowość przedmiotów”, rozumiana jako funkcjonalność i znajomość właściwości materiałów, co mogło być wynikiem włączenia na równych prawach do stowarzyszenia doświadczonych rzemieślników. W Warsztatach Krakowskich próbowano wprawdzie pokazywać i wprowadzać nowe wzory, ale były to działania na niewielką skalę i wiązały się raczej z odnową rzemiosła artystycznego niż sztuki zastosowanej do przemysłu.

Powstanie Bauhausu w 1919 roku zwróciło uwagę polskich artystów na nowoczesność i standaryzację wzorów. Jednak w formach przedmiotów wytwarzanych w naszym kraju można w tym okresie wyraźnie zauważyć,

¹⁹ T. Boy-Żeleński, *Historia pewnych mebli*, [w:] idem, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wyb., wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1985, s. 146.

²⁰ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 44–48.

²¹ Ibidem, s. 49–52; *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. I. Dziedzic, Kraków 2009.

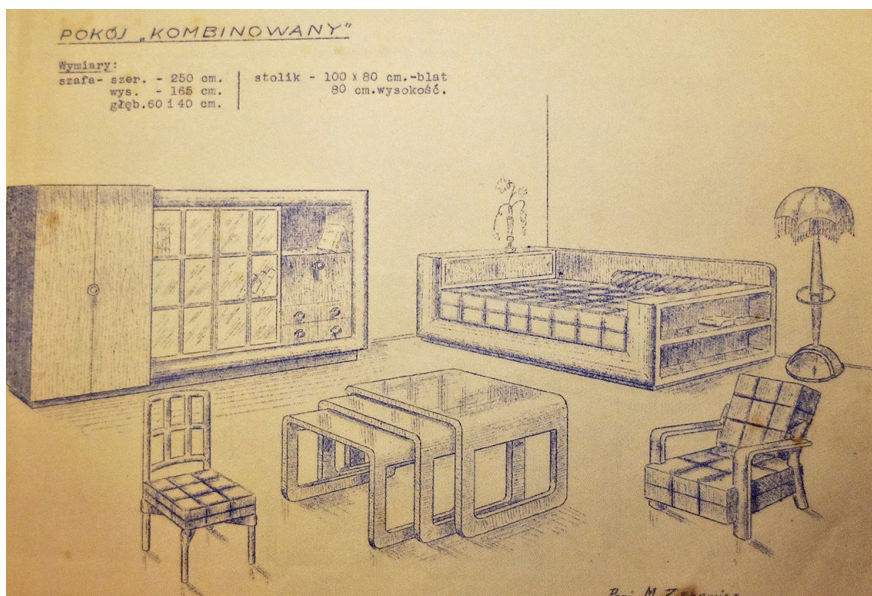
obok aspektów artystycznego i technicznego, wpływ trzeciego czynnika składającego się na określenie „design”, mianowicie: społeczno-kulturowego.

Wraz z odzyskaniem niepodległości pojawiła się potrzeba podkreślania narodowego charakteru sztuki. Szczególnym wyrazem tych tendencji była ekspozycja polska na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu w 1925 roku i późniejsza działalność Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”. Zaczęto projektować przedmioty, które miały „nutę ludowości”, doceniono także potrzeby przemysłu – tu istotną rolę powierzono szkolnictwu wyższemu i pół-wyższemu. Powstały wówczas wydziały sztuki stosowanej w Szkole Sztuk Pięknych (od 1932 r. – Akademii) w Warszawie i na Uniwersytecie w Wilnie, zorganizowano Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu oraz Lwowie, a także Państwową Szkołę Przemysłową w Bydgoszczy. Nawet na Politechnice Warszawskiej, przy Wydziale Architektury, powstało w 1936 roku Studium Wnętrz i Sprzętu, gdzie organizowano warsztaty ceramiczne, szklarskie i stolarskie²². Część z tych uczelni pozostała jednak w kręgu tworzenia wzorów wykonywanych rzemieślniczo.

W okresie międzywojennym wyróżniała się Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, współpracująca z przemysłem i projektującą dlań wzory. Studenci tej uczelni odbywali praktyki w fabrykach mebli i ceramiki, toteż dokładnie poznawali idee produkcji i specyficzne potrzeby przemysłu.

W latach trzydziestych rodzi się pewien rozdźwięk między tworzeniem nowego, charakterystycznego dla polskiego designu stylu, a powstawaniem wzorów w nurcie nowoczesnym, które można powiełać przemysłowo. Nurt związany z poszukiwaniem narodowego wyrazu w sztuce użytkowej, zapoczątkowany w latach 20., którego przedstawiciele odnieśli międzynarodowy sukces na wystawie paryskiej w 1925 roku, a kontynuowany przez „Ład”, był związany raczej z rzemieślniczym wytwarzaniem przedmiotów. Nie spełnia zatem podstawowego założenia designu: projektowania przedmiotu

²² *Poznańska zdobnicza: historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, oprac. J. Mulczyński, oprac. graf. M. Pawłowski, Poznań 2009; *Szkoły przemysłowe we Lwowie w XIX i XX w.*, cz. 1: *Miejska Szkoła Przemysłowa i Handlowa, Państwowa Szkoła dla Przemysłu Artystycznego, Państwowa Szkoła Przemysłowa*, oprac. J. Kowalczyk, Kraków 2011.



Il. 1. Pokój kombinowany; projekt inspirowany nowoczesnymi trendami; lata 30.

z zamiarem wielokrotnego maszynowego powielania (choć twórcy „Ładu” mieli zamiar wprowadzić produkcję na większą skalę). Ten podział w swoich rozważaniach bardzo wyraźnie zaznaczył Jan Goliński, pisząc w 1936 roku: „Pod wpływem pobudek myślowych techniki, człowiek usiłuje niszczyć jedne formy materji, aby uzyskać nowe, jemu przydatne, — to rzemiosło. Jeśli zachodzi potrzeba powielania wyników rzemiosła, tworzy się przemysł”²³.

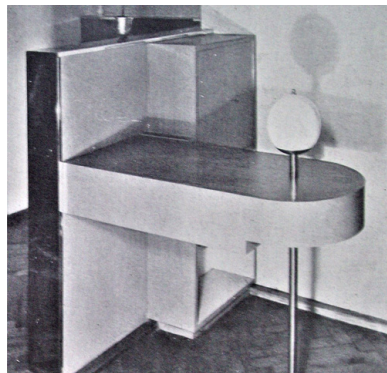
Zatem dopiero drugi nurt poszukiwania nowoczesności, standaryzacja projektu, jest działaniem, które skłonna byłabym nazwać „designem”.

Ten typ myślenia o produkcji, wywodzący się z kręgów europejskiej awangardy chcącej „zmaszynizować świat”, pozostał w Polsce okresu międzywojennego w sferze teorii głoszonych przez ugrupowania artystyczne Blok i Praesens, kultywujące idee Bauhausu. Ich echa znajdujemy w ówczesnych projektach środowiska architektów poszukujących nowych form. Bardzo wyraźnie nawiązywano do tych zagadnień w kręgach Studium Wnętrz

²³ J. Goliński, *Długa jeszcze droga do wnętrza jutra*, „Architektura i Budownictwo” 1936, nr 3, s. 78.

i Sprzętu. Stefan Sienicki, założyciel Studium, uważał, że należy stworzyć koncepcję powszechnie dostępnych mebli i wypracować wzorce projektowe z przeznaczeniem dla rzemiosła i przemysłu²⁴, co okazało się nie takie znowu proste. Swoje poglądy formułował, pisząc o normach w meblarstwie m.in. w „Arkadach”²⁵. Jeden z członków Studium Wnętrz i Sprzętu, Kazimierz Prószyński, pisał w 1933 roku w artykule zatytułowanym *Standaryzacja*, iż: „Można znaleźć wielu doskonałych wykonawców, projektodawców można policzyć na palcach”²⁶. Chciano stworzyć proste i łatwe do powielania wzory, które będą jednocześnie funkcjonalne, choć wspomniano w prasie, że poszukiwania te nie są niczym nowym i mają swoje źródła w europejskiej teorii projektowania (il. 1–2).

Po wojnie, w latach 60. XX wieku, pojawia się podobne rozdwojenie kierunków rozwoju designu: z jednej strony nawiązywanie do sztuki ludowej, z drugiej – fascynacja nowoczesnymi tendencjami (il. 3–5). Na dwóch skrajnych pozycjach stoją wówczas Cepelia oraz Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Cepelia (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego) powstała w 1949 roku na wniosek Ministerstwa



Il. 2. Stefan Sienicki, Kazimierz Prószyński, projekt kontuaru; lata 30.



Il. 3. Władysław Trojan, zestaw mebli; powojenne inspiracje sztuką ludową (wystawa przedaukcyjna Desa –Unicum)

²⁴ T. Mikołajczak, *Żaluzjowe meble Władysława Winczego*, „Quart” 2017, nr 3, s. 63.

²⁵ Zob. S. Sienicki, *Normy w meblarstwie*, „Arkady” 1935, nr 2, s. 110–111; idem, *Zagadnienie normalizacji w meblarstwie*, [w:] *Meble wnętrz mieszkalnych*, red. M. J. Leykam, Warszawa 1937, s. 13–20.

²⁶ K. Prószyński, *Standard*, „Wnętrze” 1933, nr 4, s. 62.



Il. 4. Zygmunt Majchrzak, fotel; wiklina – materiał nawiązujący do rodzimości; lata 60.



Il. 5. Marian Sigmund, krzesło; zastosowanie naturalnego koloru drewna i wyplotu siedziska ze sznurka nawiązuje do hasła Spółdzielni „Ład”; lata 60.



Il. 6. Lampa; design inspirowany nowoczesnością; lata 60.

Kultury i Sztuki oraz Biura Nadzoru Estetyki Produkcji. Jej zadaniem było „roztoczenie opieki państwa nad wytwórczością ludową”. W praktyce zrzeszała wiele mniejszych i większych wytwórni, których projekty nie zawsze nawiązywały do sztuki ludowej. W drugim roku działalności Cepelia obejmowała swą kuratelą dwieście osiem spółdzielni rękodzieła ludowego i artystycznego (m.in.: „Ład”, „Koronka”, „Wanda”, „Pilsko”, „Sztuka Łowicka”, „Rękodzieło Artystyczne”, „Region”, „Podhalańska”, „Imago Artis”) oraz sto pięć zakładów przemysłu artystycznego. Przynależność do większej organizacji pomagała wytwórniom łatwiej zdobyć materiały potrzebne do produkcji. Co ciekawe, cepeliowska ludowość była akceptowana przez warstwy inteligencji. Środowisko robotnicze, do którego należało wiele

osób przyjezdnych, nie ceniło z kolei tego rodzaju stylistyki.

W Instytucie Wzornictwa Przemysłowego – zorganizowanym w 1950 roku, a wywodzącym się z powstałego w 1946 roku Wydziału Wytwórczości, przekształconego w latach 1947–1950 na Biuro Nadzoru i Estetyki Produkcji – stawiano na nowoczesność (il. 6–8). Jego hasło: „kultura i sztuka na

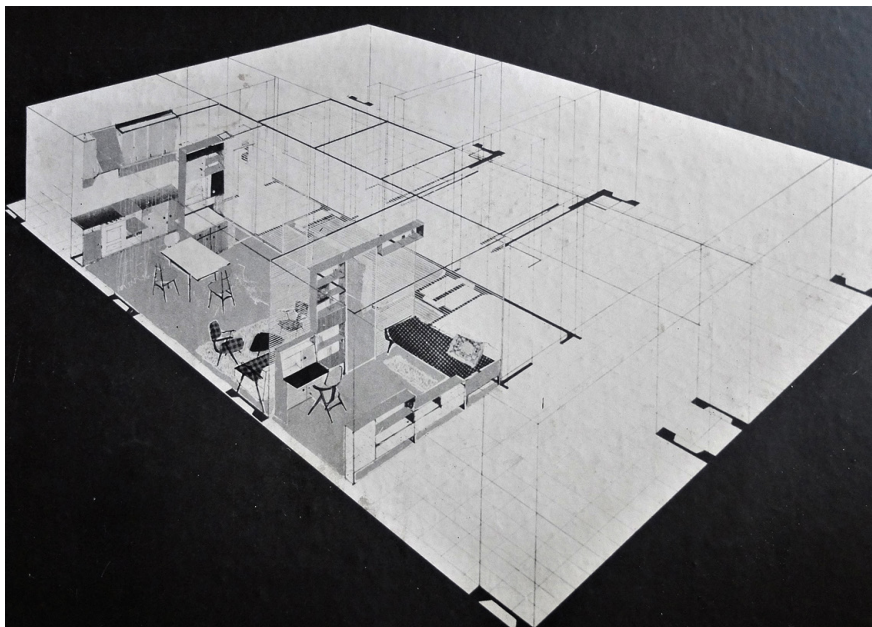


Il. 7. Czesław Knothe, fotel z siatki metalowej; prawdopodobnie inspiracja meblami Harrego Bertoi

co dzień i dla wszystkich”, głoszone przez inicjatorkę Instytutu, Wandę Telakowską, miało inspirować do tworzenia projektów przedmiotów funkcjonalnych i zgodnych z panującą ówczesnie modą. Szczególnie widoczne jest to w latach 60., kiedy artyści mieli łatwiejszy dostęp do zachodnioeuropejskich czasopism, a także pojawiła się możliwość wyjazdów zagranicznych. Chodziło o podnoszenie jakości wyrobów przy abstrahowaniu od wymogów gospodarki rynkowej – przedmioty nie miały przyciągać nabywców, miały jedynie pokazywać nowoczesność. Wiele z nich nie weszło do masowej produkcji.

Czym więc jest i co charakteryzuje polski design? Jeśli projektanci inspirowali się tradycją – najczęściej elementami sztuki ludowej – to rzeczywiście tworzyli przedmioty o cechach niespotykanych w żadnym innym kraju, jednak były to wyroby produkowane może nie rzemieślniczo, ale w krótkich seriach i w małych spółdzielniach, a zatem pozostawały w pewnym stopniu indywidualne. Jeśli natomiast designerzy inspirowali się kierunkami awangardowymi czy nowoczesnymi, trudno je nazwać polskimi, bowiem przy ich produkcji posługiwano się ideami płynącymi z zagranicy, a właśnie te wyroby w swoich założeniach miały być produkowane przemysłowo.

Można zatem uznać, że polski design to zderzenie tradycji z nowoczesnością, chęci pozostania w kręgu kultury narodowej i podążania za światowymi tendencjami.



Il. 8. Marian Sigmund, projekt nowoczesnego mieszkania dla dwóch osób; lata 60.

Bibliografia

- Tadeusz Boy-Żeleński, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wyb., wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Piotr Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2006].
- Maria Dłutek, *Warszawskie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. Rys historyczny*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotów. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, A. Kostrzyńska-Miłosz, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2011.
- Maria Dłutek, *Od wzoru do wzornictwa*, [w:] *Wzornictwo w Polsce*, red. M. Kulik, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 1987.
- Anna M. Drexler, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Alicja Głutkowska-Polniak, *Dizajn w kontekście estetyki: jego początki, przeobrażenia i konotacje*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2017.

- Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Tomasz Mikołajczak, *Żaluzjowe meble Władysława Winczego*, „Quart” 2017, nr 3. *Poznańska zdobnicza: historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919–1939*, oprac. J. Mulczyński, oprac. graf. M. Pawłowski, ASP w Poznaniu, Poznań 2009.
- Stefan Sienicki, *Normy w meblarstwie*, „Arkady” 1935, nr 2.
- Stefan Sienicki, *Zagadnienie normalizacji w meblarstwie*, [w:] *Meble wnętrz mieszkalnych*, red. M.J. Leykam, oprac. J. Bogusławki et al., Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1937.
- Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2005.
- Szkoły przemysłowe we Lwowie w XIX i XX w.*, cz. 1: *Miejska Szkoła Przemysłowa i Handlowa, Państwowa Szkoła dla Przemysłu Artystycznego, Państwowa Szkoła Przemysłowa*, oprac. J. Kowalczyk, [s. n.], Kraków 2011.
- Aldona Tołysz, *Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Jedno muzeum – wiele instytucji*, <http://muzeumpamieci.umk.pl/?p=5077>.
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. I. Dziedzic, Wydawnictwo ASP w Krakowie, Kraków 2009.

Źródła ilustracji

- Il. 1. Archiwum autorki.
- Il. 2. „Wnętrze” 1933, nr 4, s. 62.
- Il. 3–6. Archiwum autorki.
- Il. 7. „Projekt” 1960 nr 1/2, s. 10.
- Il. 8. Archiwum autorki.

What Is Polish Design?

The article touches upon the question of the history of Polish industrial design. It analyses its genesis since the second half of the nineteenth century as well as the crucial problem of how ‘Polish’ and nationally rooted were, in fact, the forms presented by the Polish designers at the time. Further reflections on the topic show two main tendencies – inspirations emerging from

folk art and the search for modernity (characteristic of the entire European design during the period). Both tendencies are still present in Polish design.

Keywords: Polish design, history of design, Cepelia, The Institute of Industrial Design, Ład, Wanda Telakowska

DZIAŁALNOŚĆ TOWARZYSTWA POLSKA SZTUKA STOSOWANA (1901–1913) – PRÓBY NAWIĄZANIA WSPÓŁPRACY MIĘDZY PRODUCENTAMI, PROJEKTANTAMI I ODBIORCAMI¹

AGATA WÓJCIK

Wydział Sztuki, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Faculty of Art, Pedagogical University in Cracow
agata.wojcik@up.krakow.pl

Artyści i teoretycy, którzy w 1901 roku powołali do życia Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (TPSS), stawiali przed sobą trzy zasadniczy cele, zapisane w statucie organizacji: „szerzenie zamiłowania do polskiej sztuki stosowanej, ułatwianie jej rozwoju i wprowadzanie jej do przemysłu”². Cele te zostały sprecyzowane i rozszerzone w pierwszym sprawozdaniu z działalności Towarzystwa, w którym pojawiły się informacje, że zadaniem jego będzie także „budzenie oryginalnej twórczości w dziedzinie sztuki zastosowanej do przemysłu i budownictwa i nadanie jej cech odrębności narodowej, a zarazem stworzenie niezbędnej do tego atmosfery rodzimej i nastroju artystycznego”³. W niniejszym artykule spróbuję zaprezentować tę część działalności Towarzystwa, która miała na celu nawiązanie współpracy z producentami i warsztatami, a także uzyskanie zleceń instytucji oficjalnych i osób prywatnych. Współpraca ta polegała na ogłaszaniu za pośrednictwem TPSS konkursów, dostarczaniu projektów lub zatrudnianiu twórcy w charakterze kierownika artystycznego.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/01215).

² *Statut Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*, Kraków 1901, s. 1.

³ *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1901–1902*, Kraków 1903, s. 4.

Działacze TPSS dążyli do nawiązania współpracy pomiędzy artystami a drukarniami i wydawnictwami⁴. Chcieli w ten sposób propagować dbałość o wszelką formę druku, która zaowocować miała odnową polskiego projektowania graficznego. Już w 1902 roku TPSS zorganizowało konkurs dla drukarni Piotra Laskauera w Warszawie na komplet dwudziestu czterech liter i ozdoby drukarskie⁵. Za projekty inicjałów nagrodzono Jana Bukowskiego, a za ozdoby – Kazimierza Purzyckiego⁶. Pojawiały się też konkursy związane z projektami konkretnych publikacji. W 1903 roku Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski zaprojektował inicjały i ozdoby drukarskie, a Bukowski okładkę książki Adolfa Dygasińskiego *Gody życia* (Wydawnictwo Juliana Marchlewskiego w Monachium; il. 1)⁷. Także Bukowski w 1905 roku wygrał konkurs firmy Altenberga na okładkę, *exlibris* i papier okładkowy książki *Kultura polska*⁸ (il. 2). Poza tym artyści związani z TPSS nawiązali współpracę z drukarniami Anczyca, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Władysława Teodorczuka w Krakowie, które używały inicjałów, ozdób i okładek artystycznych o „charakterze polskim”⁹. Sukcesem było także objęcie przez artystów z kręgu TPSS funkcji kierownika artystycznego bądź nawiązanie dłuższej współpracy z kilkoma drukarniami. Bukowski pracował w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁰, Antoni Procajłowicz tworzył dla Drukarni Narodowej, Henryk Uziembło i Anna Gramatyka-Ostrowska projektowali dla Drukarni Teodorczuka, a Karol Frycz nawiązał

⁴ Zob. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i odnowa polskiego projektowania graficznego początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 623–649.

⁵ *Drobne rzeczy*, „Architekt” 1902, nr 12, szp. 167.

⁶ *II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*. R. 1903, Kraków 1904, s. 9.

⁷ *Ibidem*, s. 10.

⁸ *Konkurs artystyczno-drukarski*, „Czas” 1905, nr 102, s. 1; Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Jerzego Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 134: *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Czas” 1905; „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie” 1907, z. 10, s. 44.

⁹ *II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 6–7.

¹⁰ *III. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*. R. 1904, Kraków 1905, s. 8.



Il. 1. Okładka książki *Gody życia* Adolfa Dygasińskiego projektu Jana Bukowskiego, wydawca: Julian Marchlewski, Monachium 1903



Il. 2. Projekt okładki książki *Kultura polska* autorstwa Jana Bukowskiego, wydawnictwo Altenberga

współpracę z Drukarnią Anczyca¹¹. TPSS starało się pośredniczyć pomiędzy instytucjami publicznymi i firmami prywatnymi a artystami-projektantami. Efektem były plakaty, losy, *exlibrisy*, znaki drukarskie. Ze współpracy z TPSS skorzystały między innymi: Muzeum Narodowe w Krakowie, Towarzystwo Szkoły Ludowej, zdrojowisko w Swoszowicach, browar księcia Sanguszkii w Tarnowie, kaliski Związek Hodowców Bydła, fabryka dachówek i cegły „Burtyn”. Z czasem ogłaszano coraz mniej konkursów na projekty druków, co było pozytywnym wynikiem, zawiązała się bowiem nić współpracy między artystami, firmami i odbiorcami¹². Dzięki działalności Towarzystwa wielu artystów malarzy (Uziembło, Bukowski, Frycz, Procajłowicz oraz Edward Trojanowski) zaczęło działać w dziedzinie projektowania graficznego

¹¹ J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 66.

¹² IX. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1910, Kraków 1911, s. 7–8.

i zrozumiało, jak pisał Franciszek Mirandola, że „równym zaszczytem tu być pierwszym, jak w tak zwanej »sztuce czystej«”¹³.

Z sukcesem starano się nawiązać współpracę z warsztatami tkackimi. Już w pierwszym roku działalności przyjęto ofertę współpracy z Włodzimierzem Pohlmannem, właścicielem warsztatów tkackich z Lipnicy. Dostarczono mu sześć wzorów na kilimy i dywany strzyżone, które następnie wystawiono w warszawskiej „Zachęcie” w 1902 roku. Wszystkie egzemplarze znalazły nabywców. Ostatecznie jednak nie podpisano z Pohlmannem umowy o stałą współpracę¹⁴. Epizodycznie, począwszy już od roku 1903, dostarczono też wzorów warsztatom Konstancji Lipowskiej w Nowym Sączu¹⁵. Stałą współpracę TPSS nawiązało z warsztatami Antoniny Sikorskiej w Czernichowie¹⁶. Umowa uwzględniała 50% czystego zysku dla TPSS. Sprzedażą kilimów miała zająć się sama właścicielka warsztatu. Towarzystwo mogło także zbierać zamówienia na kilimy i sprzedawać je w swojej siedzibie – wówczas pobierało 5% prowizji (il. 3–4). Artyści-projektanci mieli otrzymać „połowę czystego zysku [...] po potrąceniu 5% na rzecz Towarzystwa”, jednakże w czasie trwania umowy nie mogli wykorzystać wzorów przekazanych Sikorskiej do tworzenia projektów dla innych producentów. Na każdym kilimie Sikorska powinna uwzględnić informację, że projektu dostarczyło TPSS¹⁷. Współpraca przyniosła wymierne efekty – do roku 1903 wykonano w Czernichowie około sto sześćdziesiąt kilimów, ich łączna wartość wyniosła trzy tysiące koron¹⁸. TPSS popularyzowało wyroby czernichowskie, prezentując je na wystawach organizowanych w Krakowie i Warszawie. Stały się one także wizytówką Towarzystwa za granicą: w roku 1906 pokazano je

¹³ F. Mirandola, *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1905, nr 1, szp. 7.

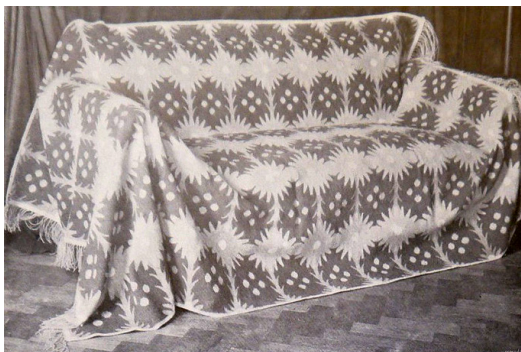
¹⁴ *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 10.

¹⁵ *II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 7.

¹⁶ Zob. I. Goldman, *Kilimy Józefa Mehoffera*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, nr 3, s. 389–399; B. Biedrońska-Słota, *Kilimy i batiki z pracowni krakowskich (1900–1930) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2004; *Fin de siècle w Krakowie: grafika użytkowa, tkaniny, rzemiosło artystyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2005.

¹⁷ *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 10–12.

¹⁸ *II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 7.



Il. 3. Klim projektu Edwarda Trojanowskiego, warsztat kilimkarski Antoniny Sikorskiej w Czernichowie



Il. 4. Kilimy projektu Kazimierza Brzozowskiego, warsztat kilimkarski Antoniny Sikorskiej w Czernichowie, wazy majolikowe projektu Jana Szczepkowskiego, Fabryka Niedźwiedzkiego i Spółki na Dębnikach

w Londynie i w Wiedniu¹⁹. Sprzedawano je również na wiedeńskim bazarze wyrobów przemysłu krajowego²⁰.

Na początku funkcjonowania TPSS można odnotować niewielki sukces w dziedzinie meblarstwa: Krajowa Szkoła Koszykarska w Skołyżynie wykonała dwa komplety mebli projektu Franciszka Bruzdowicza²¹, pokazano je następnie na wystawie jubileuszowej Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie oraz na wystawie TPSS w Warszawie w 1902 roku i część z nich została sprzedana²². Nie nawiązano jednak stałej współpracy. Od początku działalności artyści z kręgu TPSS dostarczali wzorów na meble zamawiane przez osoby prywatne²³. Aby pozyskać projekty mebli i dekoracji wnętrz, TPSS ogłaszało konkursy i odezwy, na przykład w 1903 roku rozpisało

¹⁹ V. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1906, Kraków 1907, s. 9.

²⁰ Kronika, „Czas” 1904, nr 25, s. 2.

²¹ Zob. A. Feliks, *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Warszawa 2018.

²² *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 10–12.

²³ II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 4; III. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 4.



Il. 5. Przedpokój w mieszkaniu prezydenta miasta Krakowa Juliusza Leo projektu Józefa Czajkowskiego; meble i boazeria – warsztat Michała Pieli w Krakowie; kilimy i obicia mebli – warsztat kilimkarski Antoniny Sikorskiej w Czernichowie

wane później na łamach prasy, zachęciły prywatnych zleceniodawców do korzystania z usług TPSS. W kolejnych latach (1905-1908) Towarzystwo dostarczało projekty mebli i wnętrz osobom prywatnym²⁸. Zamówienia

odezwę, której celem było pozyskanie projektów mebli do dowolnego pokoju²⁴, stołu i stołka do jadalni, a także kanapy i fotela do bawialni²⁵; w 1904 roku ogłosiło konkurs na meble i dekorację gabinetu męskiego²⁶, oczekiwano jednak jakiegoś większego i bardziej prestiżowego zlecenia z dziedziny meblarstwa i dekoracji wnętrz. Przełomem stało się powierzenie TPSS w 1905 roku zaprojektowania wnętrz restauracji w Starym Teatrze w Krakowie²⁷. Wnętrza te, reprodukowane i opisane

²⁴ Rozstrzygnięcie konkursu i wystaw, „Architekt” 1903, nr 5, szp. 60; II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 10.

²⁵ II. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 10; Tow. „Polska Sztuka Stosowana”, „Czas” 1903, nr 254, s. 2; Z Towarzystwa „Polska sztuka stosowana”, „Architekt” 1903, nr 11, szp. 120.

²⁶ Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Jerzego Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 108.

²⁷ Zob. A. Wójcik, „Myśl artystyczna”, która przeniknęła do „knaip”. Wnętrza restauracyjne w Starym Teatrze w Krakowie projektu artystów związanych z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana, „Modus. Prace z Historii Sztuki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2018, t. 18, s. 123-149.

²⁸ IV. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1905, Kraków 1906, s. 3-4; V. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka

takie pozwoliły na zaprezentowanie na wystawie w warszawskiej „Zachęcie” w 1908 roku całego zespołu wnętrz. Pojawiły się także bardziej prestiżowe zlecenia, np. projekty pokoi w mieszkaniu krakowskiego prezydenta Juliusza Leo²⁹ (il. 5), wnętrza sanatorium dra Dłuskiego w Zakopanem³⁰, wreszcie biura i sali posiedzeń krakowskiego magistratu³¹.

Zlecenia, które Towarzystwo pozyskało od krakowskiego magistratu, skłoniły instytucje i osoby prywatne do zamawiania projektów mebli i wnętrz bezpośrednio u artystów z kręgu TPSS; przykładem może być Henryk Uziembło, który projektował wnętrza Hotelu Krakowskiego we Lwowie, Teatru Świetlnego „Uciecha” w Krakowie czy Teatru „Bagatela” w Krakowie³². TPSS nie nawiązało stałej współpracy z żadną fabryką mebli, artyści, realizując swoje projekty z dziedziny meblarstwa, współpracowali bezpośrednio z wybranymi warsztatami stolarskimi. Dużym uznaniem

Stosowana”..., op. cit., s. 4; VI. *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*. R. 1907, Kraków 1908, s. 4; VII. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*. R. 1908, Kraków 1909, s. 4;

²⁹ V. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*..., op. cit., s. 4. Wykonano przedpokój projektu Józefa Czajkowskiego i jadalnię projektu Ludwika Wojtyczki.

³⁰ Zob. A. Wójcik, *Mikrokosmos polskiej sztuki użytkowej początku XX wieku. Wystrój wnętrz sanatorium i willi doktorostwa Bronisławy i Kazimierza Dłuskich w Zakopanem*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2018, nr 3, s. 34–64.

³¹ X. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie*. R. 1911, Kraków 1912, s. 7. Zaproponowano artystom urządzenie biur prezydenta miasta, wiceprezydentów, dyrektora magistratu, a także sali posiedzeń i poczekalni. Projekty gabinetów wykonali: Dąbrowa-Dąbrowski, Frycz i Uziembło, sale reprezentacyjne zaprojektował Józef Czajkowski. Realizacja przedłożonych projektów okazała się jednak zbyt kosztowna dla magistratu. Ostatecznie zdecydowano, by powierzyć zaprojektowanie gabinetu prezydenta Bukowskiemu, również związanemu z TPSS.

³² Zob. K. Nowacki, *Wnętrza Henryka Uziembły*, „Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego m. Krakowa »Krzysztofory«” 1977, t. 4, s. 39–53; idem, *Secesyjne sale i budynki kino-teatralne w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 3–4, s. 331–334; idem, *Architektura krakowskich teatrów. Dzieje teatru w Krakowie*, Kraków 1982.



Il. 6. Salon w mieszkaniu Antoniego Suskiego w Krakowie projektu Ludwika Wojtyczki; meble – warsztat Andrzeja Sydora w Krakowie

cieszyły się krakowskie warsztaty Andrzeja Sydora, Michała Pieli, Józef Zabrzdy (Zabzdzy), braci Ligęzów, Józefa Sperlinga i innych (il. 6).

Członkowie Towarzystwa starali się współpracować też z innymi branżami. Oddziaływali zwłaszcza na zaprzyjaźnionych przedsiębiorców krakowskich. Monografistka Fabryki Fajansów J. Niedźwieckiego i S-ki w Dębniakach przypuszcza, że Adam Kirchmayer podjął produkcję artystycznej majoliki pod wpływem Jerzego Warchałowskiego i Jana Szczepkowskiego³³. Stałym współpracownikiem fabryki został Szczepkowski, co skrupulatnie odnotowano w sprawozdaniach TPSS³⁴. Towarzystwo starało się promować ceramikę z Dębniak, prezentując ją na wystawach (Kraków 1905) i reprodukcją w wydawanych zeszytach³⁵. Nawiązano także więź współpracy z Zakładem Witraży i Mozaik Stanisława Gabriela Żeleńskiego. Jego kierownikiem artystycznym został aktywny działacz TPSS – Jan Bukowski; wkrótce

³³ B. Kołodziejowa, *Fabryka Fajansów J. Niedźwieckiego i Ski w Dębniakach pod Krakowem (1900–1910)*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1973, R. 3, s. 9–10.

³⁴ *III. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 8; B. Kołodziejowa, *Fabryka Fajansów J. Niedźwieckiego i Ski...*, op. cit., s. 5–45.

³⁵ *Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905; „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie”, 1906, z. 8–9.

zastąpił go na tym stanowisku Henryk Uziembło³⁶. Za pośrednictwem TPSS Zakład Żeleńskiego ogłosił w roku 1909 konkurs na dekorację kaplicy na Kahlenbergu³⁷. TPSS starało się zainteresować możliwością współpracy również producentów wyrobów metalowych. Przykładem może być konkurs na elektryczną lampę mosiężną na biurko i wiszącą, ogłoszony w kwietniu 1907 roku³⁸. Nagrodzony został projekt Szczepkowskiego³⁹. Wykonano ją w krakowskiej fabryce Marcina Jarry.

Mimo zamierzeń działaczom Towarzystwa nie udało się bezpośrednio wpłynąć na produkcję przemysłową. Największy rozmach miała produkcja ceramiki w Dębnikach, kilimów w Czernichowie oraz witraży i mozaik Gabriela Żeleńskiego, jednakże wszystkie te działania nadal nosiły znamiona ekskluzywnego rzemiosła artystycznego. W obliczu braku zainteresowania producentów członkowie TPSS nawoływali do założenia „warsztatów wzorcowych”, w których artyści będą ściśle współpracować z rzemieślnikami. TPSS chciało dokonać odnowy rynku, zalanego miernej jakości przedmiotami, które polscy rzemieślnicy produkowali, powielając zagraniczne wzory. Warchałowski widział w podniesieniu jakości rzemiosła zadanie dla artystów. Uważał, że: „Ciągły, swobodny kontakt fachowo wykształconych rzemieślników z artystą, daje najlepsze rezultaty, wnosząc do warsztatów urok artystycznego ideału”⁴⁰. Za wzór stawiał kursy prowadzone w muzeach przemysłowych na Zachodzie Europy przez Petera Behrensa i Richarda Riemerschmieda. Niestety, TPSS nie mogło znaleźć osoby ani instytucji, która sfinansowałaby utworzenie warsztatów. Upatrywało miejsce dla takich warsztatów w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie i czynnie uczestniczyło w dyskusji nad jego reformą. To zamierzenie zrealizowano

³⁶ I. Buchenfeld-Kamińska, Ścienne malarstwo sakralne Jana Bukowskiego w Krakowie, [w:] *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, red. W. Bałus, J. Wolańska, Kraków 2010, s. 221.

³⁷ Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Warchałowskiego, sygn. 20028, karta 65: *Konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem*, 1 VII 1909.

³⁸ *Konkurs na lampy*, „Czas” 1907, nr 93, s. 2.

³⁹ VI. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”...*, op. cit., s. 5–6; *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Czas” 1907, nr 126, s. 1.

⁴⁰ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 28.

ostatecznie dopiero w 1913 roku, gdy powołano do istnienia Warsztaty Krakowskie⁴¹.

Przedmioty projektowane przez artystów z kręgu TPSS publiczność odbierała często jako drogie, ekskluzywne, a nierzadko – niefunkcjonalne. Przykładem tego mogą być komentarze na temat mebli pokazanych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1908 roku. Pisano na przykład: „[...] sprzęty ładne jako pomysły konstrukcyjne, są wytworne zestawienia barw, zgrabnie rysowane desenie, lecz tego nie dość... A gdzie tam na wystawie »człowiek średnio-zamożny«⁴². Szczególnie zwracały uwagę meble do mieszkania Zofii i Tadeusza Żeleńskich projektu Stanisława Wyspiańskiego, o których reporterka pisała: „[...] robią [...] wrażenie, że ja bym się tych mebli – bała. Są jakieś dziwaczne, ostre, sztywne. Nie zapraszają. Odstrasza⁴³, a inny dziennikarz notował: „ciężkie, masywne [...], które nazwać można anti-burżuazyjnymi ze względu na ich posępną surowość, kanciastość, okrutność przegubów i niesiedzi⁴⁴». TPSS zmieniło swoją postawę, przygotowując wewnątrz na wystawę „Architektury i wewnątrz w otoczeniu ogrodowym” w Krakowie w 1912 roku. Przygotowano nie tylko wewnątrz dworku podmiejskiego, ale także domów włościanina, robotnika i rzemieślnika. Do mieszkania robotnika i rękodzielnika Karol Maszkowski i Franciszek Mączyński zaprojektowali meble o prostej formie, pozbawione nadmiaru dekoracji, wykonane z litego drewna, ale wielofunkcyjne i dostosowane do małej przestrzeni. Sprzęty te, powszechnie chwalone przez krytyków, bliskie były meblom projektowanym przez Bruno Paula i Richarda Riemerschmidta. Mogłyby stać się prototypami mebli dla średniozamożnych sfer⁴⁵.

⁴¹ Zob. I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław 1973.

⁴² Bibliotek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 198, 199; S. Popowski, *Sztuka stosowana*, „Gazeta Codzienna” 1908.

⁴³ Bibliotek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Teki Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 197, L. Kotarbińska, *Wystawa Sztuki Stosowanej w Krakowie*, „Kurier Literacki”, 10 II 1908.

⁴⁴ A. Nowaczyński, *Sztuka stosowana w Warszawie*, „Prawda” 1908, nr 6, s. 69–70.

⁴⁵ Zob. A. Wójcik, *Projekty wewnątrz i mebli zaprezentowane na wystawie »Architektury i wewnątrz w otoczeniu ogrodowym» w Krakowie w 1912 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, z. 4, s. 109-137.

Artyści z kręgu TPSS odnieśli niezamierzony sukces komercyjny. Producenci i rzemieślnicy zauważyli, że przedmioty projektowane przez członków TPSS wzbudzają zainteresowanie, zaczęli więc zapełniać rynek niskiej jakości technicznej i artystycznej przedmiotami imitującymi oryginały. Zzymali się na to twórcy związani z TPSS – Trojanowski tak pisał do „Kuriera Warszawskiego”: „Pomysły istotnych artystów przyswajane są bez najmniejszej ceremonii przez – byle kogo, i skoszlawione, pofuszowane, przeinaczone dowolnie idą...” Wspominał, że w Warszawie można zakupić kilimy będące zniekształconą kopią prac Karola Tichego, bo-wiem niekorzystnie zmieniono ich kolorystykę⁴⁶. Zwrócił także uwagę, że w warszawskiej kawiarni Słowiańskiej można zobaczyć kopie mebli do jadalni Żeleńskich projektu Wyspiańskiego. Ich autorem był Jerzy Stanisław Węgierkiewicz, który twierdził, że jego projekt jest „przystosowaniem tak zwanej »wyspiańszczyzny« do celów praktycznych”⁴⁷.

W 1910 roku podsumowano działalność TPSS i wskazano polskiej sztuce stosowanej cele na przyszłość. Pisano, że mimo początkowego niezrozumienia, dzięki inicjatywom Towarzystwa „doszło [...] do niezaprzeczonego wpływu na społeczeństwo w rzeczach sztuk i rzemiosł”, szczególnie dobrze rozwinęły się takie gałęzie sztuki jak witraż, kilimkarstwo, projektowanie druków⁴⁸. W mniej optymistycznym tonie pisano w kolejnym sprawozdaniu, że nie udało się wywrzeć wpływu na przemysłowców, którzy nie widzą potrzeby „produkcji maszynowej, opartej na nowoczesnych podstawach, a dążącej do rozpowszechnienia wyrobów tanich a w dobrym guście”. Sądzone, że należy w przyszłości tworzyć dwa typy przedsiębiorstw, pierwsze, których celem będzie produkowanie rzeczy „doborowych pod względem wzoru, materiału i wykonania”, i drugie – przedsiębiorstw „dla produkcji maszynowej”, które będą tworzyć rzeczy tanie, lecz „bez obniżenia gustu i dobroci wykonania”⁴⁹.

⁴⁶ C. Jankowski, *My i „styl współczesny”*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 18, s. 2–3.

⁴⁷ Idem, *W sprawie swojego zdobnictwa*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 27, s. 13.

⁴⁸ IX. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 3–6.

⁴⁹ X. sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”..., op. cit., s. 4–7.

Bibliografia

- II. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1903*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1904.
- III. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1904*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1905.
- IV. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1905*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1906.
- V. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1906*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1907.
- VI. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1907*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1908.
- VII. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1908*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1909.
- IX. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1910*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1911.
- X. *sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. R. 1911*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1912.
- Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Jerzego Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 134: *Rozstrzygnięcie konkursu*, „Czas” 1905.
- Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Jerzego Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 108.
- Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Jerzego Warchałowskiego, sygn. 20028, karta 65: *Konkurs na urządzenie i dekorację kaplicy Sobieskiego przy kościele na Kahlenbergu pod Wiedniem*, 1 VII 1909.
- Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, teki Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 198, 199: Stefan Popowski, *Sztuka stosowana*, „Gazeta Codzienna” 1908.

- Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Teki Warchałowskiego, sygn. 20029, karta 197: Lucyna Kotarbińska, *Wystawa Sztuki Stosowanej w Krakowie*, „Kurier Literacki” 10 II 1908.
- Beata Biedrońska-Słota, *Kilimy i batiki z pracowni krakowskich (1900–1930) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2004.
- Irena Buchenfeld-Kamińska, Ścienne malarstwo sakralne Jana Bukowskiego w Krakowie, [w:] *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, red. W. Bałus, J. Wolańska, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2010].
- Drobne rzeczy*, „Architekt” 1902, nr 12.
- Anna Feliks, *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2018.
- Fin de siècle w Krakowie: grafika użytkowa, tkaniny, rzemiosło artystyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. B. Biedrońska-Słota, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005.
- Izabela Goldman, *Kilimy Józefa Mehoffera*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, nr 3.
- Irena Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Czesław Jankowski, *My i „styl współczesny”*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 18.
- Czesław Jankowski, *W sprawie swojskiego zdobnictwa*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 27.
- Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Druk. „Czasu”, Kraków 1905.
- Bolesława Kołodziejowa, *Fabryka Fajansów J. Niedźwieckiego i Ski w Dębnikach pod Krakowem (1900–1910)*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1973, R. 3.
- Konkurs artystyczno-drukarski*, „Czas” 1905, nr 102.
- Konkurs na lampy*, „Czas” 1907, nr 93.
- Kronika*, „Czas” 1904, nr 25.
- Franciszek Mirandola, *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1905, nr 1.
- Kazimierz Nowacki, *Secesyjne sale i budynki kino-teatralne w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 3–4.
- Kazimierz Nowacki, *Wnętrza Henryka Uziembły*, „Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego m. Krakowa »Krzysztofony«” 1977, t. 4.
- Kazimierz Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów. Dzieje teatru w Krakowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

- Adolf Nowaczyński, *Sztuka stosowana w Warszawie*, „Prawda” 1908, nr 6.
Rozstrzygnięcie konkursu, „Czas” 1907, nr 126.
Rozstrzygnięcie konkursu i wystaw, „Architekt” 1903, nr 5.
- Janusz Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Ossolineum, Wrocław 1982.
Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1901–1902, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1903.
Statut Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków 1901.
- „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie” 1906, z. 8–9.
- „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana« w Krakowie” 1907, z. 10.
- Tow. „Polska Sztuka Stosowana”*, „Czas” 1903, nr 254.
- Jerzy Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, Kraków 1904.
- Agata Wójcik, *Mikrokosmos polskiej sztuki użytkowej początku XX wieku. Wystrój wnętrz sanatorium i willi doktorostwa Bronisławy i Kazimierza Dłuskich w Zakopanem*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2018, nr 3.
- Agata Wójcik, „*Myśl artystyczna*”, która przeniknęła do „*knajp*”. *Wnętra restauracyjne w Starym Teatrze w Krakowie projektu artystów związanych z Towarzystwem Polska Sztuka Stosowana*, „Modus. Prace z Historii Sztuki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2018, t. 18.
- Agata Wójcik, *Projekty wnętrz i mebli zaprezentowane na wystawie „Architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym” w Krakowie w 1912 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, z. 4 [w druku].
- Agata Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i odnowa polskiego projektowania graficznego początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4.
Z Towarzystwa „Polska sztuka stosowana”, „Architekt” 1903, nr 1.

Źródła ilustracji

- Il. 1. Archiwum autorki.
- Il. 2. „Sztuka Stosowana” 1907, z. 10.
- Il. 3 i 5. „Sztuka Stosowana” 1907, z. 10.
- Il. 4. „Sztuka Stosowana” 1906, z. 8–9.
- Il. 6. „Sztuka Stosowana” 1909, z. 13.

The Artistic Activity of the Polish Applied Art Society between 1901 and 1903. Attempts at Cooperation between Manufacturers, Designers and Consumers

Active between 1901–1903, the Polish Applied Art Society (the TPSS), sought to achieve three essential aims: ‘to spread admiration for Polish applied art, to facilitate its development and to introduce it to the industry’. This article presents the activities of the TPSS, whose aim was to establish cooperation with manufacturers and workshops as well as to acquire commissions from institutions and private individuals. Under this cooperation, the TPSS opened competitions, provided designs or employed artists as artistic directors. The Society succeeded in establishing cooperation with a number of printing and publishing houses; it also finalised an agreement with Antonina Sikorska’s kilim workshop, Czernichów. What is more, by employing TPSS members as artistic directors, it exerted influence on ceramics manufacturing in J. Niedźwiecki & Co. Faience Factory in Dębniki and on that of stained glass in Stanisław Gabriel Żeleński’s Stained Glass and Mosaic Works in Krakow. The TPSS was also commissioned to design interiors and furniture by private individuals and by institutions. However, no cooperation was established with any furniture factory. Contrary to its plans, the Society did not succeed in directly influencing furniture manufacturing; its activities had the features of exclusive artistic craft. This is also how they were received by the audience. Summing up and closing its activities, the Society set a goal for Polish applied art, which would be to create two types of businesses – ones which would manufacture things ‘of quality, in design, material, and workmanship’ and others for ‘machine manufacturing’ and producing cheap objects without, however, ‘lowering standards of taste and workmanship’.

Keywords: the Polish Applied Art Society, design, applied art, kilims, furniture, graphic design

„SPRAWA REALIZMU W PLASTYCE KSZTAŁTUJĄCEJ”. DESIGN I JEGO KRYTYKA WOBEC REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

ELŻBIETA KAL

Instytut Historii, Akademia Pomorska w Słupsku
Institute of History, Pomeranian Academy in Słupsk
elzbieta.kal@apsl.edu.pl

Celem niniejszego szkicu jest przypomnienie krótkiego wprowadzie, ale tragicznego okresu polskiej kultury w latach 1949/50 – 1955/56 i wskazanie jego konsekwencji dla tak zwanej sztuki użytkowej, dziedziny pozornie odpornej na indoktrynację i manipulację – trudno tu bowiem nawet zastosować kategorię realizmu. Ów zamiar ogólny wiąże się z kilkoma szczegółowymi, dotyczącymi: terminologii, obowiązujących form, historycznego kontekstu i związanych z nim współczesnych uproszczeń zacierających totalny wymiar socrealizmu. Po pierwsze, wobec niemal obowiązującego współcześnie pojęcia „designu” warto zwrócić uwagę, że w omawianym okresie ten obco brzmiący wyraz nie miał prawa się pojawić; określenie „sztuka użytkowa” implikowało niechcianą, aksjologiczną hierarchię sztuk, a „wzornictwo” nabrało szczególnych sensów i oznaczało tylko zamysł dzieła, proces niedokończony. Zresztą, poszukiwanie nowego w walce ze starym, także w zakresie terminologii, wpisane było w refutacyjną ideologię socrealizmu.

Po drugie, wobec postfolkloryzmu i dzisiejszej mody na tak zwany etno-design, tworzony z potrzeby – tu należy podkreślić aspekt woluntarystyczny zjawiska – poszukiwania różnorodności, egzotyki czy nawet zaakcentowania tożsamości¹, trzeba przypomnieć, że w socrealizmie odwołania do sztuki ludowej były, paradoksalnie, z jednej strony imperatywem narzucanym przez doktrynerów (władzę i krytykę, co niekiedy było tożsame), z drugiej – dla

¹ Zob. m.in. artykuł A. Frąckiewicz, *Etnodizajn ma sto lat! Czyli obecność sztuki ludowej w projektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii/troche-historii/strona/1> [dostęp: 16.06.2019].

samych artystów – sposobem nawiązania do tradycji i realizacji postulatu narodowej formy i socjalistycznej treści bez uciekania się w natrętną deklaratywność i doraźną ideologię. Wreszcie, wobec dzisiejszych sentymentalnych nawrotów do poprzedniej epoki, mody na styl *vintage*² i skłonności do traktowania lat 1945–1989 jak inspirujący, osobliwy monolit, warto zwrócić uwagę na konieczność odróżniania socrealizmu od socjalizmu „realnego”³ czy ogólnie – jego etapów⁴. Socrealizm, jako jedna z konsekwencji stalinizmu, był układem najbardziej dla kultury opresywnym, opartym na systemie nakazów, których nieprzestrzeganie wiązało się z wykluczeniem⁵. Przypomnijmy zatem, że realizm socjalistyczny, obowiązujący we wszystkich dziedzinach twórczości, stanowił normatywną metodę, wyznaczaną nieprecyzyjnymi, niekiedy nawet sprzecznymi kryteriami, np. narodowej formy czy prymatu treści nad formą przy jednoczesnym wymogu jedności formy i treści. Wyznacznikami dzieła socrealistycznego miały być także: partyjność, typowość, rewolucyjny romantyzm, obecność pozytywnego bohatera i obowiązkowy optymizm⁶. Przeciwnymi pojęciami były – często

² Zob. m.in. http://www.urzadzamy.pl/salon/aranzacje/czy-styl-vintage-jest-ponadczasowy-na-czym-polega-vintage,14_11435.html [dostęp: 16.06.2019]; <https://www.westwing.pl/magazyn/trendy/vintage/> [dostęp: 16.06.2019]; A. Sural, *Drugie życie dizajnu z PRL*, Culture.pl, 5.11.2013, <https://culture.pl/pl/artykul/drugie-zycie-dizajnu-z-prl> [dostęp: 16.06.2019]; https://deko-rady.pl/lazienka-retro/styl-vintage-we-wnetrzach-czym-sie-charakteryzuje_12066 [dostęp: 16.06.2019].

³ Zob. np. M. Mieźian, L.J. Sibila, *Rewolucja czy kontynuacja*, [w:] *Nowohucki design. Historia wnętrza i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, s. 7, 14.

⁴ Socrealizm, czyli realizm socjalistyczny, w Polsce obejmował pierwszą połowę lat 50., jego druga faza przypada na początek PRL-u, natomiast druga połowa lat 50. i lata 60. to okres tak zwanej małej stabilizacji, w istocie pozornej i – jak się okazało – krótkiej i nietrwałej (odwilż 1956 – 1968).

⁵ Z nowszych tekstów na ten temat warto przywołać artykuł Agnieszki Szablowskiej dotyczący organizowanych przez władzę wystaw; A. Szablowska, „Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r., „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 3, s. 567–604.

⁶ Na temat kategorii narodowej formy i jej funkcji zob. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 30–40; o innych kryteriach realizmu socjalistycznego (w ZSRR) zob. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny*

zarzucane artystom w toku licznych narad i dyskusji – schematyzm, formalizm, kosmopolityzm, ucieczka od rzeczywistości, pesymizm utożsamiany ze schyłkowością etc.⁷ Szczególne miejsce w tym zestawie antytetycznych kategorii zajmował formalizm – jak go określa Grzegorz Wołowiec – „dialektyczny partner-przeciwnik realizmu socjalistycznego”⁸. Pojęcie stosowane w latach 20. XX wieku dla (samo)określenia w radzieckiej teorii i krytyce literackiej nurtu przeciwstawnego metodzie marksistowskiej – tak zwanej rosyjskiej szkoły formalnej – jako takie w epoce stalinowskiej, o znaczeniu zawężonym do aksjologii i o jednoznacznie negatywnym wydźwięku, stało się poręcznym narzędziem zwalczania tendencji uznanych za wrogie w szerokim obszarze wszelkich zjawisk estetycznych. Jak się okaże, był też formalizm koniecznym wrogiem w dyscyplinach użytkowych; *nota bene*, jak wzmiankuje Wołowiec, o formalizm oskarżano w 1949 roku nawet sztukę cyrkową⁹. Warto dodać, iż w toku burzliwej debaty o realizmie w literaturze i sztukach plastycznych¹⁰, poprzedzającej wprowadzenie opisanej przez Wołowca doktryny, pojawiło się takie określenie, wskazujące na intencję podporządkowania wszystkich dyscyplin służbie społecznej i zrównania tak zwanych sztuk czystych z użytkowymi. Stefan Kisielewski w obronie „formalizmu” w muzyce stwierdzał:

Cała dyskusja „absolutystów” z „użytkowcami” możliwa jest tylko w literaturze – w muzyce np. Brandys i Jastrun są automatycznie rozbrojeni – bo

jako metoda twórcza i jej komponenty, [w:] idem, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001, s. 65–118.

⁷ W podniosłym, acz niejasnym tekście tytułowym kryteriom realizmu socjalistycznego ówczesny wiceminister kultury i sztuki wskazuje zwłaszcza ich przeciwieństwa; W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr, 1, s. 67.

⁸ G. Wołowiec, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 15.

⁹ Ibidem, s. 16.

¹⁰ Dyskusja o realizmie w malarstwie była także przedmiotem mojej analizy. Zob. E. Kal, *Spór o malarstwo*, [w:] eadem, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”*. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010, s. 26–38.

to jest dyscyplina „formalistyczna”, wyrażająca tylko siebie i nic więcej – istnieje tylko muzyka zła i dobra – innej nie ma¹¹.

Powyższą konstatację pisarza i kompozytora można by odwrócić i odnieść do projektowania czy wzornictwa, stwierdzając, iż jest ono z istoty użytkowe, a zatem zarzuty o formalizm nie powinny go dotyczyć. A jednak dotyczyły.

Tytuł opublikowanego w jedynym ówczesnym czasopiśmie artystycznym artykułu Janusza Boguckiego – *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*¹² – nie tylko określa skomplikowany problem wpasowania sztuki projektowania (wzornictwa) w ramy socrealizmu, ale także jego totalitarno-reformatorskie ambicje, obejmujące także sferę dyskursu, języka. Podporządkowywanie nowym jakoby regułom i normom wyrażało się nie tylko w specyficznej nowomowie, operującej militarno-szkolną retoryką, dialektyczną poetyką walki i drogi¹³, ale także poprzez nadawanie nowych sensów dawnym pojęciom, np. ludowości¹⁴, oraz – jak tym przypadku – poszukiwanie nowych określeń dla dawnych znaczeń. Jak wiadomo, analogicznym zabiegiem w stronę emanacji socjalistycznych treści poddawana była architektura, dziedzina najbardziej eksponowana w projekcie „propagandy monumentalnej”¹⁵, a jednocześnie

¹¹ S. Kisielewski, *Jeszcze o realizmie i formalizmie (Na marginesie ostatnich dyskusji literackich)*, „Tygodnik Powszechny” 1945, nr 17, cyt. za: G. Wołowicz, op. cit., s. 56.

¹² J. Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 42–43.

¹³ Na temat języka sockrytyki zob. E. Kal, *Między wojną a nauką. język krytyki artystycznej okresu socrealizmu*, [w:] eadem, „Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”..., op. cit., s. 197–246.

¹⁴ O socrealistycznym znaczeniu ludowości zob. E. Kal, *Aby „lud wszedł do Śródmieścia”. Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Szczecin 2013, s. 25–39.

¹⁵ Zob. zwłaszcza rozdziały dotyczące architektury w monografii Wojciecha Tomasika podejmującej problematykę roli literatury w leninowskiej koncepcji „propagandy monumentalnej”; W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, rozdz. Czy

nadrzędna wobec wystroju i wyposażenia wnętrz, z którymi stanowić miała integralną całość. Znamienne są np. słowa Edmunda Goldzamt podczas Krajowej Partyjnej Narady Architektów w czerwcu 1949 roku: „powinniśmy szukać innych, nowych form – mniejsza o to, czy wyrastających z żelbetu czy stali, czy z cegły – form odpowiadających socjalistycznej treści naszej architektury”¹⁶. Dodać jeszcze należy, że zastosowanie współczesnego (modnego) anglicyzmu, jakim jest termin „design”, na określenie historycznych zjawisk, zwłaszcza z badanego okresu, może się wydawać ahistoryczną uzurpacją, nadużyciem wobec jego rudymen tarnej wrogości do wszystkiego, co zachodnie, a zatem równoznaczne z burżuazyjną komercją, kapitalistycznym wyzyskiem, złym gustem i kiczem etc. Zapewne dlatego i zgodnie z zadaniami sockrytyki jej aktywny przedstawiciel posłużył się określeniem „sztuki kształtującej”; w sens owego swoistego neologizmu, ideowo nośnego, wpisany jest mianowicie dialektyczny dynamizm, nieodzowny element ówczesnego dyskursu o sztuce, składnik jego idiomu.

Bogucki w omawianym artykule podjął się trudnej misji zdefiniowania istoty realizmu w dziełach „sztuki użytkowej”, którego nieokreśloność i niejednoznaczność uznawał za jedną z podstawowych przyczyn relatywnie późnego zainteresowania tą dyscypliną w teoretycznych rozważaniach i dyskusjach o sztuce. Zapis w cudzysłowie wskazywać miał na iluzoryczność i anachroniczność podziału twórczości na bezinteresowną-czystą i podrzędną-stosowaną, który miał być kolejnym powodem niedocenia nia roli i możliwości tej ostatniej w socrealizmie. Jeszcze jedną tego przyczyną według krytyka była – jak to określił – nieufność do tej wytwórczości, która mogła okazać się ażylem dla formalistycznych rozwiązań¹⁷.

architektura może zastąpić literaturę?, s. 37–66 oraz *Między trasą W-Z a Pałacem Kultury*, s. 89–122.

¹⁶ E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *O polską architekturę socrealistyczną. Materiały z krajowej partyjnej narady architektów odbytej w dniu 20–21 VI 1949 w Warszawie*, red. J. Minorski, Warszawa 1950, s. 23; cyt. za: W. Tomasi k, op. cit., s. 51–52.

¹⁷ Podobnie jak w dziedzinie plakatu, który mimo formy „obrazującej” (także według nomenklatury Boguckiego) przedmiotem szczególnego zainteresowania stał się dopiero od 1951 roku, w nawiązaniu – jak pisał Jan Lenica – do przedmiotowej

Dodajmy, iż z ideologicznego obowiązku pomijano w ówczesnych rozważaniach fakt zbieżności koncepcji zacierania granic między twórczością autonomiczną i użytkową z awangardową ideą transgresji sztuki z poziomu artystycznego eksperymentu w sferę produkcji, z wizją twórczości-pracy w nowej kulturze przemysłowej, tworzonej przez artystów nowego typu. Warto tu przytoczyć fragment artykułu Osipa Brika – przedstawiciela „szkoły formalnej”, pod znamienym tytułem *Od obrazu do perkalu*, zamieszczonego w opracowanej przez Andrzeja Turowskiego antologii tekstów rosyjskich awangardzistów, a opublikowanego pierwotnie w czasopiśmie „Lef” (organu ugrupowania o tej samej nazwie: Lewyj Front Iskusstw) w 1924 roku:

Utrwała się przekonanie – stwierdzał krytyk-teoretyk awangardy – że obraz obumiera, że jest nierozzerwalnie związany z formami ustroju kapitalistycznego, z jego ideologią kultury. [...] Nasza twórczość kulturalna opiera się na przekonaniu o praktycznej celowości. Trudno sobie wyobrazić pracę w dziedzinie kultury, która nie uwzględniałaby określonego celu praktycznego. Obecnie są dla nas pojęcia „czystej nauki”, „czystej sztuki” „prawd i piękna jako takich”. Jesteśmy praktykami i na tym polega specyficzna właściwość naszej kultury świadomości¹⁸.

Dodajmy jeszcze zdanie Wiktora Piercowa – członka Proletkultu i także publicysty „Lefu” – dotyczące związku sztuki i produkcji: „[...] dziś już nikogo nie dziwi, że sztuka może być związana z produkcją. Nie pozostało nic po głupich rozmowach o sztuce i rzemiośle”¹⁹. W monografii na temat konstruktywistycznej utopii Turowski podkreślał rolę pojęcia kolektywizmu, wiążącego synkretyczny program produktywistów z mirażem nowej kultury proletariackiej, „przeciwstawionej starej mieszczańskiej kulturze

dyskusji w Związku Radzieckim; J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5, s. 41.

¹⁸ O. Brik, *Od obrazu do perkalu*, tłum. J. Litwinow, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 375–376.

¹⁹ W. Piercow, *Między sztuką a produkcją*, tłum. J. Litwinow, [w:] A. Turowski, op. cit.

indywidualistycznej²⁰. Jak się okaże, także zbieżności propagowanej również przez Brika awangardowej koncepcji współpracy artystów i proletariuszy²¹ z socrealistyczną pragmatyką – z wcielaną np. w działalności Instytutu Wzornictwa Przemysłowego i Cepelii koncepcją artysty kierującego kolektywem robotników lub utalentowanych twórców ludowych, czy też z lansowaną intensywnie przez soc-krytykę ideą współpracy artystów z przemysłem – są ewidentne, choć oczywiście były starannie ukrywane.

Pisząc o zaniechaniu problematyki wzornictwa przez krytykę i wskazując na pozytywne, w perspektywie obowiązującej metody, aspekty najbliższej tradycji, Bogucki pominął kilka zasadniczych, związanych z tą dziedziną posunięć organizacyjnych, które w istocie wpisują się w ówczesną polityczną procedurę antycypacji, organizowania dowodów na rzekomą bezsilność i nieskuteczność dotychczasowego systemu i artystycznych strategii w nowej epoce oraz wprowadzania uzasadnionych jakoby nimi zmian. Przypomnijmy, że takimi były pokazowe imprezy poprzedzające²² i pierwsze wystawy już w ramach obowiązywania doktryny, reforma szkolnictwa artystycznego etc. Wystawa Przemysłu Artystycznego, zorganizowana na przełomie 1947 i 1948 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, według Ireny Huml była nie tylko pokazem prac indywidualnych twórców, ale także efektów kolektywizacji w tej dziedzinie, a prezentowana później za granicą – propagandą polskiej wytwórczości i państwowego nad nią mecenatu²³. Nieprzypadkowo chyba w publikacji z czasów realnego socjalizmu autorka pominęła fakt,

²⁰ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 161.

²¹ Szerzej na ten temat pisze, powołując się także na teksty z opracowania Turowskiego, Piotr Piotrowski w: *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993, rozdz. *Obecność artysty*, s. 93–94.

²² Chodzi oczywiście o organizowane w 1949 roku przez władze polityczne, z nieodzownym udziałem Włodzimierza Sokorskiego – wówczas Wiceministra Kultury i Sztuki (Ministra od 1952), zjazdy literatów w Oborach i artystów w Nieborowie czy Festiwal Szkół Artystycznych w Poznaniu.

²³ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1976, s. 163–164; zob. *Sztuka polska za granicą*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 41–42, s. 6–7.

że warszawska wystawa – co z kolei podkreślała ówczesna krytyka²⁴ – była odpowiedzią na tak zwaną mowę Bieruta, czyli przemówienie prezydenta RP na otwarciu radiostacji we Wrocławiu w listopadzie 1947 roku. Zawarte w oracji postulaty „upowszechnienia i uwspółcześnienia twórczości kulturalnej” uznano za impuls do ofensywy realizmu socjalistycznego we wszystkich dziedzinach twórczości. Aleksander Wojciechowski, komentując kilka lat później wprowadzone zmiany, w istocie przekonywał o ich konieczności. Dowodził, że zamiast kontynuować postępowe tradycje przedwojenne – a te z kolei zdecydowały o mniejszym skażeniu formalizmem w wytwórczości artystycznej niż w innych dziedzinach sztuki – tuż po wojnie kultywowano anachroniczną hierarchiczną koncepcję, według której np. malarstwo stanowiło pole eksperymentów, laboratorium form dla sztuki użytkowej²⁵.

W ramach wtaczania sztuk stosowanych na socrealistyczne tory Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP)²⁶, utworzone w styczniu 1947 roku, przeniesiono z początkiem roku 1949 ze struktur Ministerstwa Kultury i Sztuki do Ministerstwa Przemysłu Lekkiego, a następnie w jego miejsce w 1950 roku powołano Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP)²⁷. Kierownictwo obu tych placówek sprawowała kolejno legendarna Wanda Telakowska, uprzednio kierująca Wydziałem Wytwórczości przy Departamencie Plastyki

²⁴ M. Leykam, *Wystawa BNEP w Muzeum Narodowym*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 2, s. 7; A. Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945–1951*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 69.

²⁵ A. Wojciechowski, op. cit., s. 66. Jak wiadomo z perspektywy czasu, w toku wspomnianego przedsocrealistycznego, zacieklego niekiedy „sporu o malarstwo” rzecznicy autonomii i nowoczesności sztuki (jak Julian Przyboś czy Władysław Lam) usiłowali obronić jej *status quo* przed zarzutami hermetyzmu i społecznej izolacji (np. ze strony Tadeusza Dobrowolskiego, Jana Kotta czy Adama Ważyka) dowodami na zaangażowanie w plastykę użytkową; zob. E. Kal, „*Tego się nie krytykuje...*”, op. cit. s. 26–38).

²⁶ Aleksander Wojciechowski wymienił pięć zasadniczych celów BNEP: 1. ocena estetyki produkcji, 2. doradztwo i dostarczanie wzorów do produkcji, 3. „organizowanie dopływu” plastyków współpracujących z produkcją, 4. „propagowanie udziału sztuki w procesach zaspokajania potrzeb życia społecznego”, 5. „prace badawcze w kraju i zagranicą”; A. Wojciechowski, op. cit., s. 67–68.

²⁷ T. Reindl, *Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 350–354.

Ministerstwa Kultury i Sztuki, zwolenniczka projektowania „na co dzień i dla wszystkich”²⁸. Telakowska swój postulat zniesienia podziału na sztuki czyste i użytkowe przedstawiła już na I Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie we wrześniu 1945 roku; jej wystąpienie spotkało się z oporem, który – według jej interpretacji – świadczył o hołdowaniu dziewiętnastowiecznym pojęciom oraz niechęci środowiska wobec podjęcia współpracy w celu „planowego zapewnienia kadr specjalistów dla potrzeb życia gospodarczego”²⁹. Choć sama dyrektor jeszcze po latach stwierdzała, że zmiany strukturalne były skutkiem „postępującej industrializacji kraju”, kierowany przez nią Instytut – co przypominała Irma Kozina w syntetycznym opracowaniu na temat „polskiej myśli projektowej” – odegrał istotną rolę w propagowaniu idei socrealizmu³⁰. Można przyjąć, że IWP realizował istotne aspiracje socrealizmu: użytkowości i społecznej użyteczności sztuki, ideę pracy kolektywnej, organizowanej i nadzorowanej przez plastyków-specjalistów, oraz zasady typowości i narodowej formy, które spełniać miały wytwory. Choć – jak pisze Piotr Korduba – podstawy działalności Instytutu miały charakter bardziej pragmatyczny niż ideologiczny³¹, niewątpliwie wpisywał się on w socrealistyczny paradygmat, korzystając przy tym z przychylności władzy.

Aleksander Wojciechowski wskazywał na jeszcze jedną cechę, o której – jak podkreślał – nie wspomniano w dotychczasowych opracowaniach

²⁸ Teoretyczną wykładnię poglądów Wandy Telakowskiej stanowią rozdziały niewielkiej monografii, wydanej przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w serii „Omega”, napisanej we współpracy z Tadeuszem Reindlem (pracownik IWP, od 1960 jego wicedyrektor); W. Telakowska, T. Reindl, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, Warszawa 1966, s. 35–55, 121–143.

²⁹ W. Telakowska, *Początki wzornictwa w Polsce Ludowej*, [w:] W. Telakowska, T. Reindl, op. cit., s. 149, przypis 6; program ten Telakowska prezentowała najpierw na I Ogólnopolskim Zjeździe Rady Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie w lipcu 1945 roku, a później na Ogólnopolskiej Konferencji „Przemysł dla wsi” we wrześniu 1946; zob. A. Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, op. cit., s. 347.

³⁰ I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 109–111; określenie „polska myśl projektowa” pochodzi z promującego książkę komentarza umieszczonego na tylnej okładce.

³¹ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, s. 227.

(zasada szlachetnej rywalizacji o przodownictwo obowiązywała także w krytyce), a która według niego stanowić miała gwarancję przydatności ludowych motywów we współczesnej przemysłowej produkcji artystycznej. Za taką uważał mianowicie „humanistyczne treści”, zarówno motywujące powstanie dzieła, jak obecne w jego formie. Pytał retorycznie i z emfazą:

Jakież inne treści, jeśli nie głęboko ludzkie odczucie, przeżycie i zrozumienie otaczającego je świata – towarzyszą naszym wieśniaczkom ze wsi Zalipie, które swoje tradycyjne malowanki starają się, wspólnie z plastykami, zastosować do nowoczesnych technik druków na materiale? [...] Jakąż inną treść znajdziemy w kawałku „zwykłego” materiału, wykonanego według tych właśnie wzorów – jeśli nie naprawdę ludzką, humanistyczną treść tej ciągle nowej i pełnej świetności sztuki?³²

W sprawie typowości i narodowej formy stwierdzał:

W pracach robotniczych, chłopskich i młodzieżowych kolektywów projektanckich, działających pod opieką Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, widzimy już obecnie wyraźną dążność do budowania jednolitej całości wnętrza z zachowaniem typowych i charakterystycznych cech poszczególnych przedmiotów [...]. Złączenie rozstrzelonych wysiłków poszczególnych kolektywów, nadanie im wspólnego kierownictwa artystycznego, posługiwanie się jednolitymi kryteriami estetycznymi sprawia, iż zespoły z Włocławka, Koła czy np. Zakopanego posiadają wspólne cechy sztuki świadomie nawiązującej do narodowych form twórczości regionalnej³³.

Dalej krytyk przedstawiał nawet propozycje wnętrza z wykorzystaniem prac konkretnych twórców – pozytywnych bohaterów walki o realizm socjalistyczny we wzornictwie:

³² A. Wojciechowski, *Metody pracy zespołowej w polskim przemyśle artystycznym*, [w:] idem, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, s. 83 (przedruk za: „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 4–5, s. 203–211).

³³ Ibidem, s. 85.

Tę ich wewnętrzną łączność można by określić jako próbę syntezy zmierzającej do osiągnięcia jednolitej całości wnętrza mieszkalnego składającego się z różnorodnych elementów odpowiednio zaprojektowanych z myślą łączenia ich w większe zespoły (np. meble Kasprzyckiego czy Szlekysa, tkaniny dekoracyjne Milwicza, talerze Buszka jako ozdoby ścian, żyrandol Grześkiewiczów, narzuta Szczepanowskiej, szkła Kurzątkowskiego i inne)³⁴.

Także Wanda Telakowska z entuzjazmem pisała o pracy kolektywów projektanckich kierowanych przez artystów z BNEP i IWP jako korzystnej dla obu stron, zarówno w sensie doświadczenia społecznego, jak i estetycznego: twórców ludowych mogła ustrzec przed „falą pseudoludowości, naśladownictwem i inspirowaniem się tandetą”, zaś kierownicy zespołów mogli poznawać w nowym środowisku „zasady kształtowania formy zgodnie z jej celem, materiałem, narzędziem i techniką wykonania”³⁵. Jako przykłady takiej kooperacji autorka podawała zespoły tkaczek: białostocki kierowany przez Eleonorę Plutyńską i zakopiański Marii Bujakowej i Krystyny Szczepanowskiej-Miklaszewskiej, koronczarek (także Marii Bujakowej) czy prowadzone przez różnych artystów, a zwłaszcza Antoniego Buszka, zespoły w malarni Fabryki Fajansu we Włocławku.

W podobnym kierunku – ale przez wykorzystanie, rozwijanie i wprowadzanie ludowego rzemiosła artystycznego do handlu – zmierzała działalność Cepelii, utworzonej w czerwcu 1949 i kierowanej do 1952 roku przez Zofię Szydłowską Centrali Przemysłu Artystycznego i Ludowego. Przywoływana przez rzeczników „metody” przedwojenna tradycja wspierania wiejskiego rękodzieła, między innymi budowana przez działalność Spółdzielni Artystów

³⁴ Ibidem. Wymienieni twórcy to: Tadeusz Kasprzycki, Olgierd Szlekys (1908–1980), Andrzej Milwicz (1905–1952), Helena Grześkiewicz (1908–1977) i Lech Grześkiewicz (1913–2012), Antoni Buszek (1883–1954), Wanda Szczepanowska (1889–1978) i Jan Kurzątkowski (1899–1977). Andrzejowi Milwiczowi poświęcono pośmiertną wystawę, jeden z nielicznych indywidualnych pokazów w okresie preferencji dla kolektywów; zob. A. Wojciechowski, *Andrzej Milwicz*, [w:] idem, *O sztuce użytkowej*, op. cit., s. 92–97 (przedruk za: „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 52–58).

³⁵ W. Telakowska, *W kręgu chłopskiej kultury. Inwencja ludowa we współczesnej wytwórczości*, Warszawa 1970, s. 42; zob. też: eadem, *Projektanckie kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 1, s. 7–12.

„Ład”³⁶, została – jak stwierdza Piotr Korduba – przyswojona przez państwowy system zarządzania dla realizacji idei włączania wyrobów ludowych do miejskiej kultury socjalistycznej³⁷. Dodajmy, że w tym okresie przymioty związane z rodzimą tradycją, sztuką i rękodziełem ludowym – takie jak prawda, prostota, szczerłość, zdrowie czy egalitaryzm – przeciwstawiane były kulturze burżuazyjnej, której np. Stefan Morawski przypisywał chorobliwość, manieryczność, sprzyjającą masowym gustom kiczowatość i awangardowy elitaryzm³⁸.

Przejawem ingerencji państwowej w celu umasowienia plastyki i nadania jej użytkowego charakteru była – co dobitnie zaznaczał Wojciechowski – obecność kierowników czterdziestu branż przemysłu na poznańskim Festiwalu Szkół Artystycznych, który, jak wspomniano, miał legitymizować rychłą reformę szkolnictwa artystycznego. Jednym z działań na rzecz integracji sztuk było bezprecedensowe połączenie dwóch Akademii – krakowskiej i warszawskiej – z nastawionymi na kształcenie w zakresie twórczości użytkowej Państwowymi Szkołami Sztuk Plastycznych w hybrydalne twory o nazwie „Akademia Sztuk Plastycznych”. Wojciech Włodarczyk, analizując program uczelni warszawskiej – eklektyczny i modyfikowany kilkakrotnie w krótkim okresie obowiązywania doktryny – podkreślił, że z żądań stawianych na owym poznańskim zjeździe zrealizowano tylko forsowany przez Telakowską pomysł utworzenia pracowni form przemysłowych (prowadzonej przez Jerzego Sołtana). Rozwiązano ją zresztą w 1951

³⁶ Założona w 1926 roku m.in. przez Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowski, Kazimierza Młodzianowskiego, Karola Stryjeńskiego, Karola Tichego i Eleonorę Plutyńską; współpracowali z nią również młodszy projektanci, aktywni także po wojnie i po wchłonięciu „Ładu” przez Cepelię: Helena Bukowska (1899–1954), Lucjan Kintopf (1898–1979), Julia Kotarbińska (1898–1979), Jan Kurzątkowski, Marian Sigmund (1902–1993), Władysław Wincze; zob. I. Kozina, op. cit., s. 59, 114–116; J. Grabowski, *Wstęp*, [w:] *Ład XXX 1926–1956. Wystawa Spółdzielni Artystów Plastyków* [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1956, s. 5–21.

³⁷ P. Korduba, op. cit., s. 153; zob. I. Bał, *Cepelia (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego)*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, op. cit., s. 355–359.

³⁸ S. Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 75.

roku jako zbędną, a pomysł współpracy ASP z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji nie został zrealizowany³⁹.

Jeszcze pod auspicjami BNEP starano się dostosować do nowych zadań wyroby z dziedzin istotnych dla upowszechniania i współczesniania, np. w tkaninie dekoracyjnej preferowano kompozycje figuralne, a szczególnie – tak jak w malarstwie – wielofigurowe, niejako pomijając specyfikę gatunku i techniki. Wytwórczość rękodzielnicza, choć (a może właśnie dlatego że) kosztowna, trafić miała do szerokich mas poprzez wystrój wnętrz gmachów publicznych, świetlic, domów kultury etc., stąd nacisk na propagandową treść, czytelność i dyskursywność. Znamienna jest np. ocena ówczesnej twórczości Heleny i Stefana Gałkowskich, sformułowana zgodnie z prawami dialektyki, to jest w perspektywie rozwoju, a raczej walki „nowego ze starym”, z której ostatecznie rodzi się postęp. Dłuższy fragment wypowiedzi pozwala uchwycić jej specyficzną retorykę i kryteria oceny:

Na przykładzie gobelinów H. i S. Gałkowskich – stwierdzał Wojciechowski – obserwujemy trudną drogę artysty od kompozycji z pogranicza baśni, legendy ludowej i fantazji do dzieł związanych z tematyką współczesną. Wspaniałe efekty kolorystyczne ich dawnych tkanin z lat 1948–49, umiejętność tworzenia kompozycji wielofigurowej dostosowanej do potrzeb techniki tkackiej okazały się niewystarczające w momencie podjęcia nowej treści. W gobelinie *Partyzanci* na plan pierwszy wysuwa się dążność do efektów kompozycyjnych, bez widocznej troski o oddanie atmosfery walki oraz charakterystyki postaci partyzanta-bojownika wolności⁴⁰.

Podobne zarzuty nadmiernej troski o formę i kompozycję – choć bez groźnego pomówienia o formalizm – dotyczyły tkaniny zatytułowanej *Budowa*, autorstwa Marii Skoczylas-Urbanowicz (il. 1 i 2).

³⁹ W. Włodarczyk, *Dydaktyka: Akademia Sztuk Plastycznych*, [w:] idem, *Soerealizm*, op. cit., s. 82; od 1951 roku Jerzy Sołtan pełnił funkcję dziekana nowo powstałego – tak jak Wydział Tkaniny i Wydział Scenografii – Wydziału Architektury Wnętrz; szczegółowo funkcjonowanie ASP w okresie soerealizmu, strukturę i obsadę kadrową oraz wyjątkową w tym czasie rolę Wydziału Architektury Wnętrz omawia Włodarczyk w monografii ASP: *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005, s. 83–134, 184–192.

⁴⁰ A. Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna...*, op. cit., s. 70.



Il. 1. Helena i Stefan Galkowscy, Partyzanci, ok. 1950, tkanina

Obowiązkowa pochwała wysiłków artystów w walce o stworzenie monumentalnych tkanin o współczesnej tematyce gwarantować miała kontynuację dzieła. W ramach BNEP podejmowano prace nad produkcją – jak określał autor tekstu – „mebla masowego do mieszkań robotniczych”⁴¹; autorem projektu był Tadeusz Kasprzycki.

Otwarta w maju 1952 roku w gmachu „Zachęty” w Warszawie Ogólnokrajowa Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej miała być zapewne sprawdzianem postępów wytwórczości w przystosowaniu do postawionych jej politycznych zadań. Prezentowano projekty wnętrz różnych instytucji, stoisk targowych, mebli gmachów publicznych, scenografii teatralnych etc. Obfitość tkanin (od ekskluzywnych gobelinów po materiały ubraniowe), szkła artystycznego i użytkowego, ceramiki, biżuterii i zabawek dowodzić miała troski państwa ludowego o wygodę i estetykę w każdej sferze życia obywateli, a także wywoływać dyskusję o głębszym podporządkowaniu wzornictwa socrealistycznym kryteriom. Dodajmy, iż zarówno komisję kwalifikacyjną, jak oba komitety organizacyjne (wykonawczy i ogólnopolski) obsadzili artyści-ekspozycjoniści, w większości wymienieni już „ładowcy”, pracownicy IWP. We wstępie do katalogu Janusz Bogucki tak sformułował ideowe przesłanie wystawy:

⁴¹ Ibidem.

Podnoszenie kultury materialnej do rangi twórczości artystycznej jest więc sprawą o wielkiej wadze i o znaczeniu polityczno-ideowym, sprawą ogromnej doniosłości dla formowania się nowego stylu życia i nowego typu człowieka w Polsce Ludowej⁴².

Można przyjąć, że stanowiąca punkt wyjścia dla niniejszego tekstu tytułowa propozycja terminologiczna była jedną z odpowiedzi na pytania zadawane dalej przez autora artystom: o zrozumienie zadań stawianych im przez nową epokę, stopień przygotowania warsztatu i świadomość obciążeń kulturą burżuazyjną.

Wymieńmy zatem cechy uznane przez Janusza Boguckiego za konstytutywne dla sztuki, której określenie mianem „użytkowej” utwierdzałoby, jego zdaniem, hierarchię twórczości, uznaną za przeżytek w ustroju, w którym każde dzieło ma być społecznie użyteczne, a nie stanowić tylko źródło zaspokojenia egoistycznej potrzeby autoekspresji. W takim rozumieniu, wobec nadrzędności ideowej treści (a ta z kolei miała być funkcją „stanowiska ideowo-poznawczego” artysty, jego światopoglądu), tworzenie jest poszukiwaniem albo raczej odkrywaniem kształtu, barwy i faktury optymalnych dla tejże treści. Inaczej mówiąc, jest dążeniem do syntezy pozostających w ścisłym związku elementów strukturalnych i treściowych. Zasada realizmu jako odbicia realnego świata oraz trafności i odpowiedniości formy plastycznej i realistycznej treści dotyczy – twierdził



Il. 2. Maria Skoczylas-Urbanowicz, *Na budowie*, ok. 1959, gobelin

⁴² *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1952, s. 13.

Bogucki – na równi dzieł przedstawiających („obrazujących”, jak je nazywał) oraz „kształtujących”.

W obrazie treścią tą będzie wizja rzeczywistości obrazowanej. W dywanie, ceramice, urządzeniu wnętrza – wizja rzeczywistości tworzonej przez plastyka dla użytku ludzkiego. [...] Jej realizm nie tylko w obrazie, ale w formach przedmiotu i budowie ornamentu oceniać trzeba przez konfrontację z rzeczywistością, którą dzieło plastyczne wyraża i kształtuje. Kształt przedmiotu i budowa ornamentu są bowiem w nie mniejszym stopniu – choć w inny sposób – odbiciem rzeczywistości, jak odbicie jej w rzeźbie lub obrazie (podkr. moje – E.K.)⁴³.

O realizmie dzieła wzornictwa miały decydować zatem logika i celowość konstrukcji, odpowiednio wybrany materiał i sposób wykonania, podkreślające jego użytkową i kulturową, humanistyczną rolę. Nieodzownym elementem soc-dzieła, także z dziedziny „plastyki kształtującej”, miał być wyraz afirmacji dla nowej rzeczywistości i specyficzna witalność. Wiadomo, że przymiotnik „socjalistyczny” dawał prawo do godzenia sprzeczności i redefinicji tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego pojęcia realizmu, do którego wprowadzał kategorie wzniosłości i związaną z zabiegiem wybiórczości romantykę codzienności. Tak formułował Bogucki roszczenia wobec sztuki wyrażającej styl życia czasów realizmu socjalistycznego:

Wiemy, że jest to epoka walki, epoka trudnego optymizmu utwierdzająca na świecie humanistyczną władzę ludzkiej twórczości i pracy. Myślę więc, że prostota i siła, optymizm wyrażający urodę codziennego życia, powinny cechować kształt plastyczny naszych czasów⁴⁴.

Oczywiście, zgodnie z powszechnie obowiązującym prawem dialektyki, realizm i takiej wytwórczości winien mieć swoje przeciwieństwa, wrogie tendencje, z którymi staczać miałby zwycięską walkę. Realizm, według ówczesnych poglądów krytyka, wymaga odcięcia się:

od mieszczańskich tradycji eklektyczno-ozdóbkowych i secesyjnych, jak również od schyłkowego doktrynerstwa konstruktywistów i funkcjonalistów,

⁴³ J. Bogucki, op. cit., s. 42.

⁴⁴ Ibidem.

którzy z pomieszczeń i przedmiotów służących człowiekowi uczynić chcieli niehumanitarną aparaturę martwych maszyn i ascetycznych brył⁴⁵.

Ocena Wojciechowskiego, dotycząca np. eksponowanego meblarstwa, koresponduje z ideą realizmu, jaką postulował Bogucki dla dziedziny sztuki zwanej przezeń kształtującą, przeciwstawiając ją zarówno eklektycznej dekoracyjności, jak i odhumanizowanemu jakoby konstruktywizmowi (jak wspomniałam, pokrewieństwa soc-projektu z awangardą musiały być przemilczane). Przy tym okazało się, że kryteria te spełnia nieźle „ładowska” koncepcja funkcjonalnych, bezpretensjonalnych sprzętów. Ambiwalentnie autor oceniał np. różne projekty Czesława Knothego (il. 3a i 3b):

Największą jednak zdobyczą jest tu próba skomponowania sprzętów do lokali użyteczności publicznej, które pełniąc tym samym oficjalne funkcje, posiadają jednak wybitnie intymny, kameralny charakter, pozbawiony akcentów sztywnej reprezentatywności. Wrażenie skromności, pogody i intymności nadają także meble Knothego przeznaczone do hotelu „Prudential”⁴⁶.

Ten sam projektant otrzymał jednak od krytyka surowe upomnienie za luksusową wystawność wyposażenia sklepu MDM-u, odpowiednią jakoby dla lokalu z damską galanterią w okresie międzywojennym, nienadającą się jednak do „placówki uspołecznionego handlu w nowej dzielnicy robotniczej Warszawy” – jak pisał recenzent, jakby zapominając o jej architekturze⁴⁷. Drogie materiały i kontrasty kolorystyczne zostały więc uznane za ekstrawagancję, podobnie jak meble z zastosowaniem nylonu – projektu Jerzego Świdlińskiego – czy wiklinowe fotele i inne elementy wystroju proponowane przez Władysława Wołkowskiego. Eksperymenty i nowości, odrzucone w całej ówczesnej sztuce jako przejaw formalizmu, tu, jak można sądzić, przeczyły także zasadzie typowości, *implicite* obecnej w tekstach jako istotne kryterium soc-aksjologii.

Z kolei znikome inspiracje ludowym rzemiosłem w prezentowanym meblarstwie krytykował Wojciechowski zapewne z perspektywy postulatu narodowej formy, choć z drugiej strony zarzucał wystawie przewagę twórczości

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ A. Wojciechowski, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3, s. 16.

⁴⁷ Ibidem.



Il. 3a. Czesław Knothe, meble do hotelu Prudential, ok. 1952, jesion



Il. 3b. Czesław Knothe, meble do sklepu MDM w Warszawie, ok. 1952, orzech, czarny dąb

rękodzielniczej – skądinąd nobilitującej wnętrza użyteczności publicznej (tkaniny Anny Fiszer, Gałkowskich i in.) – nad projektami dla przemysłu. Wzornictwo socrealistyczne formalnie musiało zatem spełnić równocześnie kilka warunków: inspirację folklorem, a więc wytwórczością chałupniczą i zwykle anonimową, związaną z odkrywczością, indywidualizmem i oryginalnością wysoką jakością artystyczną równą dziełom sztuk „czystych” i gwarantującą upowszechnienie poprzez seryjną produkcję przemysłową. Demokratyzacja – zgodnie ze wskazanym wyżej zamierzeniem zrównania znaczenia sztuk i praktyką kolektywów – miała dotyczyć także procesu tworzenia. W wydanej w roku następnym specjalnej publikacji poświęconej oddziaływaniu sztuki ludowej na produkcję przemysłową autor stwierdzał:

Jeśli zaspokojenie potrzeb szerokich mas konsumentów poprzez masową produkcję wyrobów przemysłu artystycznego pokazuje nam zagadnienie upowszechnienia sztuki od strony odbiorczości, to jednocześnie ta właśnie współpraca plastyków z przemysłem powoduje ciągle powiększanie się grona twórców, względnie współtwórców, spełnia także rolę czynnika upowszechniającego sztukę dzięki szerokiemu udziałowi robotników w procesach twórczych (podkr. w oryginale)⁴⁸.

⁴⁸ Idem, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, s. 98.

Także w niewielkiej, również ówczesnej monografii meblarstwa Instytutu Wzornictwa Wojciechowski przekonywał, że dopiero w ustroju socjalistycznym głoszony od wieku postępowy program demokratyzacji sztuk urzeczywistnia się dzięki przemysłowej, produkcji masowej według wzorów projektowanych przez plastyków⁴⁹. Pewien – jak to



Il. 4. Mieczysław Puchała, meble segmentowe, dąb, ok. 1952

określał – „przerost problemów techniczno-produkcyjnych nad artystycznymi” jest natury przejściowej i nie ma nic wspólnego z funkcjonalizmem czy konstruktywizmem, bo wynika z konieczności dostosowania projektów do norm przemysłowych oraz imperatywu zerwania z przedwojennym zdobnictwem⁵⁰. Uproszczenie i surowość formy seryjnie produkowanych mebli, np. według projektów Hieronim Śliza, Marii Chomentowskiej, Tadeusza Kasprzyckiego czy Olgierda Szlekysa – w tym kolejne segmenty, po pionierskich wzorach Mieczysława Puchały – mieściły się zatem, zgodnie z tą interpretacją, w wyżej zdefiniowanym pojęciu realizmu (il. 4).

W ocenie tkanin z wystawy 1952 roku Wojciechowski – przyznając zresztą bezkonkurencyjność grupy „ładowców” – dostosowywał pojęcie narodowej formy do materiału (dosłownie) ekspozycyjnego. Mianowicie szczególne uznanie wyraził dla nawiązań Heleny Bukowskiej do tradycji pasów nazwanych tu „polskimi”; tym samym poprzez jednoczesne anektowanie tradycji i manipulowanie nią uniknął skojarzenia z kulturą sarmacką jako źródłem tej inspiracji. Chwaląc artystkę za zastosowanie otwartej, fryzowej kompozycji, wytknął zarazem nadmierną dbałość o wartości kolorystyczne (*sic!*)

⁴⁹ Idem, *Wzornictwo meblarskie*, Warszawa 1954, s. 11.

⁵⁰ Ibidem, s. 10.



Il. 5. Helena Bukowska, Warszawa, tkanina, ok. 1952

nieuczynnych, a „niebezpiecznych związków” sztuki stosowanej z awangardowymi tendencjami:

[...] formy, które w malarstwie wywołują nasz ostry protest, zadawalają nas estetycznie, gdy odnajdujemy je w motywie dekoracyjnym czy kształcie mebla. Człowiek współczesny nie zdaje sobie często sprawy, że wystawa, którą ogląda i która chwyta go zaskakującą kompozycją płaszczyzn, okładka książki i układ ilustracji w tygodniku, ba, nawet krawat i forma butów, wywodzą się w prostej linii z koloryzmu, kubizmu i innych ongiś awangardowych, a dziś już historycznych kierunków sztuki⁵².

⁵¹ Idem, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, op. cit., s. 17.

⁵² B. Hertyński [Zbigniew Herbert] *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Powszechny” 1952, nr 7–8, s. 105.

Czyniąc konieczny ukłon w stronę soc-estetyki i unikając przy tym niechcianych skojarzeń z konstruktywizmem czy funkcjonalizmem, autor zabrał głos w obronie sztuk „czystych”; było to poniekąd nawiązanie do przedsorealistycznych dyskusji o realizmie.

Realizm socjalistyczny w sztukach stosowanych miał być więc, z jednej strony, odwołaniem do rodzimej tradycji, do ludowego rękodzieła, spełniać kryteria wtórnie dla nich wykoncypowanego realizmu, z drugiej – wykazywać trudną do pogodzenia nowoczesność i powszechność, osiąganą przez masową produkcję przemysłową przy współpracy z artystami. Według Ireny Huml wyróżnikami socrealizmu w polskim designie były ludowość i historyzm⁵³. Dodajmy, że ów eklektyczny mariaż wiązał się z partyjnymi deklaracjami wznoszenia „pałaców dla ludzi pracy”. Miały nimi być zarówno mieszkalne domy odbudowywanych i nowych kwartałów – jak warszawskiego MDM-u i siostrzanych dzielnic w innych ośrodkach (np. Kościuszkowska Dzielnica Mieszkaniowa we Wrocławiu) – oraz miast – Nowej Huty czy Nowych Tychów. W tym przypadku design, uczestnicząc we wspomnianym dyskursie „propagandy monumentalnej”, realizował zasadę demokratyzacji sztuki w drugiej, szczególnej odmianie: nie za pomocą estetyki oszczędności i funkcjonalności formy wytwarzanych seryjnie przedmiotów dostępnych dla masowego odbiorcy, ale poprzez architekturę demonstrował propagandową wystawność i luksus w rozmaitych sferach życia społecznego – przede wszystkim kultury (oczywiście świeckiej), sprawowania władzy (oczywiście ludowej) i administracji różnych szczebli (urzędy i Domy Partii), ale także handlu i zbiorowej konsumpcji, komunikacji bezpośredniej i symbolicznej, jak dworce kolejowe (np. w Gdyni) czy urzędy pocztowe.

Za syntezę, a raczej konglomerat tych dwóch sprzecznych tendencji można uznać np. salony handlowe Cepelii zarządzane we wnętrzach o historyzującym wystroju (il. 6). Jeden z nich, mieszczący się na warszawskim Rynku Starego Miasta, Aleksander Wojciechowski podawał za przykład rozdźwięku między użytkową funkcją lokalu a formą wystroju, natomiast za udane połączenie uznał strop malowany przez wieśniaczki z Zalipia dekorujący

⁵³ I. Huml, op. cit., s. 165.



Il. 6. Wnętrze sklepu Cepelii w Nowej Hucie

staromiejski lokal Desy⁵⁴. Oceniając z dłuższej perspektywy pewną monotonię historyzującego wystroju wnętrz staromiejskich, Irena Huml uznała ją za skutek projektowania ich niemal wyłącznie przez architektów, bez udziału artystów-plastyków. Wyjątek stanowił wystrój kawiarni „Krokodyl” z cylindrycznym piecem z wielobarwnych kafli i drobną ceramiczną dekoracją projektu Heleny i Romana Husarskich⁵⁵. Warto dodać, iż w ówczesnej (so-

crealistycznej) ocenie wystroju wnętrz lokali publicznych Wojciechowski usiłował zastosować także kategorię typowości, chwając np. historyzujące urządzenie kamienicy Fukierów (Rynek Starego Miasta 27):

Powstało w ten sposób typowe dla dawnej Warszawy reprezentacyjne wnętrza mieszczańskie, mimo iż czystość „stylowa” budzi zasadnicze wątpliwości. Typowość wyposażenia lokalu jest więc, jak mi się wydaje, pojęciem znacznie szerszym niż tzw. „style” i wynika konkretnie z istniejących w poszczególnych okresach historycznych warunków życia [...]. W myśl tak właśnie pojętej ścisłości historycznej związanej z życiem, a nie abstrakcyjnie stworzonym „stylem”, powstało ładne wnętrza winiarni na parterze w „Fukierówce”⁵⁶.

⁵⁴ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4, s. 13 (przedruk w: *O sztuce użytkowej i użytecznej*, op. cit., s. 123).

⁵⁵ I. Huml, op. cit., s. 176, il. IX; o tym wnętrzu z uznaniem pisał też Wojciechowski: *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, op. cit., s. 13.

⁵⁶ A. Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, op. cit., s. 10.

Trudno określić, wyrazem jakich „historycznych warunków życia” miały być wnętrza budynków Centrum Administracyjnego, czyli biurowców kombinatu metalurgicznego w Nowej Hucie, zbudowanych w pierwszej połowie lat 50. XX wieku (projekt Tadeusza Ptaszyckiego) na wzór renesansowych budowli (np. krakowskich Sukiennic), z historyzującym wystrojem i wyposażeniem pomysłu Mariana Sigmunda⁵⁷. Sale konferencyjne z kolumnami, kominkami i fotelami ze skórzaną tapicerką w kolorze zielonym, nakryte kasetonowymi stropami, spiralne schody w sklepionych kopułami klatkach schodowych, marmurowe okładziny, stiuki i tkaniny składały się na afektowaną całość, której rolę można określić, odwołując się do kontrreformacyjnej formuły określającej zadania sztuki: *delectare, permovere, docere deinde permovere* (zachwycić, wzruszyć, pouczyć, wreszcie przekonać)⁵⁸ (il. 7).

Można by mnożyć przykłady ówczesnych nowohuckich wnętrz sklepów, kawiarni i lokali gastronomicznych, z kasetonowymi stropami, sztukateriami, kolumnami, dekoracyjnymi żyrandolami, monumentalnymi meblami, ozdobnymi kutymi kratami etc., rozlokowanych przy placu Centralnym czy alei Róż i projektowanych przez różnych członków zespołu⁵⁹. Dziełem Sigmunda były wnętrza kina „Świt”, nawiązujące do architektury budynku o szerokiej fasadzie ze zdwojonymi egiptyzującymi kolumnami, trzema przerwanyymi naczółkami i attyką artykułowaną tralkami (1951–1953, arch.

⁵⁷ W latach 1950–1956 Sigmund kierował Pracownią Architektury Wnętrz, utworzoną w końcu 1950 roku w ramach krakowskiego biura projektowego Nowej Huty; na temat organizacji, składu Pracowni oraz projektów poszczególnych twórców zob. L.J. Sibila, *Historia wnętrza i ich twórcy 1949–1959*, [w:] *Nowohucki design*, op. cit., s. 11–18.

⁵⁸ Była to trawestacja cycerońskiego hasła (*docere, delectare, permovere*) wzbogaconego o element perswazji; W. Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa 1971, s. 8–9.

⁵⁹ Np. wnętrza poczty na Os. Willowym 28 (proj. M. Sigmund), pobliska restauracja „Gigant” z ceramicznymi kolumnami i sztukaterią (1951), Dom Handlowo-Gastronomiczny „Gigant” (1951, proj. M. Steczowicz) z kolumnami (wykładanymi ceramiką), sztukateriami, lustrami etc., sklepy przy ob. al. Solidarności (proj. 1953–1954, realizacja 1955): obuwniczy, jubilerski, wspomniana Cepelia, restauracja „Arkadia” w alei Róż, Teatr Ludowy (1955/56, proj. architektoniczny M. i J. Ingardenowie, wnętrza M. Sigmund) i wiele innych, także w latach następnym (np. księgarnia „Skarbnica”).



Il. 7a. Marian Sigmund, projekt wnętrza gabinetu dyrektora w Centrum Administracyjnym w Nowej Hucie, 1955



Il. 7b. Marian Sigmund, projekt wnętrza hallu głównego w Centrum Administracyjnym w Nowej Hucie, 1955

Andrzej Uniejewski; il. 8a i 8b). Irma Kozina wskazała jednak na pewną rozbieżność między nawiązującą jakoby do tradycji pompacyjną architekturą nowohuckich obiektów a projektowanymi przez Sigmunda kameralnymi i prostymi meblami, kontynuującymi jego przedwojenną „ładowską” twórczość, a stylowo nawiązującymi do biedermeieru⁶⁰.

Przykład historyzującego wyposażenia siedziby władzy państwowej stanowią meble zaprojektowane przez Zygmunta Szatkowskiego dla Urzędu Rady Ministrów, wprowadzone w 1955 roku, ale ze względu na formę i treści uznane przez Annę Kostrzyńską-Miłosz za reprezentatywne dla socrealizmu⁶¹. Ciężkawe, przeładowane ornamentem, zostały dodatkowo wyposażone w rzeźby figuralne o funkcji kariatyd i aktualnej wówczas symbolice pokoju i pracy. Oprócz wskazanych przez badaczkę inspiracji ikonografią sakralną można też skojarzyć je z monumentalnymi reliefami MDM-u.

Wraz z erozją i rozmiękczeniem doktryny (od śmierci Stalina w marcu 1953 roku) rewizji poddawano także koncepcje sztuk użytkowych, w tym jedną z priorytetowych, jaką była współpraca plastyków z przemysłem. W 1954 roku Aleksander Wojciechowski wskazywał na słabości, oczywiście jeszcze

⁶⁰ I. Kozina, op. cit., s. 112–113.

⁶¹ A. Kostrzyńska-Miłosz, *Meble w polskich wnętrzach reprezentacyjnych lat 50. XX wieku. Urząd Rady Ministrów w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4, s. 743. Dziękuję Autorce za zasugerowanie tej problematyki.

nie samej idei, a jej realizacji. „Odosobnienie” – jak to określił – młodego plastyka-projektanta zatrudnionego w zakładzie przemysłowym prowadzi wprawdzie do specjalizacji technicznej, ale skutkuje „»wtórnym analfabetyzmem« artystycznym”, ujemnie wpływającym na jakość wzorów⁶². Z powyższym wiązał się też drugi postulat badacza-krytyka, mianowicie kontaktu plastyka w zakładzie produkcyjnym z różnymi środowiskami artystycznymi. Postulat był oczywiście sformułowany zgodnie z socrealistyczną retoryką:

Jeśli walczymy o narodowy charakter naszej twórczości, jeśli sztuka przepojona jest wspól-

nymi treściami, to przy pełnym poszanowaniu specyfiki wszystkich jej dyscyplin – ogólny kierunek rozwoju plastyki możliwy jest do osiągnięcia jedynie poprzez stały kontakt osobisty szeregu twórców, poprzez zbiorowe dyskusje, wzajemną wymianę zdań, krytykę tworzonych dzieł. poprzez wspólną walkę z tych samych pozycji i o te same cele⁶³.



Il. 8a. Kino „Świt” w Nowej Hucie, 1951–1953, arch. Andrzej Uniejewski, fasada, stan współczesny



Il. 8b. Westybul kina „Świt” w Nowej Hucie

⁶² A. Wojciechowski, *O współpracy plastyków z przemysłem*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 18 (przedruk w: *O sztuce użytkowej i użytecznej*, op. cit., s. 99).

⁶³ Ibidem, s. 19.

Impulsem do oceny dorobku polskiego tkactwa, a przy okazji do refleksji na temat realizmu, humanizmu i – pośrednio – narodowej formy była wystawa tkaniny francuskiej w warszawskiej „Zachęcie” w końcu 1953 roku. Już sam fakt zorganizowania pokazu sztuki zachodniej świadczył o słabnięciu reżimu i związanej z nim izolacji oraz poszerzaniu pojęcia tak zwanej sztuki postępowej. Wystawa dowiodła, że to w kraju panowania „schyłkowego” kapitalizmu i kultury burżuazyjnej uprawia się z powodzeniem monumentalną tkaninę figuralną, tematyczną i dekoracyjną zarazem, nierzadko opierając się na projektach znanych mistrzów malarstwa⁶⁴. Z ideowego obowiązku Ryszard Stanisławski zastrzegął we wstępie do katalogu, iż „wydaje się, że podejmowane treści wielokrotnie wypowiedane są za pomocą formy, która nie zawsze bliska jest formie realistycznej”⁶⁵. W recenzji z wystawy Krystyna Czarnocka w istocie sumowała polski dorobek socrealizmu w tej dyscyplinie, przyznając:

Wydaje się, że możemy się uczyć od plastyków francuskich owej imponującej śmiałości w aranżowaniu kompozycji dekoracyjnej, różnorodności podejmowanej problematyki, owej wielkiej swobody w operowaniu – nie zawsze w słuszny sposób – figurą ludzką. Trudno jest pokazywać czy mówić o socjalistycznej treści, treści tak bardzo związanej z człowiekiem, jego pracą, jego sprawami, dopóki obracamy się w kręgu „bukieciaków” i „kogucików”. Czy to znaczy, że w realizmie socjalistycznym nie ma miejsca na tkaniny z monumentalnie potraktowanym wzorem kwiatowym? Na pewno jest miejsce i na motyw geometryczny, i na „kwiatki”, i na wielkie sceny figuralne. Rodzaj motywu i tematy oraz sposób ich formalnego rozwiązania zależny jest [od] przeznaczenia i funkcji danej kompozycji⁶⁶.

⁶⁴ Wystawiano m.in. tkaniny według projektów François Desnoyera, Raoula Dyf’ego, Marcela Gromaire’a, Fernanda Légera, a także tkaniny Jeana Lurçata i artystów z jego kręgu; zob. *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, 9.12.1953–1.01.1954, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-francuskiej-tkaniny-artystycznej> [dostęp: 22.06.2019].

⁶⁵ R. Stanisławski, *Wstęp*, [w:] *Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej*, [katalog wystawy], wstęp L. Moussinac, R. Stanisławski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1953, s. 17.

⁶⁶ K. Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1, s. 59.

Ambiwalentna ocena prac polskich twórców wynikała, przynajmniej częściowo, ze sprzeczności w przepisie na soc-tkaninę; z jednej strony, chwalać np. podjęcie przez Helenę Bukowską kompozycji figuralnej, za jej słabość Czarnocka uznała stosowanie malarskich środków; z drugiej, krytykując prace Gałkowskich za płaskość, stylizację, powtarzalność motywów i potraktowanie postaci ludzkiej na prawach ornamentu, zatem brak treści przy akcentowaniu formy, żądała malarskiego obrazowania (skrótnych perspektywicznych, plastycznej formy, figuralnej kompozycji tematycznej). Adresowany bezosobowo, postawiony w konkluzji postulat wyjścia, w zmierzaniu do realizmu socjalistycznego, poza „sztucznie stworzone ciasne ramy naszego tkactwa”⁶⁷ można odczytać dwojako: jak apel skierowany do twórców, ale także zakamuflowaną krytykę systemu.

Wraz z odwilżą dyskurs o sztuce zdominowała retoryka nowoczesności⁶⁸, wypierając częściowo skompromitowane kryteria; odejście od doktrynerstwa realizmu wiązało się z dość iluzorycznym i niepełnym zastąpieniem projektu społeczeństwa złożonego z kolektywów przez koncepcję społeczności jednostek (oczywiście – socjalistyczną) oraz większym zainteresowaniem prywatnością i indywidualnym odbiorcą, nie likwidując przy tym tak zwanego społecznego zamówienia. W tekście, którego demaskatorski ton można porównać z *Poematem dla dorosłych* Adama Ważyka, Aleksander Wojciechowski ostatecznie rozprawiał się z koncepcją współpracy artystów z przemysłem, nie negując oczywiście samej idei. Wychodząc z założenia, że rozwój nowoczesnej sztuki związany jest z poziomem życia społecznego, wskazywał *implicite* na zapóźnienie spowodowane minioną słuszną epoką socrealizmu, nazwanego tak wprost, zamiast propagandowego, fałszywego „realizmu socjalistycznego”. Przypominał o wzajemnej zależności różnych obszarów rzeczywistości, wskazując przy tym niewymieniane od lat nazwiska i nazwy. Niektóre fragmenty zdawały się krytycznie odwoływać do niedawnej wszak propozycji Boguckiego i wymuszonego optymizmu jego twierdzeń o kształtowaniu rzeczywistości przez sztukę:

⁶⁷ Ibidem, s. 64.

⁶⁸ Zob. np. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2011; B. Banaś, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011.

Ważny jest wspólny klimat, w którym tkwi zarówno malarstwo Picassa czy Braque'a, jak i architektura Corbusiera, obrazy Mondriana i ich konsekwencje widoczne we wzornictwie przemysłowym. [...] Nowoczesna sztuka, nauka, technika, postępową myśl filozoficzna i postępową etyka – to równorzędne siły kształtujące nas samych i nasze otoczenie. Jeśli jedna z nich zawiedzie – inne płacą cenę za zachwianą równowagę. A więc – jaką cenę zapłaciła nasza plastyka?⁶⁹

Dalsze rozważania badacza dotyczyły związków polskiej sztuki nowoczesnej, która – jak twierdził – rozwija się mimo technicznych i ekonomicznych zapóźnień, a właściwie zacofania. Sztuka nowoczesna istnieje – dopowiadał – ale nie istnieje nowoczesny styl życia. Wojciechowski dokonał więc demaskacji zbudowanego m.in. przez Boguckiego mitu o kształtowaniu stylu życia przez plastykę, do czego zmierzało przymusowe wprowadzanie artystów do przemysłu. Doprowadziło to do izolacji, specjalizacji, „etotowania”, dawało też twórcom furtkę do ucieczki przed naturalizmem.

„Dalszą poważną przeszkodą – kontynuował Wojciechowski – utrudniającą nie tylko rozwój sztuki, lecz również ograniczającą zasięg jej oddziaływania społecznego, jest stworzenie dodatkowej dyscypliny artystycznej zwanej wzornictwem przemysłowym. Stanowi ona klasyczny przykład biurokratyzowania życia artystycznego”⁷⁰. Nakazowe, bezpośrednie oddziaływanie sztuki na przemysł nie ma przełożenia na, warunkujący prawidłowy rozwój, proces odwrotny, to jest oddziaływanie nowoczesnego stylu życia na sztukę, bo to w Polsce nie istnieje. Warto przytoczyć jeszcze odpowiedź Wojciechowskiego na pytania postawione na początku jego tekstu:

[...] taką właśnie cenę płaci polska plastyka za nasze zacofanie gospodarcze. Musiała wejść w konflikt z życiem schematycznym jak Plan Sześćioletni,

⁶⁹ I dalej: „Nowoczesny styl życia formują w równym stopniu sztuka i technika. Formują wreszcie warunki ekonomiczne danego kraju [...]. Jakie istnieją powiązania między sztuką aspirującą słusznie do miana nowoczesności a naszym życiem rozwijającym się w jawnej opozycji do postępu technicznego? Inaczej mówiąc: jaka jest przyszłość sztuki w kraju zacofanym gospodarczo?”; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 41, s. 6.

⁷⁰ Ibidem.

budowanym z polotem urzędnika PKPG, z rozmachem architekta Muranowa i Nowej Huty⁷¹.

Wystawa Architektury Wnętrz, zorganizowana w „Zachęcie” i Muzeum Narodowym w 1957 roku, była – jak pisał Józef Grabowski we wstępie do katalogu – nawiązaniem do pierwszej „tylko z nazwy i kolejności”⁷². W tytule ekspozycji pominięto człon „sztuka dekoracyjna”, a pojęcie typowości w jej programie oznaczało nie prawidłowość dziejowego procesu, ale charakter nowo budowanych mieszkań, dla których eksponaty, to jest projekty wnętrz, wystrój i wyposażenie miały być przeznaczone. Nagrody za wnętrza w różnych kategoriach otrzymali m.in. Władysław Wincze, Zofia i Oskar Hansenowie, Jan Kurzątkowski, Czesław Knothe; pierwszą nagrodę za meble przyznano Władysławowi Wołkowskiemu, uznanemu kilka lat wcześniej za ekstrawaganckiego formalistę. Jak wiadomo, propozycja dialektycznej nazwy „sztuka kształtująca” okazała się nieporozumieniem. W okazałym albumie pod standardowym tytułem *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, dokumentującym cykl ogólnopolskich wystaw zorganizowanych w 1969 roku, wśród tkanin dominowały kompozycje abstrakcyjne, z nikłym udziałem materii drukowanych lub malowanych we floralne lub fantazyjne wzory. Sekcję projektowania mebli reprezentowały proste sprzęty o geometryzującej formie, niekiedy złagodzonej lekką krzywizną, jak w krzesłach Knothego czy siedziskach Teresy Kruszewskiej; najbardziej ekstrawagancką nowoczesnością wyróżniały się krzesła-zawijasy z nylonowych żyłek projektu Wołkowskiego, a wśród mebli do przechowywania królował system mebli segmentowych Bogusławy i Czesława Kowalskich, dziś już kultowy⁷³. Współcześnie, jak wspomniano, socrealizm, który miał być stylem narodowym, pojawia się w ramach designu w stylu *vintage*. Trudno rozstrzygnąć, czy to rehabilitacja, czy klęska.

⁷¹ Ibidem.

⁷² J. Grabowski, *Wstęp*, [w:] *II Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz* [katalog wystawy], 6.04 – 5.05.1957, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1957, s. 10.

⁷³ *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, red. J. Olkiewicz, Warszawa 1972.

Bibliografia

- I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1952.
- II Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz* [katalog wystawy], 6.04 – 5.05.1957, wstęp J. Grabowski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1957.
- Barbara Banaś, *Polski new look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Studio Baka, Wrocław 2011.
- Janusz Bogucki, *Sprawa realizmu w plastyce kształtującej*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 3.
- Marek Czapelski, *I Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej*, 26.05 – 23.07.1952, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/1-ogolnopolska-wystawa-architektury-wnetrz-i-sztuki>.
- Marek Czapelski, *II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz*, 6.04 – 5.05.1957, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/ogolnopolska-wystawa-architektury-wnetrz?setlang=1#_edn4.
- Krystyna Czarnocka, *Z zagadnień realizmu w tkaninie artystycznej (na marginesie Wystawy Francuskiej Tkaniny Artystycznej)*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2011.
- Alina Dukwicz, *Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Anna Frąckiewicz, Frąckiewicz, *Etnodizajn ma sto lat ! Czyli obecność sztuki ludowej w projektowaniu*, <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii/troche-historii/strona/1>.
- Bolesław Hertyński [Zbigniew Herbert], *Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Powszechny” 1952, nr 7–8.
- Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Elżbieta Kal, *Aby „lud wszedł do Śródmieścia”. Ludowość i inne paradoksy metody realizmu socjalistycznego w architekturze*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Instytut Pamięci Narodowej, Szczecin 2013.

- Elżbieta Kal, *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”. Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Wydawnictwo Akademii Pomorskiej, Słupsk 2010.
- Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Fundacja „Bęc Zmiana” – Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Meble w polskich wnętrzach reprezentacyjnych lat 50. XX wieku. Urząd Rady Ministrów w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, nr 4.
- Irma Kozina, *Polski design*, SBM, Warszawa 2015.
- Jan Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5.
- Marek Leykam, *Wystawa BNEP w Muzeum Narodowym*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 2.
- Stefan Morawski, *Dwa oblicza kultury burżuazyjnej w U.S.A.*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3.
- Edward Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. Oddział w Nowej Hucie, Kraków 2007.
- Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1993.
- Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, red. J. Olkiewicz, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1972.
- Tadeusz Reindl, *Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Agnieszka Sural, *Drugie życie dizajnu z PRL*, Culture.pl, 5.11.2013; <https://culture.pl/pl/artykul/drugie-zycie-dizajnu-z-prl>.
- Agnieszka Szablowska, *„Salon odrzuconych” I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 3.
- Sztuka polska za granicą*, „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 41–42.
- Wanda Telakowska, Tadeusz Reindl, *Problemy wzornictwa, przemysłowego*, PWN, Warszawa 1966.
- Wojciech Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

- Władysław Tomkiewicz, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, TAIWPN Universitas, Kraków 1998.
- Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990.
- Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.
- Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986 [wyd. polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991].
- Aleksander Wojciechowski, *Andrzej Milwicz*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Aleksander Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1953.
- Aleksander Wojciechowski, *Metody pracy zespołowej w polskim przemyśle artystycznym*, „Polska Sztuka Ludowa” 1952, nr 4–5.
- Aleksander Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Sztuka, Warszawa 1955.
- Aleksander Wojciechowski, *O współpracy plastyków z przemysłem*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 1.
- Aleksander Wojciechowski, *Polichromia i wnętrza Starego Miasta*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 4.
- Aleksander Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945–1951*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2.
- Aleksander Wojciechowski, *Problemy Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej*, „Przegląd Artystyczny”, 1952, nr 3.
- Aleksander Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 41.
- Aleksander Wojciechowski, *Wzornictwo meblarskie*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego – Sztuka, Warszawa 1954.
- Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Leopoldinum, Wrocław 1999.
- Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej* [katalog wystawy], wstęp L. Moussinac, R. Stanisławski, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1953.

Wystawa francuskiej tkaniny artystycznej, 9.12.1953 – 1.01.1954, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta; <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/wystawa-francuskiej-tkaniny-artystycznej>.

Źródła internetowe

https://deko-rady.pl/lazienka-retro/styl-vintage-we-wnetrzach-czym-sie-charakteryzuje_12066.

http://www.urzadzamy.pl/salon/aranzacje/czy-styl-vintage-jest-ponadczasowy-na-czym-polega-vintage,14_11435.html.

<https://www.westwing.pl/magazyn/trendy/vintage/>.

Źródła ilustracji

1. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 68.
2. A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem artystycznym i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, il. 26.
- 3a. „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 17.
- 3b. *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, CBWA Zachęta, Warszawa 1952, nr kat. 496.
4. *I Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej* [katalog wystawy], 26.05 – 23.07.1952, wstęp J. Bogucki, CBWA Zachęta, Warszawa 1952, nr kat. 951.
5. A. Wojciechowski, *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław 1953, il. 42.
6. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013, tablica IV, il. 5.
- 7a. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 125.
- 7b. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 118.
- 8a. https://live.staticflickr.com/4007/4644853765_862c6446ee_b.jpg.
- 8b. *Nowohucki design. Historia wnętrz i ich twórcy w latach 1949–1959* [katalog wystawy], red. A. Biedrzycka, Kraków 2007, il. 108.

„The Issue of Realism in the Formative Fine Arts”. Design and Its Criticism of Socialist Realism

This text concerns itself with Polish design and its criticism in the period of socialist realism (1949/50–1955). The title refers to a terminological proposal by Janusz Bogucki who looked for new terms for his work in the new system. The division into ‘pure’ and ‘usable’ arts was considered as an anachronism in socialism in which all artistic fields were to fulfil social functions. As optimal, the critic considered a division of arts into the ‘imaging’ (painting, sculpture, and graphic) and ‘formative’ (shaping human surroundings and public space – architecture, decoration and interior fittings, and objects of everyday usage). An intermediate ‘semi-imaging’ form was, for example, represented with a fabric or scenography. Bogucki defined the realism of a masterpiece as something that reflects reality by the use of means other than an image – it shapes and expresses reality. By avoiding unwanted associations with functionalism or constructivism, he showed ‘realistic’ features of objects and things: perspicuity, simplicity of composition, purposefulness and the appropriate usage of material and tools, breaking away from the pre-war ornamentation and avant-garde restraint of shapes.

Masterpieces of ‘formative’ art were to fulfil the postulate of a national form; hence, the inspiration with a native tradition, folk art and handcraft was recommended. Crucial propagandistic slogans concerned popularization and ‘democratization’ of art connected with both creation and reception; industrial production pursuant to the models of professional artists as well as the working class, and folk and teen ‘collectives’ managed by them. Chosen institutions served popularization and democratization of socialist art.

The 1952 Exhibition of Interior Architecture and Decorative Art and especially the criticism linked with it, regarding the assumptions of socialist realism and gradual abandoning the criteria of the doctrine from around 1954, are presented in this text. Reckoning with the method: during the public thaw (1956–1957), when categories of realism and national form were replaced with the imperative of modernity, constitutes a recapitulation.

Keywords: design, social realism, decorative arts 1950–1956, formative art, industrial design, The Exhibition of Interior Architecture and Decorative Art in 1952, design critique, Janusz Bogucki, Cepelia, Nowa Huta, Wanda Telakowska, Aleksander Wojciechowski

WZORNICTWO PRZEMYSŁOWE A PROJEKTY AUTORSKIE MEBLI PLECIONYCH W POLSCE W PIERWSZEJ ĆWIERCI XX WIEKU

ANNA FELIKS

Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, oddział MNW
Museum of Interiors in Otwock Wielki, Department
of the National Museum in Warsaw
afeliks@mnw.art.pl

I.

Choć wzory mebli plecionych wykorzystywane przez fabryki w produkcji przemysłowej ulegały pewnym przemianom stylowym, nie było wśród nich modeli przełomowych, o wyróżniających je walorach formalnych, które zawojuowałyby rynek. Zwykle były to dobre, ale kopiowane z Zachodu formy. Inaczej – albo można rzec: standardowo – było z wzorami autorskimi, które, choć miały ciekawe, odmienne od powszechnie wykorzystywanych formy, nie wchodziły jednak do produkcji seryjnej. Z zachowanych fotografii znanych jest zaledwie kilka przykładów takich mebli. Prototypy mebli projektanckich nie zachowały się.

Na terenie obecnej Polski na przełomie wieków wykonywano równocześnie modele nowe, jak i starsze – sprzed kilkunastu, a nawet kilkudziesięciu lat. Problem znacznego przywiązania do tradycyjnych wzorów rozważać można poprzez aspekt obyczajowy i technologiczny. Nie jest to nowe zjawisko, gdyż znaczna część społeczeństwa w każdej epoce, a zapewne i cywilizacji, opowiada się za tym, co znane i uznane, i przez to właśnie lubiane. Większymi możliwościami finansowymi dysponują zwykle szacowni, starsi wiekiem obywatele, dla których dawne wiąże się zwykle z młodością i dobrze kojarzy. To oni kupują najwięcej. Rozważając tę kwestię, należy zwrócić uwagę na fakt, że zarówno w XIX, jak i w pierwszej ćwierci XX wieku arystokracja nadal wyznaczała trendy w obyczajach; hołdując tradycyjnym wzorom, aprobowała wykorzystywanie prostych w formie i komfortowych, ale nie ekstrawaganckich mebli plecionych (il. 1–2)



Il. 1. Popularny model rotangowego fotela plecionego, wykonywany w wielu bliskich formalnie wariantach. Ofiarodawczyni Janina Fuglewicz wspominała, że model ten znajdował się w warszawskim mieszkaniu jej ciotki przy ul. Nowy Świat, a zakupiony został w Warszawie (prawdopodobnie u Wandy Krąkowskiej), l. 20./30. XX wieku (fot. Stanisław Stefan Mieszekiewicz)

Lokalna moda na pewne typy wyrobów bywała odmienna, ale zwykle wynikała z regionalnej produkcji i ich dostępności. Przez wykorzystywanie mebli plecionych we własnych posiadłościach promowali je, obok właścicieli firm, głównie społecznicy oddani swojemu regionowi oraz intelektualiści, świadomi kultury i obyczajów, wspierający podniesienie oświaty, a tym samym umożliwienie zarobkowania najuboższymi. Znany jest portret zbiorowy Marii Konopnickiej wraz z Marią Dulębianką, Stefanią Weschlerową i Zofią Poznańską, wykonany po przyjeździe pisarki do ofiarowanego jej przez rodaków dworu w Żarnowcu. Na werandę wstawiono dekoracyjną kanapkę i fotel-budę, dający schronienie przez słońcem i wiatrem. Ten typ wysokiego, sklepionego fotela, często tapicerowanego we wnętrzu, był na terenie południowo-wschodniej Polski (małopolskie, podkarpackie)

ulubionym meblem ogrodowym. Poza wspomnianym zdjęciem z dworu Konopnickiej świadczą o tym także inne – liczne – plenerowe fotografie portretowe. Meble użyte na ganku dworu w Żarnowcu mogły mieć prawdziwie miejscowy rodowód, bo od lat 90. XIX wieku działała w Żarnowcu Szkoła Wyrobów Bambusowych i Wiklinowych (il. 3).

Większość branż, nawet wystawiennictwo związane z artystami z kręgu „sztuki stosowanej”, garniowało pomieszczenia ekspozycyjne nowymi, ale powtarzalnymi i wykonywanymi fabrycznie wyrobami. Powszechnie wstawiano do sal wystawowych meble plecione służące odpoczynkowi zwiedzających, wypożyczane z dużych firm produkujących je seryjnie. Tym sposobem firmy te zyskiwały możliwość łatwej reklamy wśród stosunkowo dużego i różnorodnego grona potencjalnych klientów. Pierwsze znane aranżacje tego typu pochodzą z okolic 1900 roku. Pewnym wyjątkiem był



Il. 2. Pokaz mody jesiennej w ogródku warszawskiej kawiarni „SiM” Zofii Raczyńskiej-Arciszewskiej, w tle komplety jednych z popularniejszych typów wiklinowych mebli plecionych (niewysokich fotelików), czerwiec 1938



Il. 3. Weranda dworku Marii Konońskiej w Żarnowcu: w fotelu-budzie siedzi pisarka, obok na kanapce Maria Dulebianka, 1903 (fot. Józef Zajączkowski)

wykonany na zamówienie pod koniec lat 20. XX wieku komplet mebli ustawiony w Galerii Obrazów hrabiego Raczyńskiego w Rogalinie. Odmienny od zwykle spotykanych, ale jednak nie unikalny. Nowe wzory, co oczywiste, promowano w sklepach firmowych, prócz tego jeszcze w jednym miejscu pojawiały się meble projektanckie, nietypowe, czasami w przeskalowanych proporcjach: była nim scena teatralna (później również filmowa), na której lansowano nowinki ze świata mody kobiecej i wnętrz. Znanych jest sporo zdjęć z końca lat 20. XX wieku z przedstawień wystawionych w teatrach Polskim i Wielkim w Warszawie, na których widać liczne komplety mebli plecionych, w tym nowatorskie fasony projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, o których opowiem w dalszej części tekstu.

Patrząc na meble plecione od strony formy, zauważamy, że technika plecionkarska uniemożliwia znaczne odejście od pradawnego schematu mebla – *nomen omen* koszarowego. Ta właśnie typowa konstrukcja, wykorzystywana w najróżniejszych układach, jest nie tylko minimalistyczna i piękna, ale także najwygodniejsza do korzystania. Zwykle meble takie były i są wykonywane jednostkowo.

II.

Zachowawczość społeczeństwa przez upodobanie form tradycyjnych kształtuje ofertę rynkową producentów i sprzedawców. Większość wytwórców decydowała się na produkcję fasonów prostych i niewymagających doświadczenia plecionkarskiego. Takie właśnie utylitarne formy wykonywano w dużych ilościach, przez co szybko rozpowszechniły się na całym terytorium Galicji i Kongresówki. Ponieważ w wielu wytwórniach obowiązywał podział pracy, a wyrób przechodził przez kilka par rąk – konstruktora, wypłatacza oraz dekoratora (który zajmował się także wzmacnianiem całości gwoździami, skuwkami i zawiasami) – wyroby często były wykonane niedbale.

Bez względu na zmieniające się gusta, podobnie jak w przypadku innych branż rzemiosł trudniących się wyposażeniem wnętrz, równocześnie produkowano i sprzedawano modele mebli plecionych we wszystkich stylach popularnych w XIX wieku: od delikatnych neogotyckich mebli ozdobionych ażurowymi maswerkami, przez komfortowe, w pełni tapicerowane, po zawsze aktualne naturalistyczne, wykonane z grubych, przecinających się prętów, a także dekoracyjne meble wiktoriańskie o koronkowej budowie oraz wystylizowane, pełnoplecione fasony secesyjne. Podobnie reagowali na formy stylowe odbiorcy zagraniczni, do których wysyłano znaczną część towarów wykonywanych przez polskich przedsiębiorców, i to nie tylko z racji wspólnego handlu na ziemiach połączonych przez zaborców, ale właśnie dla tej różnorodności upodobań, sprowadzającej się do tradycjonalizmu. Klienci, idący z duchem czasu, szukali modeli najnowszych, ale niekoniecznie o nowatorskim, designerskim charakterze.

Na przełomie XIX i XX wieku wytwórczość plecionkarską na terenie Polski szumnie określano mianem przemysłu koszykarskiego. Choć w istocie dostarczała ona wyrobów powtarzalnych, zawsze nosiły one znamiona niepowtarzalności z uwagi na ręczne wykonanie. Niemniej jednak skala produkcji w zakresie modeli popularnych była duża, a polskie wytwórnie czerpały wzory z zagranicy. Z reguły jednak były to modele już uznane i zaakceptowane, z racji komfortu i funkcjonalności, w zachodnich kręgach odbiorców. Na terytorium trzech zaborów do ulubionych należały fasony angielskie, projekty autorskie profesorów zajmujących się projektowaniem dla szkół przemysłowych. Intensywnie rozwijający się rynek galicyjski wzorował się głównie na produktach z monarchii austro-węgierskiej, naturalnie z Wiedniem na czele. Z tego centrum pozyskiwano wyroby fabryczne,

których pomysłodawcami, podobnie jak w Anglii, byli uznani projektanci mebli. Wzory sprowadzono głównie z Anglii i Austro-Węgier, ale przecież równie intensywnie produkowano w tym czasie meble plecione we Francji, Niemczech i Holandii. Wydaje się, że z francuskich wzorów czerpano rzadko, choć ich elementy odnaleźć można w meblach niemieckich i austriackich. W Kongresówce produkowano wyroby na znaczną skalę dla wymagającej klienteli z Rosji, minimalnie rozwijało się natomiast szkolnictwo plecionkarskie. Prusy miały wobec Polski odmienną politykę ekonomiczną, dlatego na terenach przyłączonych do Prus uprawiano wiklinę, ale nie produkowano z niej wyrobów. Brak obserwacji prymarnych na temat tego zaboru uniemożliwia pełne zorientowanie się w wytwórczości regionu.

W kwestii proveniencji wzorów zwykle opieramy się na ogólnie przyjętej tezie, często generalizując. Brak jest bowiem (i brak ten zapewne jeszcze długo będzie dawał się we znaki) wirtualnej, łatwo dostępnej bazy modeli, która wskazywałaby projektodawców, wykonawców lub kraj pochodzenia wzorów. Pozostają poszukiwania źródłowe, a te bywają niekompletne i wymagają ogromnej cierpliwości. Czasami, przypadkowo, po latach badań udaje się dotrzeć do wzorów pierwotnych, ich pochodzenia, a nawet projektanta. Zwykle ogólnych informacji o pochodzeniu modeli dostarczali sami wytwórcy, naturalnie nie podając dokładnie ich autorów. Jak wiadomo, prężne szkoły-wytwórnie zakładały nawet swego rodzaju muzea z przywiezionymi przez ich założycieli modelami, co było praktycznym i tanim rozwiązaniem w dobie braku ochrony praw autorskich. Zapewne pomysł taki zrodził się pod wpływem powstających w tym czasie w Europie Muzeów Przemysłowych / Przemysłu Artystycznego (m.in. w Galicji: w Krakowie w 1863 roku, we Lwowie – w 1874). Przechowywane w Muzeach Przemysłowych ówczesnie wykonane wyroby rzemieślnicze miały wskazywać tendencje rozwojowe i służyć lokalnym rzemieślnikom jako przykłady dobrych jakościowo prac. Rzemiosło, niezaliczane do sztuk wyzwolonych, pierwszy raz zaczęło być wówczas gromadzone i przechowywane. Podobnie działały „muzea” zakładane przy szkołach-wytwórniach (Rudnik nad Sanem, Serock). Niestety, niewiele wiadomo o ich zasobach. Z obecnej perspektywy bardziej odpowiednią dla nich nazwą byłaby „wzorcownia”, niemająca jednak tak prestiżowego brzmienia.

Kiedy zaczynałam badania nad polskimi meblami plecionymi, zachwycona zachowanymi muzealnymi eksponatami i ich kształtem, nie zdawałam

sobie sprawy, jak wielka była skala zapożyczeń wzorów wykorzystywanych do ich produkcji. Czy to nie dziwne, że większość z nich pochodziła z Anglii, a przynajmniej tak się przy obecnym stanie badań wydaje? To jednak sytuacja zupełnie uzasadniona. Anglia kultywowała i kultywuje tradycje kolonialne, gdzie wykorzystywanie takich mebli było uzasadnione praktycznie. Trzciniopalmę, z których pozyskiwano materiał, odznaczały się znakomitymi właściwościami plecionkarskimi. Sprowadzane na Wyspy meble te – stosunkowo tanie – były uznawane za pańskie, luksusowe. Także w korzystaniu z innych lokalnych materiałów plecionkarskich Anglia może pochwalić się długowiekową tradycją. A w Polsce nie brakowało szalonych angłomanów... System ściągania na nasze terytorium wzorów był dwojaki i zależał od zamożności zamawiającego. Meble sprowadzono prywatnie. W końcu XIX wieku funkcjonowała już dobrze sprzedaż wysyłkowa. Zamawiano je na podstawie ogłoszeń zamieszczanych w magazynach o charakterze informacyjno-obyczajowym, dotyczących mody odzieżowej, wyposażenia wnętrz, życia na wsi czy w mieście. W ten sposób kupowali meble np. Potoccy z Przeworska, którzy na podstawie anonsu z grafikami modeli, opublikowanego w brytyjskim tygodniku „The Graphic”, zamówili rozkładaną trzciniową leżankę. Wydaje się, że zwykle sprowadzono pojedyncze egzemplarze, a na miejscu dublowano je w razie potrzeby. Przemawia za tym logika, ale także obowiązujący między zaborami system ceł, który powodował, że towary przechodziły kilkakrotnie przez komory celne, a więc ich cena rosła.

Przed uruchomieniem działalności i w jej trakcie przedsiębiorcy wybierali się w podróże zagraniczne, chcąc odświeżyć bazę wzorów. Wspominali o tym oficjalnie na łamach czasopism, jak np. Tadeusz Krąkowski (warszawska Fabryka Mebli Trzciniowych, rok zał. 1908), który pojechał do Niemiec, Belgii i Danii obejrzeć zakłady koszykarskie, a także Ferdynand Hompesch-Bollheim (Szkoła Koszykarska w Rudniku nad Sanem, rok zał. 1878), sprowadzający meble z Wiednia, ale zapewne też z Pragi i Budapesztu, w których to miastach współpracował z firmami plecionkarskimi.

Na przełomie wieków ważnym centrum projektowania mebli plecionych stał się Wiedeń, co doprowadziło do zmiany kierunku czerpania wzorów. Staram się uogólniać moje spostrzeżenia, choć podstawy ku temu mam na razie nikłe, obecnie bowiem możemy się pochwalić głębszą znajomością działalności zaledwie kilku krajowych zakładów, w niektórych zaś przypadkach niewiele wiemy nawet o założycielach i prowadzących fabryczki.

Z moich obserwacji wynika jednak, że miejsca pozyskiwania projektów, a następnie produkcja i reklama w dużej mierze zależały od osobistych upodobań właścicieli firm, a także od ich pochodzenia, wykształcenia, ale i bliskości obcego centrum, silnie oddziaływującego na okolicę. Oczywiście, że hrabia Hompesch, Austriak, sprowadzał wzory z Monarchii. Zrozumieć można, że Wandzie Krąkowskiej najbardziej podobały się angielskie meble plecione, skoro odbyła kursy w Kunstgewerbeschule w Wiedniu, inspirującą się działalnością szkoły w Glasgow i projektami Charlesa Mackintosha. Nie jestem pewna, na jakich obcych wzorach opierał swą produkcję łódzki zakład Rudolfa Galla. Wyroby zamieszczone w katalogu *Modne meble plecione* przypominają projekty niemieckie, ale także angielskie.

Nieznani są, niestety, z nazwiska projektanci większości XIX-wiecznych mebli plecionych wykonywanych w Polsce, przynajmniej tych nielicznych, które za rodzime są uważane. Prawdopodobnie formy ewoluowały naturalnie. Możliwe, że były udoskonalane lub upraszczane przez prostych wyplataczy, mających jednak umiejętności większe niż inni, a także umiających tak zmodyfikować splot, zmienić go na pewnym etapie, by powstał nieco inny model. O tych wzorach mebli plecionych można rzec: przemysłowe, powtarzalne, przygotowane do seryjnej produkcji. Nie były wyszukane, a jedynie z racji wygody korzystania lub prostoty wykonania dobrze się sprzedawały. W przypadku mebli plecionych przemysł nie wyznaczał bowiem trendów i nie kreował nowoczesnych fasonów. Czy zatem można mówić o wzornictwie? Tak, jeśli przez wzór rozumiemy fason, a przez termin „przemysł” – seryjne wytwarzanie. Ale już niekoniecznie w rozumieniu współczesnym, gdzie definicją wzoru jest przemyślany projekt, interesujący pod względem formy. W badaniu tej kwestii podstawowym problemem jest znikoma liczba dostępnych zdjęć z wzorami handlowymi. Katalogów, czy raczej kart katalogowych, zachowało się niewiele. Są to zwykle pojedyncze albumy, które dają pogląd o wykonywanych wzorach, zwykle w danym roku, co najwyżej – w dziesięciolecie. Opisy działalności szkół nie zawierają danych dotyczących charakteru wykonywanych wzorów; mowa jest o typach mebli, koszy i ewentualnie wykorzystywanych do ich wykonania materiałach. Zatem mimo wiedzy o bujnym rozwoju szkolnictwa i wytwórczości nic nie wiadomo o estetyce i fasonach, a wyobrażenie o nich może dawać jedynie porównanie z innymi, obecnymi w tym czasie na rynku. Wszystkie te popularnie w Polsce wzory nie miały cech mebli o przełomowej formie, nie były

meblami autorskimi. Na fakt ten zapewne wpływ ma samo tworzywo, które implikuje formę, zawsze mniej lub bardziej opartą o koszykowy kształt lub prętową formę. Naturalnie, wiedza o wykorzystywanych materiałach może wskazywać na rodzimość wytwarzanych przedmiotów (słoma, rogożyna, różne rodzaje wikliny krajowej) lub ich obcość (rotang, inne trzciny, palmy, wiklina czerwona, tak zwana amerykańka, z czasem „udomowiona” na naszych terenach) i także wpływać na jego ostateczny kształt czy wygląd, nie pozwala jednak na określenie, skąd pochodziły wzory i jak wyglądały.

Pierwsze meble plecione, o których nie pisano przez pryzmat szkoły czy wytwórni, a do tego omawiano ich kształt, czasem też kolor, wykonano około 1900 roku. Fakt ten nie był zdarzeniem precedensowym, związanym jedynie z przemysłem plecionkarskim, lecz wynikał z ówczesnych trendów w sztuce i podążającej za nimi wytwórczości rzeczy codziennych, użytkowych. Angielski Ruch Odnowy Rzemiosł (Arts and Crafts Movement) poruszył całą Europę. Jego rozwojowi i oddziaływaniu można także przypisać odnotowaną w latach 70. XIX wieku modę na meble plecione z naturalnych materiałów. Zaś na przełomie XIX i XX wieku trend ten skłonił twórców wszechstronnie uzdolnionych do projektowania mebli plecionych, wykorzystujących doświadczenia zarówno estetyczne, jak i techniczne: malarskie, graficzne, meblarskie oraz związane z innymi sztukami użytkowymi. Poczynania te były wręcz oczekiwane, prowadziły bowiem do rozwoju możliwości i kreacji w materiale dotąd niewykorzystywanym do działań twórczych, a także skutkowały zetknięciem się z nowymi problemami technologicznymi i przełamywaniem tradycyjnego myślenia o kształtowaniu formy mebla plecionego.

Zachowało się niewiele wzmianek o autorstwie polskich mebli plecionych. Wiemy, że na początku XX wieku artyści malarze – Edward Trojanowski, Franciszek Bruzdowicz – byli pomysłodawcami pojedynczych wzorów, a Jan Sobecki dostarczał je dla Fabryki Mebli Trzciny państwa Krakowskich. Pewne działania projektanckie podejmowali także instruktorzy szkolni (wykształceni przez Krajową Centralną Szkołę Koszykarską we Lwowie, rok zał. 1905): nie tylko korygowali, ale też przerabiali i doskonalili wyroby, o czym jednak wiemy wyłącznie z informacji prasowych. Nie umiemy też zachowanych wyrobów dopasować do placówek szkolnych. W dwudziestoleciu międzywojennym kilka wzorów mebli plecionych zaproponował Wojciech Jastrzębowski, projektant sztuki użytkowej. Natomiast jego uczeń,

Władysław Wołkowski, był pierwszym znanym wykształconym mistrzem plecionkarskim, projektującym i wykonującym wzory mebli plecionych. Przy czym przedwojenne wyroby spaliły się podczas drugiej wojny światowej w warszawskim mieszkaniu Wołkowskiego na Starym Mieście. Niektóre z modeli zrealizowano w niewielkich ilościach na specjalne zamówienia firm. Były to wzory unikatowe, trudne w wykonaniu. Ich autor obawiał się, że masowa produkcja nie sprosta jego wymaganiom co do końcowej jakości, i z tego powodu meble te nie były produkowane seryjnie.

Szczególnie jeden krajowy projekt plecionych mebli kolorowych, autorstwa Franciszka Bruzdowicza, wywołał poruszenie w branży. I mimo iż pojawiło się na ten temat sporo notatek prasowych, nie wiemy, jak te meble wyglądały, nie zachowały się bowiem ich zdjęcia, a pozostawione opisy są zbyt lakoniczne, by można było na ich podstawie wnioskować o formie. Kolejny projekt, Wojciecha Jastrzębowskiego, opracowany dwadzieścia lat później, znany jest zaledwie ze zdjęć wnętrza sklepu, z wystawy, a nawet z inscenizacji teatralnej, o czym będzie jeszcze mowa.

Franciszek Bruzdowicz był jednym z pierwszych twórców, którzy zajęli się projektowaniem nowych form dla wytwórczości koszykarskiej. Szeroko opisałam to przedsięwzięcie, zainicjowane przez Szkołę Koszykarską w Skołyszynie w 1902 roku, w artykule monograficznym poświęconym temu artyście¹. Starałam się tam, bezskutecznie, zidentyfikować meble Bruzdowicza wśród nielicznie zachowanych zdjęć prototypów handlowych skołszyńskiej szkoły i spółki.

Wiklina występuje w kilku kolorach podstawowych i wielu ciekawych odmianach barwnych, także tych wymienionych przez komentatorów projektów Bruzdowicza jako szokujące: bordowym, trawiasto-zielonym i pomarańczowym. Zapewne mogły one budzić takie odczucia w zestawieniu z tradycyjnie używanymi odmianami w odcieniach brązu, beżu i bieli. Po konsultacjach z plecionkarzami zrozumiałam, że prawdopodobnie projektant nie proponował mebli malowanych, a tylko wybrał wiklinę niekorowaną, dotąd szerzej niewykorzystywaną do wykonywania mebli

¹ Zob. A. Feliks, *Pierwsze polskie autorskie meble wyplatane. Projekt Franciszka Bruzdowicza dla Szkoły Koszykarskiej w Skołyszynie (1902 rok)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, t. 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przelomu wieków*, red. E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko.

(prócz tych do domowego użytku, robionych przez włościan). Propozycja ta była zgodna z nowoczesnymi trendami naturalistycznymi we wzornictwie, także plecionkarskim i stolarskim. Zachowane są bowiem trawiasto-zielone realizacje wiedeńskich mebli wiklinowych, a w literaturze wspomina się także wykonania z grubej wikliny, pochodzące z tego samego czasu, a produkowane w Warsztacie Wzorcowym w Bylinie. Stolarskie meble malowano, aby świadomie je wyróżnić, ustanowić z nich główny punkt we wnętrzu, zszokować. O formie kolorowego kompletu mebli plecionych do salonu – złożonego z kanapki, fotelików, krzeseł, stolika, stojaka na wazon, kwietnika i kosza na papiery – projektu Franciszka Bruzdowicza wiemy jedynie, że utrzymany był w jednej stylistyce i miał charakterystyczne ozdoby. Inny jego projekt, elegancki i tradycyjny, a powstały na to samo zlecenie, był chwalony przez publiczność. Ten zestaw miał muszlowe kształty, wykonane z trzciny lakierowanej na czarno. Zapewne to oparcia były muszlowe, o formie gładkiej lub karbowanej, niewysokie, przechodzące w boki, a siedzenia umieszczono na ażurowej podstawie. Współpraca ta rozślawiła szkołę w kręgach artystycznych jako innowacyjną, nie znalazło to jednak przełożenia na zmiany w oferowanym przez nią wzornictwie ani nawet na wzrost sprzedaży.

Niewiele wiadomo o innych autorskich projektach, jakie musiały powstawać przez kolejne lata po włączeniu się Franciszka Bruzdowicza w proces projektowania mebli plecionych. Długo za takowe uważałam meble z Fabryki Mebli Trzcinowych Tadeusza i Wandy Krąkowskich; meble te miały bowiem interesujące, jak na polskie warunki, formy. Były wykonane z egzotycznego rotangu, rzadko używanego w naszym kraju, który to materiał zapewniał im miękki, delikatny kształt i wysoką cenę, stanowiąc wyróżnik jakości i unikatowości. Rozszerzając swą wiedzę na temat europejskich wzorów, przekonałam się jednak z niemalym zdziwieniem, ale i z pewnym rozczarowaniem, że wiele oryginalnych realizacji Krąkowskich było kopiowanymi z wzorów angielskich, zupełnie równoległe z ich pojawieniem się na rynku, jak chociażby masywny, głęboki fotel do wypoczynku w czasie dnia, z wnekami w poręczach na książkę i butelkę, produkowany przez rodzimy zakład przynajmniej od 1908 do 1935 roku na bazie projektu Benjamina J. Fletchera dla Szkoły Sztuk Pięknych w Leicester w 1906 roku (il. 4). Model ten znany był dzięki licznie publikowanym graficznym i fotograficznym anonsom prasowym. Podobnie zresztą działała Krąkowska, reklamując

w ten sposób w gazetach codziennych swe wyroby, dzięki czemu znamy dość dobrze asortyment jej produkcji (il. 5). Fotel ten został zamówiony także na werandę pokładu spacerowego na m/s „Batory” w 1935 roku.

Warte wspomnienia są jeszcze dwie polskie realizacje autorskie mebli plecionych – komplety mebli wiklinowych wykonane w 1923 roku na bazie pomysłu Wojciecha Jastrzębowski. Ten wybitny projektant zaproponował fasony wyjątkowo innowacyjne, podobne do autorskich realizacji stolarskich, jakie przygotował na Wystawę Światową w Paryżu w 1925 roku. Sądzę, że wzory plecione inspirowane mogły być stolarskimi, bo w tej materii geniusz Jastrzębowski wyrażał się najlepiej. Pierwszy komplet – z rozchylanymi na zewnątrz oparciami i podnóżami wypełnionymi przecinającymi się łukowatymi formami – wydaje się inspirowany meblami Józefa Czajkowskiego, nauczyciela Jastrzębowski (il. 6). Drugi z projektów miał zaś zgeometryzowane kształty, imitujące części mebli drewnianych: kształt oparcia, nóg. Nawet sploty zostały tak ułożone, by wyobrazić ciosane detale (il. 7). Nie badałam tego problemu głębiej, warto jednak w tym miejscu dodać, że znane są wcześniejsze, podobne w kształcie czeskie meble drewniane projektu Josefa Gočára. Niekoniecznie jednak wzory Jastrzębowski były inspirowane obcymi projektami. W pewnym czasie i miejscu rodziły się bowiem często podobne pomysły.

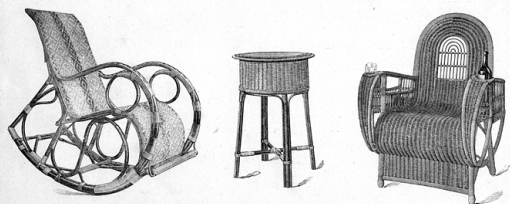
Oba komplety były inne od wykonywanych wcześniej form koszykowych, nawet jeśli przyjmiemy, że Jastrzębowski opracowywał ich projekty, wzorując się na cudzych meblach drewnianych. Co oznacza, że można jednak wyjść poza obowiązujący i uznawany za najdoskonalszy schemat. Meble



Il. 4. Reklama firmy Dryad Cane Furniture z Leicester przedstawiająca jeden z jej najpopularniejszych modeli mebli plecionych – rotangowy fotel do odpoczynku w czasie dnia, z miejscem na gazety i butelkę, według projektu Benjamin Fletcher, 1906

T. & W. KRĄKOWSCY

WARSZAWA. Telef. 70-10
ALEJA UJAZDOWSKA 16

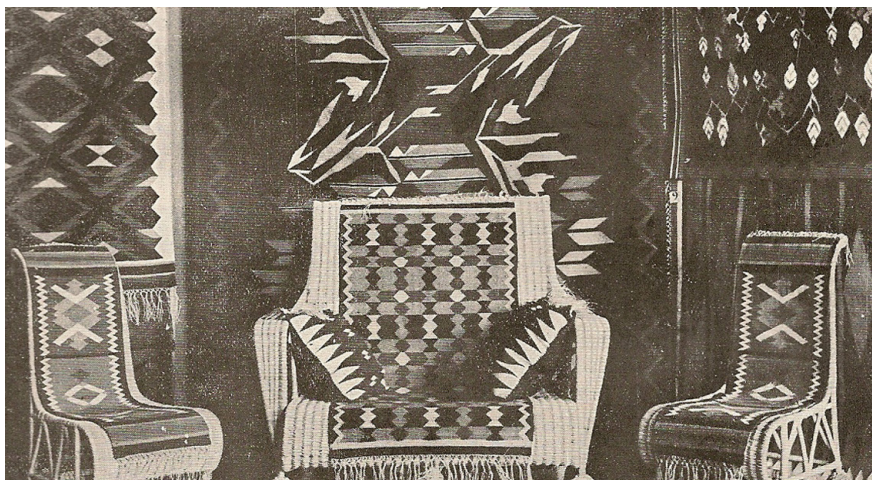


MEBLE TRZCINOWE NA LETNISKA.

Il. 5. Anons warszawskiej Fabryki Mebli Trzcinowych Tadeusza i Wandy Krąkowskich z graficznymi wizerunkami plenerowych mebli plecionych; fotel po lewej odwzorowany z oferty angielskiej Dryad Cane Furniture



Il. 6. Meble projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, inspirowane stolarskimi meblami Józefa Czajkowskiego



Il. 7. Oryginalne meble plecione projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, inspirowane stolarskimi formami o silnej geometryzacji, także meblami zaciosowymi z tego okresu

plecione projektu Wojciecha Jastrzębowskiego promowane były w pismach branżowych, pokazywano je na najważniejszych wystawach sztuki stosowanej – nawet jako etaląż dla innych „sztuk”, oferowano w modnym warszawskim sklepie TPPL-u. Co więcej, można je nawet dostrzec na zdjęciach dokumentujących scenografie sztuk z warszawskich scen teatralnych. Na deskach Teatru Małego we wrześniu 1928 roku zastosowano je jako niezbędne



Il. 8. Meble plecione o tradycyjnych i popularnych formach; jako tak zwany Ersatzmöbel wykonywane w zastępstwie i przy braku mebli drewnianych w czasie i tuż po drugiej wojnie światowej; meble pokazano na wystawie rzemieślniczej w Lublinie w marcu 1944 roku (fot. Agencja Prasowa Kraków)

rekwizyty we wnętrzu willi zakopiańskiej w przedstawieniu *Kochanek pani Vidal*. Aparat zarejestrował wówczas także nieznanne dotąd elementy tego kompletu. W kilka miesięcy później, w Teatrze Polskim, w spektaklu zatytułowanym *Wielki Kram* do aranżacji przestrzeni tarasu pałacowego użyto nieznanego dotąd modelu krzesła w stylu *art déco*, przypisywanego Jastrzębowskiemu z racji silnego podobieństwa z innymi jego stolarskimi projektami do Polskiego Pawilonu w Paryżu z 1925 roku. Miało ono silnie zgeometryzowane kształty z trapezoidalnym oparciem, przechodzącym w tylną szeroką podporę, od frontu wsparte na dwóch trójkątnych, zbieżnych ku dołowi nogach. Sądzę, że wpleciono je w zakładzie Krąkowskich.

Można żałować, że nie zachował się żaden egzemplarz mebli zaprojektowanych przez Jastrzębowskiego ani że nie wdrożono ich do produkcji, choć po drugiej wojnie światowej przywrócono wszystkie inne dawne i popularne wzory. Te meble rzeczywiście mogły stać się przełomowym produktem dla polskiego przemysłu plecionkarskiego (il. 8). Czyżby – jak na wyroby koszykarskie – były zbyt „artystowskie” albo też za drogie, jak to bywa współcześnie z wieloma designerskimi meblami?



Il. 9. Słynny projekt Władysława Wołkowskiego: hotel-chuligan / „chuligan”, przeznaczony na taras Hotelu Merkury w Poznaniu; 1961–1964; mebel wiklinowy, na konstrukcji z rurek stalowych, malowanych na czarno



Il. 10. Popularne i ustandaryzowane polskie wyroby wiklinowe z lat 70. XX wieku, jednocześnie o dużej różnorodności typów, wykonane w Spółdzielni „Wierzbokosz” z Giżycka, 3 grudnia 1976 r.

Choć nie zajmowałam się głębiej wzornictwem powojennym w branży plecionkarskiej, znane mi są modele Władysława Wołkowskiego, typowe dla lat 60. i 70. XX wieku (il. 9). Mimo innowacyjności, połączenia rzemiosła ze sztuką oraz nowoczesnego podejścia do wikliny w większości nie weszły one do produkcji, pozostając jedynie unikatowymi dziełami sztuki. A Polacy na co dzień nadal otaczają się przeciętnymi meblami plecionymi, choć w tej branży mamy tak dobre tradycje i tak duże możliwości... (il. 10). Rodzima wiklina jest materiałem nadal nowoczesnym, bo ekologicznym, higienicznym i plastycznym.

Powyższy tekst ma charakter konkluzji wielu przemyśleń na temat charakteru wzornictwa mebli plecionych wykonywanych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku, które to przemyślenia towarzyszą mi od momentu napisaniu doktoratu. Chętnych do pogłębienia różnych zagadnień z historii mebli plecionych odsyłam do naukowego opracowania mojego autorstwa².

Bibliografia

- Anna Feliks, *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa [cop. 2018].
- Anna Feliks, *Pierwsze polskie autorskie meble wyplatane. Projekt Franciszka Bruzdowicza dla Szkoły Koszykarskiej w Skolyszynie (1902 rok)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, t. 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków*, red. E. Frąckowiak, P. Kopszak, M. Romeyko-Hurko.

Źródła ilustracji

1. Ze zbiorów MNW, nr inw. SZMb 2905.
2. Ze zbiorów NAC, sygn. 1-K-12591-13.
3. <http://www.muzeumzarnowiec.pl/grafika/weranda>.
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Peach#/media/File:Dryad_chair_advert_1910.
5. „Tygodnik Ilustrowany”, 18 czerwca 1910 r., s. 513.
6. *Wzornik Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie*, [w:] Marian Padechowicz, *Meble wiklinowe*, „Wzory Mebli Zabytkowych i Nowoczesnych” (Kraków) 1927, z. 2, s. 8–10.
7. Władysław Skoczylas, *Wystawa Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Pani” 1923, nr 11–12, s. 44–45.
8. Ze zbiorów NAC, sygn. 2-7413.
9. <http://designby.pl/wp-content/uploads/2016/04/fotele-merkurego>.
10. Ze zbiorów NAC, sygn. 40-3-96-17.

² A. Feliks, *Meble plecione w Polsce 1864–1939*, Warszawa [cop. 2018].

Industrial Design and Innovative Designs of Plaited Furniture in Poland in the First Quarter of the 20th Century

In the late nineteenth and early twentieth century in Poland, patterns of plaited furniture used for mass production by 'factories' (read: manufactories) changed in style only a little. There were no ground-breaking models with an outstanding form among them. Usually, these were comfortable and simple patterns, copied from the West. However, original and interesting Polish designs, different from those commonly made, were shown at industrial exhibitions and widely praised but did not enter mass production. Only a few examples of such furniture are known from archival photos taken on the exhibitions, in the theatre or in the company store. Their prototypes have not survived.

Keywords: Wojciech Jastrzębowski, Franciszek Bruzdowicz, mass production, plaited furniture, Polish design, furniture design

INTERWAR FURNITURE IN LITHUANIA: DESIGN AND HISTORY

AISTĖ DIČKALNYTĖ

Wydział Sztuk i Edukacji, Techniczna Szkoła Wyższa w Kownie
Faculty of Arts and Education, University of Applied Sciences
in Kaunas
aiste.dickalnyte@go.kauko.lt

Lithuanian researchers and society started paying more attention to the development of Lithuanian design of the interwar period. This was in part due to Kaunas being granted the European Heritage Label as well as the accolade of the UNESCO City of Design¹. Exhibitions that presented the lifestyle and home design of that period started to become very popular. As a result of their modern style and easy adaptation to any interior, the furniture of the interwar period became sought after, not only by antique collectors but also by ordinary citizens. Despite this popularity, there is still a lack of deeper knowledge about the specifics of their design and development, as well as their prevalence within Lithuania.

The aim of this publication is not only to discuss the topic of furniture of the interwar period in Lithuania but also to reveal the furniture design tendencies in dwellings and representative interiors. Great attention is also paid to country-wide exhibitions in Lithuania and presentations abroad, such as the 'International Exposition of Art and Technology in Modern Life' (1937, Paris World Fair).

¹ When Lithuania lost its historical capital Vilnius in 1919, during the interwar period, the city of Kaunas was the 'temporary capital' of Lithuania. On 15 April 2015, Kaunas of 1919–1940 was awarded the European Heritage Label. The European Heritage Label is an initiative of the European Union designed to acknowledge historical and cultural significance of locations and events for the creation of Europe and the EU. In the same year, Kaunas was granted the status of a UNESCO City of Design in the UNESCO Creative Cities Network.

THE FURNITURE DESIGN TENDENCIES IN DWELLING INTERIORS

Before World War I in Lithuania, the most popular pieces of furniture were in the style of historicism and *art nouveau*, such as Thonet chairs and simple metal beds. If we look at photographs of Lithuanian towns' dwellers in the 1920s, we would see interiors furnished in the same style as before World War I. The conservative society of the interwar period associated Historicism and classical-style furniture with coziness, comfort and solidity. International-style interiors were sparse as dwellers were afraid of radical changes and what was deemed luxurious was the interior styles of western countries. For example, furniture with tubular steel frames were not popular at all. Despite that, design innovations came even to classical interiors. This was influenced by the educative propaganda in media. The tendencies of European architecture and modern culture was associated with the progress and adaptation of new values, or so it was supposed to be perceived in Lithuania, especially in Kaunas, during the interwar period. Because of this, it was promoted by the media and different social groups began to pay a lot more attention to this new lifestyle².

One of the early influencers of this new lifestyle was architect Vladas Švipas and his book *Miesto gyvenamieji namai (Urban Dwelling Houses, 1933)*. In this book, great attention is paid to reflecting on international-style interiors and furniture. However, Dr Halina Kairiūkštytė-Jaciniene (1896–1984) was the most famous media critic of modern living. Her studies in Germany, which were known for their progressiveness, had great impact on the modern perception of this researcher. She gave some lectures on the radio about 'The Modern Design of the Houses and Flats' (1927–1931)³. H. Kairiūkštytė-Jaciniene repeated the insights of the western-international-style modernists that the concept of beauty consists of function and hygiene; however, she resided in a large house with many rooms as opposed to a smaller one. Given the fact that a radio set was expensive, it is obvious that

² L. Šatavičiūtė, *Modernaus būsto idėja tarpukario Lietuvoje: tarp funkcionalizmo ir tautinio romantizmo*, „Menotyra“ 2011, Vol. 18, No. 4, p. 288.

³ H. Kairiūkštytė-Jaciniene, *Moderniškas namų ir butų įrengimas. Radijo paskaitų tekstai. Mašinosraštis su autorės taisymais, 1927–1931*, [in:] LLMA, fund 397, inventory 1, file 31.

the audience of the radio lectures were rich people who could afford bigger homes. In the 1930s, the ideas of modern lifestyle were still quite new and begun to make the first appearances in houses through its unique design but were mainly affordable for rich people. The representation of foreign fashions by this art critique on the radio and, later on, in magazines dedicated to housewives were not very radical but undoubtedly formed what was deemed as good taste during the interwar period.

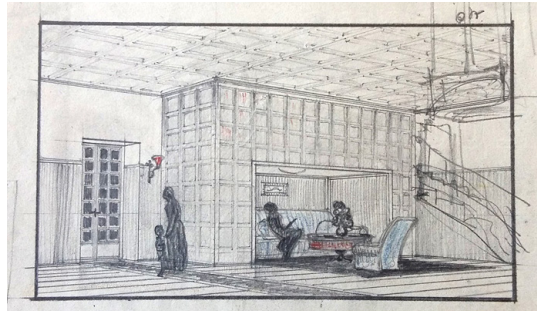


Fig. 1. Project of a niche by V. Landsbergis-Žemkalnis

The new generation of architects like Vytautas Landsbergis-Žemkalnis (1893–1993), Arnas Funkas (1898–1957), and Bronius Elsbergas (1901–1998) also influenced the modernization of dwelling habits. After the war, renting became very common due to the lack of accommodation – that is why space-saving solutions were very important, even during the construction of bigger houses. Architects who graduated from universities in Western and Middle Europe brought built-in furniture – one of the most important tendencies of the international style – to Lithuania. This was the best adaptation of modern innovation in the country. Built-in closets were integrated under windowsills and stairs, as well as around the doors in the hallways for the most rational space-saving solutions. For example, one of the most famous architects of that time, V. Landsbergis-Žemkalnis, designed built-in furniture in 1932 for the house of Tadas and Julija Petkevičiai in Kaunas. The space under the stairs was occupied by a bookcase; shallow book shelves were installed on the façade and a couch was placed beneath them⁴. This interior did not last, but a similar project with a niche under the stairs by V. Landsbergis-Žemkalnis has remained (fig. 1).

⁴ L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, Kaunas 2016, p. 102–103.

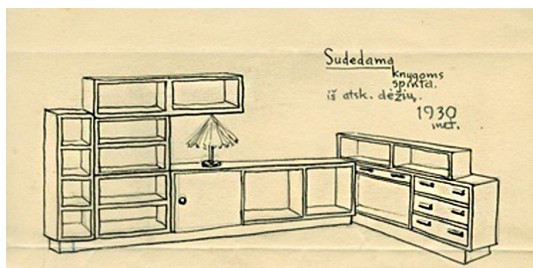


Fig. 2. Gerardas Bagdonavičius, wall units, 1930



Fig. 3. Type of sideboard popular in 1930's

Wall unit furniture was another design innovation highly valued in the interwar period because of its space-saving and multifunctional qualities. Some projects involving open wall units were created by Lithuanian artist Gerardas Bagdonavičius (1901–1986) (fig. 2). Unfortunately, there is no information about the fulfillment of these projects. The artist stated that he had analysed some particular foreign literature (published in Germany and other countries) and used some ideas in his furniture projects. For example, in 1929 German designer Franz Schuster (1892–1972) published a book titled *Ein Möbelbuch*⁵ (*The Book of Furniture*) with examples of standard wall unit furniture which could be found in specialized bookshops in Lithuania. So, innovations of wall unit furniture were well known by Lithuanian

⁵ F. Schuster, *Ein Möbelbuch: ein Beitrag zum Problem des Zeitgemässen Möbels*, Frankfurt am Main 1929.

designers. A very popular piece of furniture was a sideboard with a much smaller portable top part (fig. 3). Despite the fact that this type of sideboard was not a novelty, the design of this furniture has changed dramatically in the interwar period. This was pointed out by H. Kairiūkštytė-Jaciniienė. She asserted that ‘the heavy, huge two-store sideboards are not suitable for the modern flat. They are quite low, consist of one store, are quite small and have got simple lines and shapes⁶. The popularity of this furniture was undoubtedly determined by the variety of its models (fig. 4).



Fig. 4. Sideboard, 1930's. (photo by Aistė Dičkalnytė, 2017)

An important task for designers was to reduce the dimensions of this type of furniture. The norms of functionally designed furniture were often established by grafting the properties of the human scale onto standardized forms of things, especially regarding furniture used in relation to sleeping. Special attention was paid to the sofa bed. It was often designed with drawers and shelves beneath it, or sometimes with a wardrobe built around it. Jonas Prapuolenis (1900–1980), one of the most unique designers, represented his couch design in a 1938 exhibition⁷ and received positive recognition. That sofa bed managed to preserve the straight, modern lines in accordance with the consoles and drawers surrounding it. ‘That was a really tasteful and comfortable furniture for the small room. It took a very little space and

⁶ H. Kairiūkštytė-Jaciniienė, op. cit., fund 397, inventory 1, file 31, p. 13.

⁷ J. Prapuolenis represented his modern couch in 1938 at the Third Autumn Art Exhibition in Kaunas.



Fig. 5. Table with the shelves by Arnas Funkas, 1935

were not as strict as is typical in the international-style movement – they were streamlined like late *art déco* style. The rounded corners of cubes, the curved and low legs, and flat and polished surfaces created a sleek silhouette. The furniture had a similarity to that of cars or airships, which was undoubtedly admired by society of that time, impressed by the technological progress. In Lithuania, as well as in Scandinavian countries, tubular steel was not popular and, in fact, designers preferred wood and veneer. *Art déco* furniture was made of wood and covered with a thin, decorative veneer of walnut or mahogany. That particular technique was used to make furniture look luxurious and splendid in the eye of the beholder. Tubular steel, plywood and plate glass were introduced in the interwar period as progressive materials. As a result of this, furniture made from these materials was produced by well-known artists, designers, manufacturers and small furniture workshops, with many designs inspired by Czechoslovakian and German interior magazines and catalogues.

Furniture innovation not only referred to the role of the space-saving but also time-saving and energy-saving designs. Newer designs of furniture did not feature any dust-catching décor so, according to the modernists, it was more hygienic and much easier to clean. Jonas Prapuolenis, Jonas

was capacious⁸ – as it was written in „The Craftsman” magazine. Tables with shelves (fig. 5) were also known for their space-saving qualities. These multifunctional pieces of furniture were made not only by the furniture workshops but also by famous artists.

The design of the space-saving furniture had geometrical forms but they

⁸ J. Vaidoto, *Dailieji amatai III-je rudens dailės parodoje*, „Amatininkas” 1938, Vol. 24, No. 189, p. 30.



Fig. 6. National style furniture by Jonas Prapuolenis, 1930's (photo by Aistė Dičkalnytė, 2017)



Fig. 7. The wall wardrobe with motives of M.K. Čiurlionis painting by Jonas Prapuolenis, 1930's (photo by Aistė Dičkalnytė, 2017)

Vainauskas (1906–1987), Gerardas Bagdonavičius, and other designers created unique and exclusive pieces, utilising floral or abstract geometric shape intarsias, inlays with amber, and upholsteries emblazoned with Lithuanian Folk patterns. Designers often drew inspiration from different kinds of furniture from different styles, such as ethnic and modern *art déco* wares. This kind of furniture went on to be considered Lithuanian national style (fig. 6). The most famous furniture designer J. Prapuolenis had created unique furniture décor using the motives of paintings by the well-known Lithuanian painter Mykolojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) (fig. 7). Lithuanian national-style furniture was unique and was not reproduced; therefore, only rich people could afford it.

FURNITURE IN REPRESENTATIVE INTERIORS

According to historian Dangiras Mačiulis, the cityscape of Kaunas, which became the temporary capital of Lithuania in 1919, was *tabula rasa* with a surprisingly small number of traces of the Tsar Empire present in the collective memory⁹. Because of this reason, representative buildings, which were conforming to the national identity, arose in the new capital.

⁹ D. Mačiulis, *Lietuvių nacionalinis judėjimas ir Tautos muziejaus kūrimas*, [in:] *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribentropo: atminties ir*



Fig. 8. Interior project Anga ('The Hole') of President's room in the Officers' Club by Aleksandras Gordevičius, 1936

The representativeness was created both on the facades and in the interior. The Officer's Club in Kaunas was the most outstanding representative building of that period, built between 1931–1937 (arch. Stasys Kudokas). The building was dedicated for the army, but it also had to showcase pathos and express national aspirations of the government.

The first ever known Lithuanian interior design contest was held in the most important room of this building – the Cabinet of President. National identity was the main criteria in this contest. 'The walls, ceilings, floor, windows and furniture have to be designed in that way, that it would create the solid view and would represent the evolution of national art showing as much Lithuanian identity as possible' – as it was declared by the rules of competition. The usage of local wood, the carpets or fabrics with ethnic patterns and the fireplace of 'Lithuanian character' were also required.

atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI amžiuje, ed. A. Nikžentaitis, Vilnius 2011, p. 140.

The room had to look 'luxuriously, seriously and impressive in general'¹⁰. A committee of officers, architects and artists was brought together for this contest. Twelve projects were judged by the committee in a session which took place on 23 April 1936. Some of the projects were rejected because they were



Fig. 9. Interior project Rūta ('Rue') of President's room in the Officers' Club by Sofija Pacevičienė, 1936

not comprehensive and did not meet the requirements, e.g., a project called *Bum Bum*, in which the committee found some oriental motives¹¹. This circumstance illustrated how the national style and identity were perceived differently in the interwar period.

The winner of the contest was architect Aleksandras Gordevičius (1891–1941) with his project called *Anga* (*The Hole*), having submitted a piece based on medieval interior with quite laconic, massive, and ethnic wood furniture (fig. 8). This project was possibly accepted more by the conservative officers on the committee than the work submitted by the second-place artist Sofija Pacevičienė, the author of a more modern and decorative interior design project (fig. 9). In the end, the project *Anga* was not realized due to commitment issues. This meant that the designing of the room was entrusted to architect Stasys Kudokas and furniture design was given to G. Bagdonavičius. The sketches and projects of Officer's Club were implemented. The furniture set of the President's Cabinet was made in a unique, artistic manner, in line with the concept of national identity at the time, containing full intarsias of floral patterns, which were perceived as ethnic, in the shape of tulips on the chairs' backrests. On the other hand,

¹⁰ *Ramovės naujuose rūmuose prezidento kambariui įrengti konkurso sąlygos, žiuri komisijos protokolai ir susirašinėjimas su dailininkais ir skulptoriais kambario įrengimo klausimais*, [in:] LCVA, fund 6, inventory 1, file 39, p. 2.

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

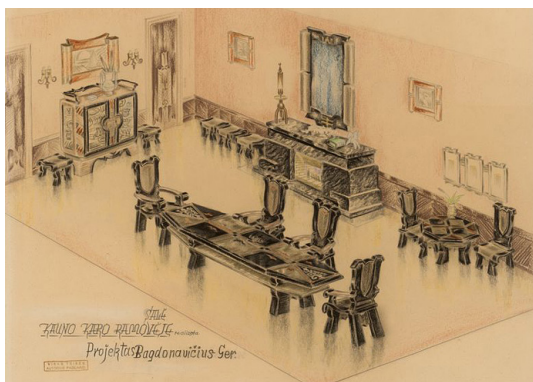


Fig. 10. Interior project of President's room in the Officers' Club by Gerardas Bagdonavičius, 1936



Fig. 11. National style table by V. Landsbergis-Žemkalnis in the The House of Commerce, Industry and Crafts, 1938 (photo by Aistė Dičkalnytė, 2018)

the features of Czech cubism and interwar rondo-cubism (Czech *art déco*) of the beginning of 20th century was common in the furniture design by Josef Gočár and Pavel Janák and can be noticed in the curved, broken shapes (fig. 10). This decorative manner is also visible in other furniture projects of public interiors by G. Bagdonavičius.

The House of Commerce, Industry and Crafts was another significant public building built in 1939. The interiors as well as the furniture were designed by the author of the building – famous architect V. Landsbergis-Žemkalnis. As it was declared in the media, it attempted to create the national-style

interior – the same as in the other representative public buildings¹². As it is visible in the remaining interior elements and promotional publication of this building, the furniture made at the end of interwar period follows the well-established expression of national style. The wooden furniture was big in scale, possessing the common interpretation of folk furniture forms and decorated with floral inlays and cut-out carvings (fig. 11).

The national style that took inspiration from ethnic patterns and forms was also used to represent Lithuania abroad. There was an interesting case of furnishing an interior of the Pittsburg University (USA) in this style. The *Cathedral of Learning* at Pittsburg University was built between 1926 and 1937. Twenty-four nationality rooms were planned and would be located on the first and third floor of this forty-two-story skyscraper. Pittsburg's Lithuanian community initiated the contest of furnishing these rooms.

All the requirements were carefully discussed but the main idea was clear – the rooms had to be ‘furnished so that it would become a teacher of history, language, art and literature by itself’¹³. Lithuania decided to represent itself as the old country and characters such as rakers and spinners were used to depict it as a strong, agricultural country. It was decided that the interiors and furnishing elements would best represent this theme if done by artist Antanas Gudaitis (1904–1989). Archived documents testify that the main inspiration for this artist was ethnic furniture made of light, natural oak. The main focus of the interior had to be on the chairs, with decorative backrests that typify the shape of a traditional spinner (fig. 12). Unfortunately, this project was not fulfilled and the rooms were furnished in a more primitive manner.

FURNITURE OF LITHUANIAN DESIGN IN LOCAL AND INTERNATIONAL EXHIBITIONS

Theme exhibitions of furniture and interiors did not take place in Lithuania. There are two main reasons for this: Lithuanian furniture makers did not come together to form groups or unions and there was no competent institution that could coordinate such an exhibition. It was very expensive

¹² *Puošia Prekybos ir pramonės rūmus*, „Lietuvos aidas” 1938, No. 218, p. 5.

¹³ *Pitsburgo universiteto lietuviškojo kambario projektas, brėžiniai, eskizai ir kt. medžiaga*, [in:] LLMA, fund 221, inventory 1, file 3, p. 52.

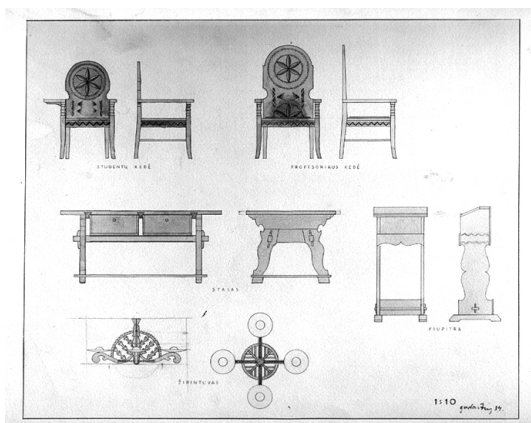


Fig. 12. Sketches of pieces of furniture and a chandelier from the interior project of the Lithuanian Auditorium in Pittsburgh by Antanas Gudaitis, 1934

to organise a personal exhibition but, in spite of that, it was done by the furniture makers J. Prapuolenis in 1932 and J. Vainauskas in 1938. Both designers tried to create the national style by using interpretations of ethnic furniture, while some successful attempts to follow the western *art déco* style can be found too. Both exhibitions were praised for embracing the Lithuanian spirit and the authors were lauded as

the creators of national style by the press at that time.

During the interwar period in Lithuania, the exhibitions of agriculture and industry¹⁴ were particularly popular. The exhibition furniture manufacturers participated sluggishly; however, the owners of small furniture workshops such as J. Prapuolenis introduced themselves there. These exhibitions were aimed at influencing the taste of society and promoting national awareness, especially among the inhabitants of the countryside who visited the exhibitions abundantly. Craft schools that attended the educational activities at the agricultural and industry exhibitions not only exhibited furniture created in the national style by their students, but also invited young people to study at their school.

The greatest preparation for an exhibition was required by participating at the Paris World Fair 'International Exposition of Art and Technology in Modern Life' (*Arts et techniques dans la vie modern*, 1937), where the aim was to design a salon and dining room in Lithuanian national exposition. In the rules of the contest, it was declared that 'the main character has

¹⁴ In Lithuania, the grandest stage for furniture manufactures was the agriculture and industry exhibitions in Kaunas and regions (Klaipėda, Šiauliai, Telšiai), which were organized intermittently until the middle of the 4th decade.

to be Lithuanian and has to have strong relations with the ethnic style furniture, but also has to be modernized in that way, that it would conform the construction and would be practical¹⁵. In order to decide which artist would design these rooms, there was a plan to use projects from previous contests, such as those submitted for the presidential room in The Officer's Club in Kaunas. This idea was rejected as 'the furniture in the Officer's Club would be too massive as the size of this building was much bigger. That is why they can be not suitable for the exhibition by their character itself'¹⁶. No documents about the development of this contest survived and there was only one conclusion made by the committee of the Paris exhibition, saying that 'the contest of furnishing the rooms and the chapel gave very sad results. The reason might be in the inappropriate guidelines of our schools'¹⁷. This statement makes it obvious that the contest was dedicated to the craft schools which did not meet the expectations.

While the project was in preparation, it turned out that the dedicated area for the exhibition decreased and the commission decided that 'the consoles and other furniture for displaying the exhibits in the hall are entrusted to design for Prapuolenis and Jonynas'¹⁸. The artist Vytautas Kazimieras Jonynas (1907–1997) was one of the organizers of the exhibition, so we can assume that he knew what kind of exhibition was appropriate. J. Prapuolenis was also involved in the preparation activities as the advisor of the technical fulfilment. The role of furniture design was not strictly defined. The limited amount of furniture at the exhibition had only a utilitarian function and were used for displaying the other exhibits. Such a decision made by the organizers was pointed out at the time: 'the furniture did not play any role. If they wanted to exhibit Lithuanian furniture, they were supposed to furnish the rooms separately [...] and exhibit the furniture

¹⁵ *Eksponatų ruošimo konkurso Paryžiaus pasaulinei parodai dokumentai*, [in:] LMAVB RS, fund 245-6, p. 96.

¹⁶ *1937 m. Paryžiaus parodai ruošti komiteto posėdžių protokolai 1936–1937*, [in:] LMAVB RS, fund 245-9, p. 189.

¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹⁸ *Ibidem*, p. 161.



Fig. 13. The chair by Jonas Prapuolenis in the World's fair in Paris, 1937 (photo by Narimantas Šerkšnys, 2017)

in the 1930s, historicism would more often give place to modern trends in furniture design. The modernisation of dwellings was promoted by the mass media, following the example of western countries. That had a great influence on the modernisation of conservative town dwellers. The new generation architects who have installed innovations of international style, such as built-in, multifunctional and section furniture, also increased the popularity of novelties and European trends. The middle- or higher-class Lithuanians used to renew their interiors, or the part of them, typically with *art déco* furniture, possessing characteristics of decorative veneering, as well as geometric and streamlined forms. *Art déco* furniture was also popular due to their esthetic and hygienic qualities.

there because now they did not fit to the hall' – this was written by the press¹⁹. Only the chairs functioned as independent exhibits. The chairs with intarsias of segmented stars in the backrests by J. Prapuolenis made the greatest impression (fig. 13). This ornament has been used for decorating Lithuanian ethnic carpentry production for many years.

CONCLUSIONS

The most distinctive characteristic of furnishing in 1930s was the sequence of traditions. Still,

¹⁹ V. Petravičius, „Pasaulinės parodos atgarsiai. Laiškas iš Paryžiaus, „Iliustruotas pasaulis“ 1938, No. 2, p. 4.

Despite the obvious modernisation of private interiors, famous artists and architects were invited to design public and, especially, representative interiors in interwar Lithuania, and it was required to design interiors in the Lithuanian national style. As it can be seen in the case of The Officers' Club in Kaunas, there was no general dominant idea of what Lithuanian national style should be. Despite that, in a large variety of projects created by different artists, dominated national symbols as well as interpretations of ethnic motifs. So, the main tendency in interwar Lithuanian national style was to modernise Lithuanian ethnic style and to use only locally-sourced wood. We can see this tendency in the furniture designed by V. Landsbergis-Žemkalnis for the Chamber of Commerce, Industry and Crafts, and also in the interior project by A. Gudaitis in the Pittsburg University's Lithuanian nationality rooms. The Lithuanian national style was also predominant at representations and exhibitions of furniture makers. Only J. Prapuolenis and J. Vainauskas organised private furniture exhibitions, which proves that they were the most famous custom furniture designers. In the design of state-ordered exhibition furniture, the symbolic expression of the Lithuanian national style prevailed and the design was not innovative.

Bibliography

- Dangiras Mačiulis, *Lietuvių nacionalinis judėjimas ir Tautos muziejaus kūrimas*, [in:] *Nuo Basanavičiaus, Vytauto Didžiojo iki Molotovo ir Ribentropo: atminties ir atminimo kultūrų transformacijos XX–XXI amžiuje*, ed. A. Nikžentaitis, Lietuvos istorijos instituto leidykla, Vilnius 2011.
- Viktoras Petravičius, *Pasaulinės parodos atgarsiai. Laiškas iš Paryžiaus*, „Iliustruotas pasaulis“ 1938, No. 2.
- Lina Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, Vox Altera, Kaunas 2016.
- Puošia Prekybos ir pramonės rūmus, „Lietuvos aidas“ 1938, No. 218.
- Lijana Šatavičiūtė, *Modernaus būsto idėja tarpukario Lietuvoje: tarp funkcionalizmo ir tautinio romantizmo*, „Menotyra“ 2011, Vol. 18, No. 4.
- Franz Schuster, *Ein Möbelbuch: ein Beitrag zum Problem des Zeitgemässen Möbels*, Englert und Schlosser, Frankfurt am Main 1929.
- J. Vaidoto, *Dailieji amatai III-je rudens dailės parodoje*, „Amatininkas“ 1938, Vol. 24, No. 189.

Archive sources

Ekspонатų ruošimo konkurso Paryžiaus pasaulinei parodai dokumentai [in:] Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Retų spaudinių skyrius, fund 245-6 (LMAVB RS). Halina Kairiūkštytė-Jacynienė, *Moderniškas namų ir butų įrengimas. Radijo paskaitų tekstai. Mašiništas su autorės taisymais, 1927–1931*, [in:] Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA), fund 397, inventory 1, file 31.

Ramovės naujuose rūmuose prezidento kambariui įrengti konkurso sąlygos, žiuri komisijos protokolas ir susirašinėjimas su dailininkais ir skulptoriais kambario įrengimo klausimais, [in:] Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA), fund 6, inventory 1, file 39.

Pitsburgo universiteto lietuviškojo kambario projektas, brėžiniai, eskizai ir kt. medžiaga, [in:] Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA), fund 221, inventory 1, file 3.

Sources of figures

Fig. 1. LLMA, fund 81, inventory 1, file 619.

Fig. 2. Šiauliai museum 'Aušra', ŠAM D–T 6303.

Fig. 3. Šiauliai museum 'Aušra', ŠAM I–D 2625.

Fig. 4. Author's private archive.

Fig. 5. Kaunas county public library, fund I 5715.

Fig. 6–7. Author's private archive.

Fig. 8–9 LCVA, fund 6, inventory 1, file. 47.

Fig. 10. Šiauliai museum 'Aušra', ŠAM D–T 2393.

Fig. 11. Author's private archive.

Fig. 12. LLMA, fund 221, inventory 1, file 3.

Fig. 13. Author's private archive.

Interwar Furniture in Lithuania: Design and History

This article analyses the furniture created in Lithuania during the interwar period. Today, from a time perspective, we can shed light on the development of furniture making, with the aim to reveal the furniture designers and the particular interiors where this kind of furniture became popular, as well as the styles that influenced them. In this paper, the author mostly describes artistic designs for secular interiors. The selection was based on

the fact that this furniture best reflects the prevailing tendencies when it comes to design during a particular period.

After independence was restored to Lithuania, the design of produced furniture became more modern and similar to that of Western Europe. This was caused by the educative propaganda in the media and the new generation of architects and artists who had graduated from universities in western countries. The new, rational construction of houses where all the free rooms were usually rented during the crisis caused demand of space-saving furniture. The architects usually designed both buildings and the built-in furniture with that concept in mind. Architects attempted to tailor built-in furniture to the user's needs and financial capabilities in the most optimal way. Built-in modular storage systems, kitchen cupboards, and bookshelves were conceived as architectural components. They were used to divide and to model the space. The small living space required the number of furniture pieces to be reduced. That is why unit furniture became the second-most trending innovation during the interwar period. The combination of wardrobes, bookcases, and sideboards into one piece was the most popular modular unit furniture. Tables with shelves and couches with consoles were also popular examples of space-saving furniture. These modern innovations of furniture were made in *art déco* style since the late 1920s.

The search for Lithuanian national style was particularly relevant in the interwar period and design was used as an instrument for political purpose. This is obviously prevalent in the furniture of representation interiors. Leading architects like Vytautas Landsbergis-Zemkalis, Bronius Elsbergas, and Arnas Funkas, and also some popular artists such as Jonas Prapuolenis, Antanas Gudaitis, and Gerardas Bagdonavicius, designed not only furniture innovations but also furniture in the Lithuanian national style as part of their representative-interior projects. Country-wide Lithuanian exhibitions and presentations abroad were also dominated by the Lithuanian national style, propagated by the authorities. Interpretations of ethnic furniture decor and forms, as well as national symbols became dominant in all Lithuanian-national-style furniture.

Keywords: Lithuanian furniture, Lithuanian national style, interwar, modernism, *art déco*

NATIONAL TENDENCIES IN LITHUANIAN INTERWAR INTERIOR DESIGN (1918–1940)

LINA PREIŠEGALAVIČIENĖ

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Witolda
Wielkiego w Kownie
Faculty of Arts, Vytautas Magnus University
in Kaunas
lina.preisegalaviciene@vdu.lt

INTRODUCTION

Various researches and new attitudes on the interwar period have been accelerating in art history and criticism for the recent decades. Every one of them peculiarly completes the history of Europe, opening new ways of understanding the European Unity of our times. Entering the context of both World Wars, it is worth to keep in mind the earlier history of Lithuania, rich with its multicultural population¹ and variety of architectural styles inherited from the preceding periods², the latest being Historicism and Secession (the latter in Russian original version: *модерн*³ – *modern*) architecture, inherited from the previous Tsarist Russia era⁴. Meanwhile,

¹ According to various statistics, in the first Republic of Lithuania lived 80% of ethnic Lithuanians, in the cities – 50%, or even less. Thus, Lithuanian collective culture was influenced by various nations, especially Jews, Poles, Russians and Germans. *Lietuvių statistikos metraštis* [Lithuanian Chronicle Statistics], Kaunas 1926, p. 22: Lithuanians – 80,14%. *Lietuvių statistikos metraštis* [Lithuanian Chronicle Statistics], Kaunas 1938, p. 15: Lithuanians – 80,6%.

² The History of Lithuanian Architecture's volume dedicated to the interwar period has not been published until this moment; meanwhile, separate objects are presented in the *Architecture and Urbanism Research Centre's* website: www.autc.lt [accessed: 28.10.2019].

³ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Модерн> [accessed: 28.10.2019].

⁴ *Nuo XIX a. II-ojo dešimtmečio iki 1918 m. Lietuvos architektūros istorija*, vol. 3, eds. N. Lukšionytė-Tolvaišienė et al., Vilnius 2000.

the German Bauhaus modernistic trend became a source of aspiration for young architects in the late interwar Lithuanian cities.

The problem with research into this topic is that Lithuanian national interior design frequently contrasted with exterior architectural aesthetics combined with manifold stylistic variety. The distinct features among the representation of architecture and interior were grasped thanks to Charles Rice's study *The Emergence of the Interior*⁵. It was the scientific approach that inspired new attitudes on Lithuanian interior design as an art history object. The focus of the narrative is public and residential interiors of the interwar Lithuania (1918–1940), created by professional architects, designers and decorators, and even interior spaces arranged by amateurs⁶. The aim of the article is to appraise the national, ethnical roots of the aesthetical, stylistic variety in Lithuanian interiors, investigating the distinct tendency of the period – the representation of national identity. The regions of Klaipėda and Vilnius were left out of the scope of research deliberately, as for the most part of the interwar period, the Vilnius region had been separated from Lithuania and greatly influenced by Polish politics and culture. Although the Klaipėda region belonged to Lithuania for the bigger part of that period, it was still exposed to German culture; thus, Prussian cultural tradition had been rooted there.

The research carried out in Lithuania and abroad. Lithuanian academic art history and criticism turned the attention to the field of the interior architecture just in the recent decade⁷ but most of the carried-out studies demonstrated an obvious problem of the methodology suitable for the interior researches. Because of that, the search for methodological ideas was done in the works of Western European authors. Thanks to that, the main

⁵ Ch. Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture Modernity Domesticity*, London – New York 2007.

⁶ The full picture of the object is revealed in the monograph by L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, Kaunas 2016.

⁷ The first international conference 'Secular Interiors: Idea, Decor, Design' was held in Vilnius Academy of Arts 2013, May 9–10th. Org. D. Klajumienė. The articles collection has followed in 2014 under the same name: *Pasaulietiniai interjerai: Idėja, dekoras, dizainas / Secular Interiors: Idea, Decor, Design*, ed. D. Klajumienė, Vilnius 2014.

methodological approach was chosen – the theory of collective cultural memory⁸. The analysis of Lithuanian interiors uses Maurice Halbwachs' (1877–1945) conception of families, neighbourhood and professional groups, political parties, associations, and other progressively larger communities, such as different nations⁹. Single objects and items, through the processes of locating, recording and retelling them, as well as through communication, become a part of a larger group of people, nation, and the state's collective memory and cultural identity. The interior design research thesis also employed the traditional methods of art criticism: comparative analysis, formal and factual analysis, and case study. The surviving iconography, documents, and contemporaries' memories (recollections) were analysed. Although numerous examples interiors of that time from other European countries have been collected and investigated, the thesis provides minimum of comparative analysis due to the limited space, mostly presenting it in the form of generalizations and insights.

The French philosopher M. Halbwachs wrote about home living environment as a space for accumulation and storage of collective memory. According to M. Halbwachs, home – its installation, furniture and room decor – reminds of family and friends often seen in this space. Every item, properly integrated in the space, reflects the lifestyle, which is common to many people. Any analysis of the causes for selection of the interior items implies a critical examination of thought, which is a mixture of the input from many groups of people¹⁰. Referring to the latest contemporary researches on memory practiced by Jan Assmann¹¹, Aleida Assmann¹² and other authors

⁸ L. Preišegalavičienė, *The Interaction of Memory and the Interior in the Interwar Kaunas Living Spaces (1918–1940)*, „Art History and Criticism” 2012, Vol. 8, p. 111–130.

⁹ M. Halbwachs, *La mémoire collective et l'espace* [in:] idem, *La mémoire collective*, Paris 1950, p. 83–105.

¹⁰ Ibidem, p. 84.

¹¹ J. Assmann, *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, California 2006.

¹² A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge – New York 2011.

applying the concept of the collective memory¹³, the thesis on Lithuanian interior design investigates individual identity of people, their individual memory, mentality, traditions and symbols. The reconstructions of historical interiors are based on J. Assmann's idea about the communicative memory – 'our memory only develops through our intercourse with other people'¹⁴. These 'others' are groups who conceive their unity and peculiarity through a common picture of their past. The contemporary scientists A. Aleida and J. Assmanns define the collective memory as a result of a change of personal memory, through communication and interaction with other people's memories. Adjusting M. Halbwachs' theory to the field of culture, A. Assmann has recently introduced the concept of the cultural memory. The term 'identity' is used – as the individual identity and as collective identity. In compliance with the theory of collective cultural memory, identity is considered as changing. In the thesis, national identity is regarded as a part of collective identity. Cultural identity is a part of the discourse of collective memory which saw its renewal in worldwide and in Europe in the last two decades of the 20th century. Referring to Heidrun Friese, the thought and temporality are recognized as essential and most immanent properties of identity, thus the thesis relates identity to thought and temporality¹⁵. H. Friese's definition, that identity is a never-ending, ongoing draft, is suitable for the relevant historical researches on Lithuanian interiors. J. Assmann's studies have clearly proved the influence of religion on cultural identity¹⁶. This attitude justifies the former very popular incorporation of religion symbols in Lithuanian secular interiors. Referring to Allan Megill, the constructive nature of identity is recognized; a person can be identical, identity within a person is natural and not artificially constructed¹⁷. Many parallel, yet contradictory, memories are the real and not artificially-created history.

¹³ W. Hirst, A. Mack, *Collective Memory and Collective Identity*, „Social Research” 2008, Vol. 1, No. 75.

¹⁴ J. Assmann, op. cit., p. 1–3.

¹⁵ H. Friese, *Identity. Desire, Name and Difference*, [in:] *Making Sense of History*, eds. H. Friese, A. Assmann, New York 2002, p. 17–27.

¹⁶ J. Assmann, op. cit.

¹⁷ A. Megill, *Historical Representation, Identity, Allegiance*, [in:] *Making Sense of History*, eds. S. Berger, L. Eriksonas, A. Mycock, New York – Oxford 2011, p. 19–34.

At the same time, in the interwar period, understanding of national culture was idealistic, considering it as a necessary solid representation of mentality of society in the broadest possible way, from folk people to intellectuals and wealthy industrialists.

Discussing the concept of representation, its meaning in Lithuanian architectural discourse is usually equated only to dignified looks and solid feel¹⁸. However, the term ‘representational’ has various meanings: 1) characteristic, having features of the represented whole, 2) having a solid and dignified appearance. The representation – as the representation of features of entirety – is often encountered in the interior, but in the living environment it does not necessarily coincide with the dignified appearance and solidity. Meanwhile, in public interiors, representation is understood as dignified looks and solidity, as the only representative whole. Having acknowledged the claim that architecture and design are the ‘language’ of spaces, shapes, proportions and colours, Stuart Hall’s definition of representation¹⁹ becomes useful for the analysis of the interiors: S. Hall describes representation as an act and way of giving a meaning through language. In the course of representation, we make use of different signs, organized into different languages in order to be able to communicate meaningfully with each other. In the interior, like in a language, the meaning is created only by the practice of use. Here again, one encounters collective experiences resulting from communication between people, which M. Halbwachs wrote about at the end of the thirties.

To define the social class of Lithuanian local aristocracy and nobility, Lithuanian interwar press and contemporaries’ memoirs used the term ‘nobleman’ (in LT – *bajoras*), nobility (in LT – *bajorija*). The term “manor” (in LT – *dvaras*) was used to mean a traditional – typical not only to Lithuania but to the entire former territory of the Grand Duchy of Lithuania – living

¹⁸ R. Buivydas, *Lietuviškieji XX a. reprezentacinės architektūros variantai*, „Kultūros Barai” 2005, Vol. 10, p. 71: *Reprezentacinė architektūra privalo būti įtaigi, patraukli, efektinga* [Representative architecture must be suggestive, attractive, effective]. Online: <https://etalpykla.lituanistikadb.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2005~1367153670362/> [accessed: 28.10.2019].

¹⁹ S. Hall, *The Work of Representation*, [in:] *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, ed. S. Hall, London – New Delhi 1997, p. 28.

environment of these groups of people in exurban areas. In 1949, Lithuanian historian Zenonas Ivinskis²⁰ claimed that relation between manor culture and the Baroque style is characteristic to Lithuania²¹. In Z. Ivinskis' studies, the terms *bajoras*, *dvaro kultūra* (nobleman, manor culture) and *baroque* are used together²². This shows the perception of the Baroque style as representing wealth and power. As examined by Marta Leśniakowska, Polish manor's history²³ gives evidence that Polish national identity (similarly to Lithuanian) has been much affected by manors' culture. It's worth remembering the concept of Polish nationality after the First World War as the new requirement, so called 'national traditionalism' (Pol. *narodowy tradycjonalizm*). The reconstruction of architectural traditions of the palaces and manors, which survived in the countryside, was the result of it. According to Witold Krassowski, 'the style of the mansion' (*styl dworkowy*) was designed to replicate in new medium-sized Polish houses, especially built away from other homes²⁴.

In Lithuanian manors, oriental arts lively showcase the interest for exotic countries' art and various design items, which used to be saved for years. One of the oldest collections of oriental art in Great Duchy of Lithuania, or the Polish–Lithuanian Commonwealth, belonged to the dynasty of noblemen Radvila (Polish: Radziwiłł). In 1601, Mikalojus Kristupas Radvila Našlaitėlis wrote and published book *Travel to Jerusalem* – full of narratives about his and his companions' impressions on Egypt of those times²⁵. Authentic art

²⁰ Lithuanian philosopher and historian, medievalist, survived the prison in Stutthoff concentration camp, from 1944 Gastprofessor at *Baltisches Forschungsinstitut* in Bonn. Died in 1971 in Bonn, Germany; online: <https://alchelon.com/Zenonas-Ivinskis> [accessed: 28.10.2019].

²¹ Z. Ivinskis, *Lietuvių kultūros tarpsniai*, [in:] *Kultūra ir istorija. Kultūros fenomenas*, ed. V. Berenis, Vilnius 1996, p. 210.

²² Ibidem, p. 204–210: *Baroque and manor cultures*.

²³ M. Leśniakowska, *Polski dwór: Wzorce architektoniczne, mit, symbol*, Warsaw 1992.

²⁴ W. Krassowski, *Problemy architektury polskiej między 3 ćwiercią XVIII wieku a drugą XX wieku*, „Architektura” 1978, nr 11–12, p. 82.

²⁵ A. Snitkuvienė, *Senovės Egiptas Radvilų giminės istorijoje bei Rinkiniuose*, „Menotyra” 1988, No. 16, p. 95–109;

pieces, eastern interior items, wall decoration with carpets, cushions and drapes were characteristic for the noblemen in their manors' residences. So, in contrast to Western European and American *orientalism* mostly supported by colonial imperial ambitions and racism examined by Edward W. Said²⁶, Lithuanian orientalism's roots were idealistic: at the end of the 16th century, admiration towards East was inspired by Catholic Church's pilgrim trips and missions and in the beginning of the 20th century, various insights (philosophical, cultural, regarding freedom of religion) about Eastern cultures were declared by philosophers, writers and educators, such as Vydūnas (Wilhelm Storost), Adomas Jakštas (Aleksandras Dambrauskas), Pranas Dovydaitis, Levas Karsavinas, Vincas Krėvė-Mickevičius, Stasys Šalkauskis, etc. Philosopher S. Šalkauskis developed the idea of 'East-West Synthesis'. Many famous Lithuanian politicians, scientists and artists proclaimed 'Ex Oriente Lux' (En. 'Out of the East Light') ideology. Sixty-six most famous and active members of the society signed²⁷ the Nicholas Roerich Pact²⁸. Despite various approaches to the East-West Synthesis idea, the current academical opinion states that 'namely this S. Šalkauskis' idea received the biggest reverberation in society, although not unambiguous, but always very actual for everybody who used to solve questions of Lithuanian culture²⁹.

eadem, *Lietuva ir Senovės Egiptas XVI a. pab.–XXI a. prad. Keliautojų, kolekcininkų ir mokslininkų pėdsakais*. Kaunas 2011.

²⁶ E.W. Said, *Orientalizmas*, transl. V. Davoliūtė, K. Seibutis, Vilnius 2006.

²⁷ Lithuanian N. Roerich Society was established in Kaunas, temporary capital of Lithuania, in 1935. The full list of the members was never declared, only the names of the most active members can be found in: P. Tarabilda. *Rericho paktas ir taikos vėliava*, Kaunas: prof. M. K. Rericho draugijos Lietuvoje leidinys 1936. Famous artists were the members of the N. Roerich society – Paulius Galaunė, Vytautas Kazimieras Jonynas, Petras Kalpokas, Juozas Mikėnas, Petras Rimša, Antanas Rūkštelė, Adomas Smetona, Kazys Šimonis, Petras Tarabilda, Domicėlė Tarabildienė, Liudas Truikys, Stasys Ušinskas, Stasys Vaitkus, Adomas Varnas, Justinas Vienožinskis, Viktoras Vizgirda, Juozas Zikaras, etc.

²⁸ Nikolai Konstantinovich Rerikh (Rus. Никола́й Константи́нович Рériх) was a Russian painter, writer, archaeologist, theosophist, philosopher, and public figure of Baltic German descent.

²⁹ A. Sverdiolas. *East-West Synthesis* [in:] *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje*, Vilnius 2012, p. 200–201.

The analysis of the aspects of national identities in Lithuania is based on the works by the authors investigating the Lithuanian ethnic interior, and on the researches carried by Polish³⁰ and Russian³¹ scholars. An important research on traditional Lithuanian Jewish visual art and symbols, published in Aistė Niunkaitė-Račiūnienė's monograph study *The World of Lithuanian Jewish Traditional Art and Symbols*³², has helped to link the diverse aspects of the Jewish interior with the contexts of traditions. While exploring the issues of national identity, it was referred to in a range of the texts by contemporary foreign and Lithuanian authors in the field of cultural studies, which often see *identity* as a person's ability to define his or her 'self'.

This narrative examines only the tendency to declare national identity in Lithuanian interior, discussing it not only in the official-state context, but also looking at various non-official conceptions of the national. This overlook focuses on the two main components of the ethnic representation: the first one is the political official National Style, the second – unofficial – of the local ethnic minorities. Thus, the conception of the national in the interwar Lithuania was indeed very complex and proves why it was represented by so different architectural styles. Lithuanian National style absorbed the conceptions of the interior aesthetics and decorating inherent to various peoples living in Lithuania's territory. The seek for multi-ethnicity reveals the influence of ethnic Lithuanians and Lithuanian Jewish, Polish and

³⁰ W. Krassowski, op. cit.; I. Huml, *Polska Sztuka stosowana XX wieku*, Warsaw 1978; A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – Funkcja – Technika*, Warsaw 2005; R. Reinfuss, *Meblarstwo Ludowe w Polsce*, Warsaw 1977.

³¹ G.V. Baranovskij, *Architekturnaja enciklopedija vtoroj poloviny XIX veka*, Vol. 7: *Detali*, Saint Petersburg 1904; E.I. Kirichenko, *Romantizm i istorizm v Russkoj architekture XIX veka*, [in:] *Archnasledstvo*, Moscow 1988; E.I. Kirichenko, *Russkij stil'. Poiskij vyrazhenija nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradiciji drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII–nachala XX veka*, [album], Moscow 1997; A. Vasiliev, *Russkij interier v starinnych fotografijach*, Moscow 2008.

³² A. Niunkaitė-Račiūnienė, *Lietuvos žydų tradicinio meno ir simbolių pasaulis*, Vilnius 2011.

Russian aesthetic³³ conceptions of living place upon common understanding of National Style and its representation in Lithuania. The features of the official national identity in the interiors were determined by retrospective worldview of the local population, state's policy, traditions, tastes and collective memory of the ethnic and confessional groups. It's worth to remember that in all European countries, professionals used to look back at the rural people's living environment for their creative ideas. Characteristic regional features can be traced in the interior of ethnic trend. However, in Lithuania – like in Poland³⁴ – the process in the opposite direction was also apparent: the professional items of Neo-Gothic, Neo-Baroque and Neoclassicism were primitively reproduced in ethnic rural environment. They were like naive imitations of living environment of the noblemen – elite³⁵.

All above-mentioned scholars' perceptions, connected with the archival documents kept in Lithuanian State archives³⁶, opened the understanding

³³ Lithuanian Germans showed the most assimilation with local Lithuanians. It may be the reason why the material about Lithuanian Germans interior was found very minimal. Similar conclusions are found also in the researches of historians: I. Jakubavičienė *Vokiečiai Lietuvos ūkyje XX a. 3–4 dešimtmečiais*, „Lituanistica” 2011, Vol. 4, No. 57, p. 407–409. In year 1923 (excluding Klaipėda's region) lived 29 231 Germans, that is 1,44 % of all Lithuanian citizens. German historian Arthur Hermann wrote: 'Germans in the interwar Lithuania were very few in exception of Kaunas Šančiai district and several manors. They used to start talking in Lithuanian language very soon and their social position was similar to local Lithuanians – they were farmers or craftsmen. Most of them had been influenced by Lithuanian culture because of their mixed marriages with Lithuanians. [...] Possible that Lithuanian Germans had no unfounded national ambitions'.

³⁴ R. Reinfuss, op. cit.

³⁵ L. Preišegalavičienė, *The Interior In the Interwar Lithuania: Factors, Forms, Tendencies (1918–1940)*. Doctoral Dissertation (03H Art Studies). Kaunas 2014, p. 129.

³⁶ These documents are kept in various Lithuanian State Archives and national museums. They can be divided into seven groups: 1) the architectural projects, which an image of the interior in architectural drawings of floor plan or section view of a building present sometimes, in rare cases the drawings of the interior equipment and detail drawings with annotations are found; 2) historical photographs; 3) perspective views, sketches and paintings of interior spaces; 4) various documents;

of (for many years neglected) National Style, also as all different (non-official) representations of national tendencies in Lithuanian interior design.

THE NATIONAL STYLE – THE OFFICIAL STYLE

After proclaiming independence in 1918 in Lithuania, as well as in the neighbouring countries, it was necessary to reformulate the architectural goals in such a way that they could be understandable by all residents, regardless of their nationality and social status. Therefore, there was a return to the past of Lithuanians living in the country's territory, looking for the uniqueness in local farmers and peasant's culture. Architect-artist and educator Vladimiras Dubeneckis was one of the first creators of the Lithuanian National Style³⁷. Similar creative ideas were followed by other architects and artists, such as Mstislavas Dobužinskis, Stasys Kudokas Jonas Prapuolenis, Gerardas Bagdonavičius, Jonas Kovalskis, Virginijus Vizbaras, etc. This uniqueness had to be expressed through a newly created aesthetical understanding, the so-called National Style. However, many other young European countries turned out to also have such aspirations for their National Styles. Despite the criticism upon the *guberniya* (a territorial and administrative subdivision of pre-revolutionary Russia) period architecture, the style representing the state of Lithuania, was developed in a similar way to the "Russian Style", i.e., an emotion of patriotism used to be evoked³⁸. The ways to create the style were similar to those in Russia; only some tools were different. In Lithuania, the National Style was produced through 1) the romanticized turn to the medieval period, 2) the integration of rural and folk traditions, arts and crafts, 3) the citations of the Baroque, and 4) the incorporation of elements

correspondences between clients and customers, the minutes of meetings, ordering and purchase invoices; 5) surviving authentic fragments of finishing and equipment of various interior spaces, furniture, light fittings, and interior details; 6) contemporaries' memoirs and letters; and 7) students' graduation theses and dissertations, written during the interwar period and subsequent times.

³⁷ L. Preišegalavičienė, *Tautinės modernybės architektas: Vladimiro Dubeneckio gyvenimas ir kūryba 1888–1932*, Kaunas 2018, p. 194–198.

³⁸ E.I. Kirichenko, *Russkij stil*, op. cit.

of the Eastern culture³⁹. From the chronological and ideological point of views, it is evident that the National Style appeared as a continuation of Secession and, due to the decorativeness and uniqueness of designs, had much in common with Art Deco.

The romanticized turn to the medieval period reflected itself in paintings, tapestries, stained glass windows and panels depicting the legendary and historic scenes, furniture, lightings and equipment, that looked like quotations from the Middle Ages (fig. 1–3).

The portraits of Vytautas the Great, the maps of Grand Duchy of Lithuania, architectural landscapes, images of Lithuanian hill forts, etc. were hung on the walls. The symbols of the medieval period were arranged even in pure modernism spaces as separate elements of the interior – as pieces of artwork. It was popular to showcase various architectural landscapes of Vilnius city – the historical capital of Grand Duchy of Lithuania and Polish-Lithuanian Commonwealth (fig. 4–5) in the representative rooms.

The National Style was also produced employing the traditions of rural households, folk art and crafts. For this purpose, the Lithuanian

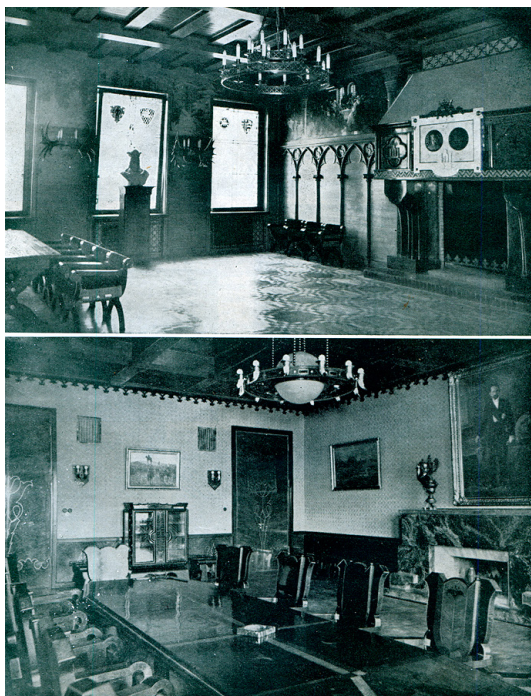


Fig. 1. The interiors of the representative room in the Lithuanian Military Officers' Club in Kaunas: Vytautas' the Great Sitting room (top), President's Reception hall (bottom)

³⁹ L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, op. cit., p. 178–185.



Fig. 2. Project of an armchair for the President's reception room by Gerardas Bagdonavičius



Fig. 3. The fireplace in the Lithuanian Military Officer's Club in Kaunas, Vytautas the Great Sitting room (Photo: L. Preišegalavičienė, 2016)



Fig. 4. Library room in Lithuanian Army's Duke Vytenis' 9th infantry's regiment, 1930–1940



Fig. 5. The interiors of Lithuanian Radiofonas studio

nation-specific ornaments, rustic furniture and textile forms were selected (fig. 6).

Following the forms of folk art and crafts, the professional artists tried to replicate the typical primitive nature of folk arts, but freely reproduced and interpreted them. High-quality, single- or limited-edition elements of the National Style interior corresponded



Fig. 6. Jonas Vailokaitis' living house interiors in Kaunas, arch. Arnas Funkas

to the requirements of international Art Deco style. The design of these single-piece products, which were adopted from rural households and perfected to the highest quality, were based on the Art Deco ideas. Accurate and professionally perfected paraphrases of forms and ornaments of rustic household items were understood as folk styles in the most countries. It was no coincidence that the quotations of the Baroque style were popular in Lithuania. In interiors decoration, rope's patterns, various floral scroll patterns, oval panels, puffy silhouettes in furniture décor, wallpapers and stencil wall paintings, and ornate textile draperies were particularly beloved. The Baroque corresponded to the aesthetic taste of the population of Lithuania. Even the shapes of folk-art ornaments and rustic furniture – which in many cases were primitive followings of the Baroque style – witnessed the Lithuanian residents' sympathy for the aesthetics of Baroque. The insertion of the Baroque citations into the Lithuanian National Style was meant to symbolise the Catholic Western European culture, richness and solidity. Most of the official governmental representative spaces were designed reaching for Lithuanian manor's residences' style (fig. 7–8).

For the development of the National Style, the Eastern cultures were also important. On one hand, the interwar Lithuanian interior Orientalism emerged from the incentives of cultural discourse (East-West Synthesis) to collect artefacts of the collective memory. On the other hand, however, it stood as a part of the western Art Deco, therefore it was manifested in

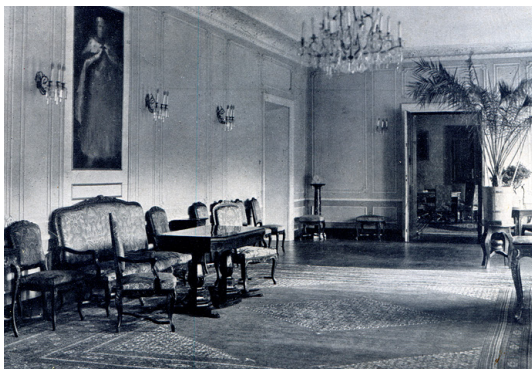


Fig. 7. President's Antanas Smetona's Reception hall



Fig. 8. The Conference Room in the Bank of Lithuania



Fig. 9. Interior of Lithuanian Trade Industry and Crafts Chamber

conjunction with this style or combined with the pieces of Lithuanian folk art (fig. 9–10).

Despite the architects' propaganda against Secession aesthetics, which flourished before the First World War, it continued to exist in Lithuania during the 20s and 30s, but in the new forms of the National Style, especially in light fittings, interior textile and stencil wall paintings with various floral motives.

INTERIOR OF THE ETHNIC MINORITIES

This chapter aims to reveal different forms of the conception of the national, which existed during the interwar period in Lithuania. They were determined by the tradition, religion and customs, formed in ethnical communities. This part of the narrative also analyses the function of various ritual objects in living interiors.

The Lithuanian Jews' interiors. Jews were the largest ethnic minority in the interwar Lithuania⁴⁰. This section attempts to reconstruct the Jews' interiors in the interwar Lithuania⁴¹. Jewish living environment was characterized by traditionalism which was also prevalent in all dimensions of their life. Pieces of Neo-Baroque furniture and Baroque ornamentation in ritual objects and papercuts used to be arranged in modest surroundings. Utilitarian modernist furniture contrasted with Baroque items. In the Jewish interiors, like in the houses of other nationalities,



Fig. 10. G. Bagdonavičius home interior. Šauliai Aušros Museum, F-FN 8318

⁴⁰ Interwar period (also the previous periods') Lithuanian cities residents' statistics is reconstructed in the catalogue: *Synagogues in Lithuania*, Vol. 1: A–M, eds. G. Mickūnaitė, V. Levin, Vilnius 2010; Vol. 2: N–Ž, eds. G. Mickūnaitė, V. Levin, Vilnius 2012.

⁴¹ Lithuanian Jews' interiors see: L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, op. cit., p. 186–206.

handicrafts were very popular: richly embroidered pillowcases, ornate ritual *Shabbat* textiles. For functional purposes, tapestries and rugs with colourful oriental ornaments, various landscapes, sometimes depicting animals, birds and human figures, were hung on the wall over the beds and sofas in the living rooms (like in Lithuanians' and Lithuanian Russians' houses). Alongside these tapestries and carpets, the walls were decorated with landscapes, reproductions of famous paintings, and rabbis' portraits, which were appreciated not as authentic art treasures or works of art, but as the symbols of the professed values such as memory, wisdom, science, the relationship of man and God, and the relationship between the past and future generations. The illuminated *ketubah* (a traditional Jewish marriage contract), *mizrach* (an artistic wall plaque inscribed with the word *mizrach* – meant *East*, and Scriptural passages), other kinds of traditional Jewish papercuts with excerpts from the book of Psalms were hung on the walls; they embodied a sacred, mystical and protective meaning. Small-size decorative, delicate elements – like papercuts depicting various birds, two-headed eagles or lions in floral background – with no religious texts were also used. In the homes of the elite studying the Talmud and in the interiors of secular intellectuals, there were collections of books and various scripts. However, the abundance of books was not common to all living quarters. In the interiors, objects such as *mezuzah*, *mizrach* and papercuts also performed a function of an amulet – protection from the evil. A hanging *Shabbat lamp* (*judenstern*) and a *Shabbat candlestick* had an exceptional significance in a living interior. At the beginning of working week, the lamp was hanging high on the ceiling, above the dining table, and welcoming *Sabbath* or a holiday, it was gradually lowered down every day. The requirement of beautification of a ritual space and objects is defined by the term *Hiddur Mitzvah* in the *Talmud*. This aspiration for beauty was very important, but its expression depended on inhabitants' financial capacity.

In Lithuania, like in other countries, some Jews were open to newly emerging modernism aesthetics. Rationality, modesty, and collective memory are characteristic to Jewish culture, and aesthetics are important too. Although the Lithuanian Jews and ethnic Lithuanians had different confessional identities, during the interwar period, the features of collective culture of neighbourhood life in the same country came out into the open.

The Lithuanian Poles' interior. The Lithuanian Poles, unlike the Russians and the Jews⁴², did not seek to declare their distinct national identity, as they identified themselves naturally as part of the European culture. This conception of ethnic identity was also evident in their architecture and interiors. In order to establish their national identity in architecture (and interiors), the Lithuanian Poles, above all, insisted on avoiding the elements of the Russian Style. At the end of the 19th century, in the search for the Polish National Style the 'Neo-Gothic was an architectural synonym for Polishness, but only in the Russian sector'⁴³. In Lithuania, Gothic style recalled the middle ages – the period of Vytautas' the Great – so not by chance it became the source of inspiration when creating new original designs for various secular spaces in the country's independence mood⁴⁴. However, it was not the sole expression of the Polishness. Polish architecture was also influenced by the romanticized sentiments towards the rural people (peasants and farmers) living in the mountainous areas of Poland, seen as unspoiled by civilization, very devotional and hard-working. Peasants' culture and way of life in the Zakopane region best represent this view. Stanisław Witkiewicz named the architectural style affected by Romanticism the Zakopane Style (Polish: *Styl Zakopiański*). It combined Neo-Gothic forms and rich wooden trim in interiors. According to W. Krassowski, due to the conception of the Polish national identity (after the First World War), arose a new requirement, the so-called 'national traditionalism' (Polish: *narodowy tradycjonalizm*), which resulted in a shift towards architectural traditions of palaces and manor houses that survived in rural areas⁴⁵.

⁴² The Lithuanian Poles' interior see: L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, op. cit. p. 207–211.

⁴³ W. Krassowski, op., cit., s. 76.

⁴⁴ Neo-Gothic forms were arranged by Jonas Prapuolenis in the representative space of 'Vytauto seklyčia' in 1937 [Vytautas' Sitting room – Interior of the Lithuanian Military Officer's Club in Kaunas]; Various project for furniture and lightings by Gerardas Bagdonavičius [in:] *Bagdonavičius, Gerardas. Tapyba, grafika, dizainas, fotografija*. Catalogue, Furniture projects are placed in CD supplement / Sud.: A. Jovaišaitė, O. Stripinienė, V. Šiukščenė. Šiauliai: Šiauliai Aušros Museum, 2011.

⁴⁵ W. Krassowski, op., cit., s. 76.

According to the official history of Lithuanian architecture, ‘Manor Style’ (Polish: *styl dworkowy*) was sought to be replicated in new medium-sized Polish houses, especially built away from other houses⁴⁶. In the interwar period, the ‘Manor Style’ was very popular in the houses of Lithuanian residents with gentry background. Even those living in city apartments sought to replicate the interiors typical to Lithuanian manors and fill their homes with collections of artworks, family portraits and furniture from the manor houses⁴⁷. In the interwar period, the Polish conception of national identity was formed from the elements of Polish folk art and Neo-Gothic as a symbol of the Catholic worldview. The ethnic textile items – curtains, coverlets, cushions, wall tapestries, and carpets – and inclusively arranged ethnic furniture represented that conception. One of modern and simple ways to declare Polishness in the interiors was to upholster furniture seats and cushions with tapestry in Polish patterns, as well as to use handmade textiles, embroidered and decorated with appliqués or even, non-decorated linen textile.

The Lithuanian Russians’ interior. Officially, the declaration of the Russianness in the exterior of buildings was objectionable because of its relation with the Russian Czarist oppression of ethnic Lithuanians, Jews, Poles and other nations⁴⁸. However, the private living environment was a favourable milieu to freely unfold the ethnic identity, individual romanticism, religion and worldview. On the other hand, naturally, in many unrenovated buildings, the guberniya-period interiors still existed; after their renovation in the independent Lithuania, those interiors’ elements inherited from the past, and the logic of their composition still survived. In

⁴⁶ N. Lukšionytė-Tolvaišienė. *Modernas ir kitos XX a. pradžios kryptys* [in:] *Lietuvos architektūros istorija. Nuo XIX a. antrojo dešimtmečio iki 1918 m.*, Vol. 3, eds. N. Lukšionytė-Tolvaišienė et al., Vilnius 2000, p. 448–450.

⁴⁷ Various cases were found during the research of interwar Lithuanian interiors, e.g. case of Vladas Daumantas-Dzimidavičius home interior, published in L. Preišegalavičienė’s article” *The Interaction of Memory and the Interior in the Interwar Kaunas Living Spaces (1918–1940)*, „Meno istorija ir kritika / Art History and Criticism” 2011, p. 113–121.

⁴⁸ The Lithuanian Russians’ interior see: L. Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, op. cit., p. 211–219.

Russian authors' works, the Russian Style is defined as turning to the ancient architecture, the Byzantine period, the architectural forms of medieval churches and to the motives of Russian folk art, textiles, fairy tales and fables. The study of Russian iconography has also found an orientation towards the East, especially towards the culture of Caucasian and Asian countries⁴⁹. Many building constructors and architects, who worked during the guberniya period in Lithuania, tried to follow the guidelines on the use of the Russian Style in architecture and interiors. Russian Style is characterized by an abundance of various details and ornaments. In practice, in the Russians' interiors, the Russian conception of beauty and aesthetics had a slightly different expression than in the works by the theorists of the Russian Style. In the interwar Lithuania, the trend of the Russian Byzantine architecture was displaced by the Classicism architecture ideas. The architects, who had completed their studies in St. Petersburg, developed the academic Neoclassicist trend in Lithuania. In many cases, the Lithuanian Russian Old Believers' houses were typically modest and, in terms of the aesthetic taste, converged with living environment of ethnic Lithuanians and Lithuanian Jews.

Summing up, the comparison of the conceptions of the national interior revealed that in Lithuania, ethnic minorities and ethnic Lithuanians shared some common attitudes. First of all, the Lithuanians, the Lithuanian Jews and Russians preferred the Baroque style. For the Lithuanians, it was associated with church architecture, for the Jews – with *Aron Kodesh* decors (*Aron Ha Kodesh* – The Holy Ark, where the Torah scrolls are kept in synagogues), and the Russians related it with Winter Palace in St. Petersburg and other examples of the tsar's residences. Most of the ethnic groups regarded the Baroque style as representational, having links with European culture. Secondly, most of the population of Lithuania had common leaning to Orientalism and various elements of the Eastern culture and arts. Of all the creative ideas, the most preferred one by different ethnic nationalities

⁴⁹ For imperialist Russia, valid are the explanations of G. Delanty's, that orientalism was a result of imperialism's expansions, when the stronger part intercepted the occupied countries' culture and arts. Otherness and differences made them desirable and gave great inputs into the identities of the biggest countries. See: G. Delanty, *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality*, London 1995, p. 84–99.

was the concept of East-West Synthesis. For the interior architectural representation, this tendency was right, both in the emotional and aesthetic sense, thus it was widely realized on different artistic levels in creating the interiors of Lithuanian National Style.

CONCLUSIONS

The first ideas for the Lithuanian ethnic interior were sought after in the countryside houses, where traditions of old were maintained. It was a living environment of peasants, farmers and people of small Lithuanian towns and villages. Ethnic trend is unique because it involves primitive reproductions of Neo-Gothic, Neo-Baroque and Neoclassicism, when peasant life naively imitates the living environment of the social elite. This amateur paraphrase of prevailing architectural styles is one of the most original stylistic trends, both in the sense of art and of national identity.

Lithuanian National Style was recognized as an official style of the state. It was designed professionally and characteristic not only to the ethnic Lithuanians but also to all the people living in the territory of the state. Lithuanian National style had similarities with Russian Style in such elements as referring to the medieval period and the use of folk art, textile patterns and woodcarvings. The differences were: a) in the independent Lithuania, Baroque was chosen from all the other styles as its style recalled Grand Duchy of Lithuania and Polish-Lithuanian Commonwealth history, visible in the churches' and manors' architectural heritage that survived from that period; b) due to the idea of East-West Synthesis, the Lithuanian National Style included the most aesthetically attractive oriental elements. The research implies that Orientalism was a new, theoretically and culturally, pre-planned direction of Lithuanian National Style. This attitude is new and has not been discussed by other scholars.

Visual differences in the interior spaces of national (ethnic) minorities living in Lithuania were formed by, different for each nation, confessional factors, textile-printing patterns and approaches to rationality and decorativeness. The elimination of religious and liturgical objects, ethnic textiles and folk ornamentation from the interiors makes the spaces uniform; they converge in common European directions of neo-styles or modernism.

Characteristic features of the Lithuanian Jewish interiors were rationality, thought-out function, polychromy of individual elements, rich and bright

colours, contrast, complex and dynamic ornamentation in needlework, curtains, carpets, rugs, large round pillows, and tablecloths; not only carpets were hung on the walls – so were the traditional papercuts which have direct links to religion, symbolism, Oriental arts and aesthetics. The emotional intelligence, characteristic to the Jewish nation, and the way of life determined by religion had the strongest impact on the formative principles and aesthetics of *Litvaks'* home environment.

The expression of Polish identity implied strong distance from officially-declared elements of Russian Style and avoiding them. The Neo-Gothic, which formerly was synonymous with the Polish identity, became the key element and the main idea. After the First World War, the conception of Polish nationality added a new requirement, the so-called *national traditionalism* (in Polish: *narodowy tradycjonalizm*). As a result, there was a shift towards the architectural tradition of palaces and manors, which were still present in rural areas. During the interwar period, it was considered modern to link Polishness with manor's architecture, equipment and furnishings. National traditionalism was understood as simplified classicism, Biedermeier-style furniture, carpets in Polish ethnic patterns, and modest finishing of interior spaces. During the interwar period, the so-called 'manor style' (in Polish: *styl dworski*) was popular among the Lithuanian residents having the gentry's origin.

The Lithuanian Russians' interiors had a visible tendency to replicate the inherent splendour of orthodox churches, abundance of elements, dynamics of decor, and change of forms. Its characteristic feature was an adornment of the Saints' images and icons by hanging a drapery made of an ethnic towel over them and arranging rugs and ornamented textiles in its background. The living spaces reflected the Russian people's tendency towards sincerity, romanticism, splendour and eclecticism. In the diversity of Russian interiors' details and shapes, usually appear ethnic quotations from the location and country of residence. The Russians who lived in the interwar Lithuania, as well as the Lithuanian Jews, were loyal to the state and used Lithuanian statehood symbols in their interiors.

The predominant tendency in the interwar interiors – which was for the nations to differ and separate from one another – did not stand up. The nations living together did not escape cultural fusion. Various concepts of nationalism developed in the common cosmopolitan direction.

The theoretical formulation of Lithuanian National Style was utmost rational, attractive and appropriate for different aesthetic conceptions and represented various social strata nations living in Lithuania at that time. Interwar period was a very short, but very important, stage as it was the origin time of the Lithuanian conception of the collective interior that exists today.

Bibliography

- Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, Cambridge, Cambridge University Press, New York 2011.
- Jan Assmann, *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*, translated by R. Livingstone, Stanford University Press, Stanford, California 2006.
- Bagdonavičius, Gerardas. *Tapyba, grafika, dizainas, fotografija*. (Catalogue compilers) Augenija Jovaišaitė, Odeta Stripinienė, Virginija Šiukščienė. Šiauliai: Šiauliai Aušros Museum 2011.
- Gavril V. Baranovskij, *Architekturnaja enciklopedija vtoroj poloviny XIX veka*, Vol. 7: *Detali*, Radakcja Žurnala „Stroitel”, Saint Petersburg 1904.
- Rimantas Buivydas, *Lietuviškieji XX a. reprezentacinės architektūros variantai*, „Kultūros barai” 2005, Vol. 10, p. 71–77. Online: <https://etalpykla.lituanistikadb.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2005~1367153670362/>.
- Gerard Delanty, *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality*, Palgrave Macmillan, London 1995.
- Heidrun Friese, *Identity, Desire, Name and Difference*, [in:] *Making Sense of History (2) Identities: Time, Difference and Boundaries*, ed. Heidrun Friese, Aleida Assmann, Berghahn Books, New York – Oxford 2002.
- Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1950.
- Stuart Hall, *The work of Representation*, [in:] *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, ed. S. Hall, Sage Publications, London 1997.
- William Hirst, Arien Mack (eds.), *Collective Memory and Collective Identity*, „Social Research” 2008, Vol. 75, No. 1.
- Irena Huml, *Polska Sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warsaw 1978.
- Zenonas Ivinskis, *Lietuvių kultūros tarpsniai*, [in:] *Kultūra ir istorija. Kultūros fenomenas*, ed. Vytautas Berenis, Gervelė, Vilnius 1996.

- Ingrida Jakubavičienė, *Vokiečiai Lietuvos ūkyje XX a. 3–4 dešimtmečiais*, „Lituanistica” 2011, Vol. 57, No. 4.
- Evgenia I. Kirichenko, *Romantism i istorism v Russkoj architekture XIX veka*, „Archnasledstvo”, Moscow 1988.
- Evgenia I. Kirichenko, *Russkij stil'. Poiskij vyrazhenija nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradiciji drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII–nachala XX veka* [album], Galart, Moscow 1997.
- Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – Funkcja – Technika*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warsaw 2005.
- Witold Krassowski, *Problemy architektury polskiej między trzecią ćwiercią XVIII wieku a drugą XX wieku*, „Architektura” 1978, No. 11–12.
- Marta Leśniakowska, *Polski dwór: Wzorce architektoniczne, mit, symbol*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warsaw 1992.
- Lietuvių statistikos metraštis*, Vol. 1, Kaunas 1926.
- Lietuvių statistikos metraštis*, Vol. 11, Kaunas 1938.
- Lietuvos architektūros istorija*, Vol. 3: *Nuo XIX a. II-ojo dešimtmečio iki 1918 m.*, eds. N. Lukšionytė-Tolvaišienė et al., Savastis, Vilnius 2000.
- Lietuvos Bankas* (album), Kaunas 1932.
- Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė, *Modernas ir kitos XX a. pradžios kryptys*, [in:] *Lietuvos architektūros istorija*, Vol. 3: *Nuo XIX a. II-ojo dešimtmečio iki 1918 m.*, ed. N. Lukšionytė-Tolvaišienė et al., Savastis, Vilnius 2000.
- Allan McGill, *Historical Representation, Identity, Allegiance*, [in:] *Making Sense of History*, eds. S. Berger, L. Eriksonas, A. Mycock, Berghahn Books, New York 2011.
- Aistė Niunkaitė-Račiūnienė, *Lietuvos žydų tradicinio meno ir simbolių pasaulis*, Vilna Gaon Jewish State Museum, Vilnius 2011.
- Lina Preišegalavičienė, *Lietuvos tarpukario interjerai 1918–1940*, Vox Altera, Kaunas 1916.
- Lina Preišegalavičienė, *The Interaction of Memory and the Interior in the Interwar Kaunas Living Spaces (1918–1940)*, „Art History and Criticism” 2012, Vol. 8, Online: https://www.vdu.lt/cris/bitstream/20.500.12259/31707/1/ISSN1822-4547_2012_N_8.PG_111-130.pdf.
- Lina Preišegalavičienė, *The Interior in the Interwar Lithuania: Factors, Forms, Tendencies (1918–1940)* [Doctoral Dissertation, 03H Art Studies], Vytautas Magnus University, Kaunas 2014.

- Roman Reinfuss, *Meblarstwo Ludowe w Polsce*, Polska Akademia Nauk, Warszawa 1977.
- Charles Rice. *The Emergence of the Interior. Architecture. Modernity. Domesticity*, Routledge, London – New York 2007.
- Edward W. Said, *Orientalizmas*, transl. V. Davoliūtė, K. Seibutis, Apostrofa, Vilnius 2006.
- Synagogues in Lithuania*, Vol. 1: A–M, eds. G. Mickūnaitė, V. Levin, Vilnius Academy of Arts, Vilnius 2010.
- Synagogues in Lithuania*, Vol. 2: N–Ž, eds. G. Mickūnaitė, V. Levin, Vilnius Academy of Arts, Vilnius 2012.
- Aldona Snitkuvienė, *Lietuva ir Senovės Egiptas XVI a. pab.–XXI a. prad. Keliautojų, kolekcininkų ir mokslininkų pėdsakais*, M. K. Čiurlionis National Museum of Art, Kaunas 2011.
- Aldona Snitkuvienė, *Senovės Egiptas Radvilų giminės istorijoje bei Rinkiniuose*, „Menotyra” 1988, No. 16.
- Arūnas Sverdiolas, *Kultūra lietuvių filosofų akiratyje*, Apostrofa, Vilnius 2012.
- Vytauto Didžiojo mirties 500 metų sukaktuvėms paminėti albumas*, Spindulys, Kaunas 1933.
- Petras Tarabilda, *Rericho paktas ir taikos vėliava*, prof. M. K. Rericho draugijos Lietuvoje leidinys, Kaunas 1936.
- Aleksandr Vasiliev, *Russkij interier v starinnych fotografijach*, Slovo, Moscow 2008.

Sources of figures

- Fig. 1. „Iliustruotas židinio priedas” 1937, Vol. 5, p. 5
- Fig. 2. „Amatininkas” 1937, Vol. 8, p. 116.
- Fig. 3–4. Author’s private collection.
- Fig. 5. Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, LNB RS, F12, 818–88.
- Fig. 6. *Kauno architektūra. 1930–1940 m.* (Photo-album), Kaunas Regional Library, I-5715.
- Fig. 7. *Vytauto Didžiojo mirties 500 metų sukaktuvėms paminėti albumas*, Kaunas 1933, p. 130.
- Fig. 8. *Lietuvos Bankas*, Kaunas 1932, p. 43.
- Fig. 9. *Prekybos Pramonės ir Amatų rūmų albumas*, Kaunas 1938, p. 10.
- Fig. 10. *Gerardas Bagdonavičius* (Catalogue), Šiauliai: ŠAM 2011, fig. 19.

National Tendencies in Lithuanian Interwar Interior Design (1918–1940)

After proclaiming independence in 1918, one of the most important tasks was creation of new visual-architectural and design identity which was called ‘Lithuanian Style’ or ‘National Style’. That search for a new image had to be established by an intentional, wilful act which could be able to create a desired object in accordance with the pre-planned model. Because of the multi-national origin of the artists, their distinct education in various countries (Germany, Italy, Poland, Russia, etc.), and the multiculturalism of customers, the same idea of countries’ identity was realised in very different visual forms. This variety of Lithuanian interior design approaches was strived to be untangled for the first time in the scientific monograph *Lithuanian Interwar Interiors 1918–1940*. Meanwhile, the current article (due to the space limit) presents the idea of national tendencies in the interior design. The latter prompts the understanding that theoretical formulation of Lithuanian National Style was ultrarational, attractive, and suitable for different aesthetic tastes – above all, it truly represented various social strata and nations living in Lithuania at that time.

Keywords: interwar Lithuania, interior design, national identity, National Style, multiculturalism

WIZJONER PRZYSZŁOŚCI – NORMAN BEL GEDDES.

Design jako sposób na budowanie lepszego jutra

IRMA KOZINA

Zakład Teorii i Historii Sztuki ASP w Katowicach
Institute of Theory and History of Art, Academy of Fine Arts
in Katowice
irma.kozina@asp.katowice.pl

Definiowanie pojęcia „utopia” wiąże się zazwyczaj z próbą określenia cech, które pozwalają, na przykład, odróżnić koncepcje tworzone z myślą o poprawie losu ludzi skupionych w wadliwie zorganizowanych formacjach społecznych od „majaczeń” schizofreników, rozwijających swoje maniackalne wizje w obecności personelu szpitali psychiatrycznych. W podstawowej dla współczesnych badaczy rozprawie *Utopian Thought in the Western World* Frank E. Manuel i Fritzie P. Manuel za nieodzowny element utopijnych koncepcji uznali zasadę uniwersalności i generalności prezentowanych przez wizjonerów spostrzeżeń, które dzięki tym dwóm cechom przestają być narcystycznym narzekaniem, a stają się tezami odnoszącymi się do futurologii, obierającej sobie jako cel polepszenie egzystencji większych zespołów ludzkich¹.

W opublikowanej w 1980 roku rozszerzonej wersji rozważań poświęconych utopii Jerzy Szacki zwrócił uwagę na trudności definicyjne związane z tym pojęciem². Zaproponował między innymi rozróżnienie na utopię i utopizm, rozumiany jako mrzonka czy fantazja. Szacki utopię potraktował jako pewnego rodzaju sposób myślenia, rodzaj światopoglądu nacechowany ostrym poczuciem obcości w stosunku do realnego świata³. Uznał przy tym,

¹ F.E. Manuel, F.P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, 2nd ed., Cambridge (MA) 1980, s. 7.

² J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 10–37.

³ Ibidem.

że między pielęgowanym ideałem a zastanym światem, między powinnością a bytem istnieje stosunek bezwzględnej opozycji. Z tego powodu utopię należałoby uznać za zjawisko uniwersalne, determinowane niezmienną potrzebą wykraczania poza ograniczenia warunkowane ludzkim habitatem w celu osiągnięcia wyobrażonego szczęścia⁴.

Trudnością w precyzyjnym opisywaniu omawianego tu zjawiska jest kłopot z oddzieleniem struktur utopijnych od tak zwanych antyutopii i dystopii. Zazwyczaj bowiem utopijne idee formułowane są na gruncie krytyki istniejących w danym okresie warunków, mają konkretne odniesienie do czasu i miejsca, w którym powstają, i wiążą się z kontestacją ściśle określonych obyczajów lub stosunków społecznych⁵. Jednocześnie wszelkie próby realizacji utopii kończą się z reguły niepowodzeniem i coś, co nosiło znamiona koncepcji idealnej, niemal niemożliwej do osiągnięcia z uwagi na stopień doskonałości postulowanych dążeń, w momencie urzeczywistnienia staje się doskwierającą członkom danej wspólnoty dystopią, nieadekwatną do panujących realiów i niedopasowaną do strategii wyznaczających kierunek dalszego rozwoju historycznego grupy ludzi połączonych wcześniej pragnieniem wprowadzenia w życie pewnej idealistycznej wizji.

Niewątpliwą cechą utopii, bez względu na to, czy rozumiana jest ona jako wizja idealnej przyszłości, której – *per definitionem* – nigdy nikomu nie uda się osiągnąć, czy też jako stan doskonałości, do którego za wszelką cenę należałoby dążyć, jest aprioryczny podział czasu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, a często także powiązanie tej ostatniej z fantazjami opartymi na pragnieniach, marzeniach i antycypacji tego, co miałyby wkrótce nastąpić, w przekonaniu, że człowiek sam jest w stanie wpływać na rzeczywistość, w której będzie się musiał następnie odnaleźć i która będzie poniekąd ścisłą konsekwencją jego wcześniejszych poczynań. Spekulowanie na temat przyszłości w naturalny sposób łączy się z determinizmem, wykluczającym przypadkowość. Wizje utopijne są z reguły tworem myślowym o ustalonym z góry porządku i rozpoznawalnej logicznej strukturze, pozornie wiążącej przyczynę ze skutkiem. Jednak głębsza analiza tych twórców myślowych ujawnia, że w większości przypadków wizjonerzy przyszłości bazują przede wszystkim na przecuciu i intuicji, nie prowadząc dokładnych

⁴ Ibidem.

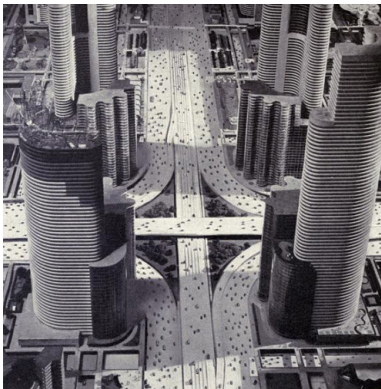
⁵ F.E. Manuel, F.P. Manuel, op.cit., s. 23.

badań symulacyjnych i lekceważąc argumenty, które mogłyby podważyć sens zastosowanego przez nich rozumowania.

Utopie formułowane przez wizjonerów działających na terenie Stanów Zjednoczonych są często dodatkowo predestynowane. Pewne ich cechy mają swoje zakorzenienie w myśli mesjanistycznej, kształtującej światopogląd obecny w Ameryce od czasu przybycia do Nowego Świata purytan, którzy traktowali kolonizowane przez nich tereny jak ziemię obiecaną, umożliwiającą im zbudowanie Nowego Jeruzalem, biblijnego Raju, podarowanego im jako boskim wybrańcom. Ze środowiskiem osadników zajmujących północno-wschodnie rejony dzisiejszych Stanów Zjednoczonych, zwane Nową Anglią, związać należy szczególnie popularne w wiekach XVII i XVIII jeremiady – formę literacką, która do dzisiaj pobrzmiewa w przemówieniach amerykańskich polityków przetwarzających treści patriotycznych lamentacji nakładających na średnią klasę amerykańskiego społeczeństwa rolę krzewicieli purytańskiej wizji. Jeremiady są wyjątkowo dobrym przykładem narzędzia do propagowania specyficznego amerykańskiego marzenia, zgodnie z którym kolejne pokolenia dobrze sytuowanych mieszczan mają brać udział w urzeczywistnianiu ideału błogosławionego dobrobytu, *holy commonwealth*, zapowiedzianego w mesjanistycznym przesłaniu Ojców-Założycieli przybyłych na tereny dzisiejszych Stanów Zjednoczonych w 1620 roku.

Sacvan Bercovitch przypisuje amerykańskim jeremiadom podstawową rolę w zakresie budowania narodowej tożsamości obywateli USA⁶. Jego zdaniem to właśnie w Ameryce dokonana się transformacja społeczna, w wyniku której udało się zwalczyć wszelkie pozostałości feudalizmu, reprezentowanego jeszcze w okresie wczesnego kapitalizmu przez gildie kupieckie i system monarchiczny, i wykształcić nowoczesny system ekonomiczny, zorientowany na komercjalizm, w szczególny sposób „konsekrowany” przy pomocy ideologii odnoszącej ten ustrój bezpośrednio do „świętego planu”, „boskiego przeznaczenia” osadników, którzy zdecydowali się na pielgrzymkę do Nowego Świata.

⁶ S. Bercovitch, *The American Jeremiad*, [w:] *American Social and Political Thought. A Reader*, ed. A. Hess, New York 2003, s. 80–88. Pragnę podziękować panu doktorowi Peterowi Martynowi z IS PAN w Warszawie za zwrócenie uwagi na ten aspekt prezentowanego w niniejszym artykule problemu.



Il. 1. Norman Bel Geddes, Futurama, 1939 r.

wiska zaangażowane w budowanie dobrobytu „na sposób amerykański”, pobrzmiewając następnie w koncepcjach prezentowanych przez wizjonerów USA w XIX i XX wieku. Jej podstawowym wyróżnikiem w obrębie myśli utopijnej, wywodzącej się z cywilizacji identyfikowanej jako „zachodnia”, jest kreowanie wizji, które mają być celem zrealizowanym w „nie tak znowu odległej przyszłości”. Taki charakter miała utopijna koncepcja wykreowana przez Normana Bel Geddesa na wystawie światowej zorganizowanej pod hasłem „Świat Jutra” (*The World of Tomorrow*), którą otwarto w Nowym Jorku 30 kwietnia 1939 roku.

Dokonując analizy Futuramy (il. 1) – części ekspozycji nowojorskiej, przygotowanej przez Bel Geddesa w ramach pawilonu firmy General Motors – Adnan Morshed zwrócił uwagę na pionierski charakter sposobu zaprezentowania stworzonej przez tego projektanta wizji, podkreślając fakt, że ten „model amerykańskiej utopii” oglądało się z perspektywy, która symulowała widok świata z pokładu nisko lecącego samolotu⁸. By umożliwić widzom Futuramy taki ogląd, Bel Geddes odbył loty samolotowe nad USA, podczas których precyzyjnie zapisywał swoje spostrzeżenia, a następnie skonstruował taśmociąg z 552 siedzeniami, który przewoził zwiedzających

⁷ Ibidem, s. 83.

⁸ A. Morshed, *The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2004, Vol. 63, No. 1, s. 74.

wystawę nad trójwymiarową panoramą miast z ich wiejskimi przedmieściami, ukazując w ten sposób przyszłość przewidywaną dla Stanów Zjednoczonych na 1960 rok⁹. Stworzona przez Bel Geddesa makieta składała się z czterystu ośmiu topograficznych sekcji sporządzonych na podstawie fotografii lotniczych różnych rejonów USA, a wykonanych przez pionierską w tej dziedzinie firmę Fairchild Aerial Surveys¹⁰.

Przyjęcie perspektywy odgórnej zinterpretowane zostało przez Morsheda jako, z jednej strony, nawiązanie do modernistycznego sposobu projektowania miast, stosowanego między innymi przez słynnego funkcjonalistę Le Corbusiera, z drugiej zaś – miało symbolizować swoiste „rozwiązanie tajemnicy labiryntu”, który dla widza spoglądającego z lotu ptaka przestaje być zagmatwaną płataniną dróg i zamienia się w przewidywalny, logiczny system o klarownym układzie. Twórca tego systemu uzyskuje w ten sposób status demiurga – panującego nad sytuacją, znającego i kontrolującego każdy element tej skomplikowanej przestrzennej układanki. Przy pomocy tego zabiegu uwiarygodnione stają się poszczególne elementy utopii, ponieważ posiadanie kontroli nad wszystkimi częściami składowymi prezentowanego systemu w naturalny sposób uprawdopodobnia możliwość zarówno kierowania zmianami klimatycznymi, jak też poradzenia sobie z takimi problemami, jak zanieczyszczenie wody i powietrza, składowanie śmieci, nieprzejezdność dróg w godzinach komunikacyjnego szczytu czy dostępność edukacji akademickiej niezależnie od sytuacji ekonomicznej młodych. Bel Geddes przewidywał rozwiązanie wszystkich tych kwestii, wierząc w siłę sprawczą nowoczesnych technologii. Włączał się więc gładko w nurt utopii technologicznych, kształtujących treść „amerykańskich jeremiad” począwszy od XVIII wieku aż po czasy najnowsze¹¹.

⁹ Ibidem, s. 75.

¹⁰ Realizując wskazówki Bel Geddesa, nowojorska firma Fairchild Aerial Surveys wykonała sto dziewiętnaście fotografii, przelatując między innymi nad Nowym Jorkiem (Central Park i Manhattan), Jersey City (w stanie New Jersey), Mount Wilson (w stanie Illinois), Yosemite Valley (Kalifornia) oraz St. Louis (Missouri); zob. ibidem, s. 95, przyp. 10.

¹¹ Za kolejną, bliższą dzisiejszym czasom odsłonę tego nurtu uznać można między innymi tak zwany *dotcom neoliberalism*, opisany w połowie lat 90. XX wieku przez angielskich teoretyków mediów, Richarda Barbrooka i Andy’ego Camerona;

Morshed porównał działania Bel Geddesa do poczynań zyskującego popularność mniej więcej w tym samym czasie Supermana (nadczołwieka latającego nad miastami niczym ptak), widząc w nim Superprojektanta, który przedstawił amerykańskiemu społeczeństwu mistrzowski plan, przekształcający Stany Zjednoczone w „stworzony ludzką ręką Raj” (*manmade Elysium*) (il. 2). Na potwierdzenie tego zamiaru przytoczył fragment oficjalnej noty prasowej Futuramy:

Wyobraźnia praktyka projektowania roztacza przed tobą kształt nowego świata. Matka ziemia jest, oczywiście, taka sama, gdy chodzi o góry i doliny oraz strumienie wód, które spływają w dół, do mórz. Jednak tu i ówdzie widoczne są świadectwa tego, jak została przekształcona i zmuszona do realizowania dzieła człowieka w celu zwiększenia jego dobrobytu, przyczyniając się do jego komfortu oraz dając mu więcej wypoczynku. Wielkie projekty wodne, stacje kontroli powodzi, platformy ziemne powstrzymujące erozję oraz zintensyfikowane uprawy pod szkłem. A jednocześnie wszystko to zostało połączone autostradą Normana Bel Geddesa, systemem lśniących nitek rozciągających się wzdłuż kontynentu¹².

Nie było to odległe od intencji i odczuć samego Bel Geddesa. Już w 1938 roku, pracując nad modelem Futuramy, pisał on do swojej żony o dość specyficznym (niemal boskim) odczuciu, jakie towarzyszyło mu, gdy „chodził tam i z powrotem z kieszeniami i rękoma pełnymi wieżowców”, z którymi eksperymentował, dążąc do uzyskania efektu charakterystycznego dla widoku z lotu ptaka. Znamienny okazał się w tym przypadku komentarz jego żony, która w odpowiedzi życzyła mu, by czerpał przyjemność z „bawienia się w boga”, stawiającego wieżowce tam, gdzie chce, i wydającego miliony zgodnie z własnym wyborem¹³.

Norman Bel Geddes nie rozpatrywał swoich wizji jedynie w kategorii utopii. Jeszcze w 1932 roku wydał w Bostonie publikację zatytułowaną

zob. R. Barbrook, A. Cameron, *The Californian Ideology*, „Science as Culture” 1996, Vol. 6, No. 1, s. 44–72.

¹² Cyt. za: A. Morshed, op. cit., s. 92 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie pochodzi od Autorki artykułu).

¹³ Ibidem, s. 89.

*Horizons*¹⁴, która była zarazem przeglądem jego dekoracji scenograficznych realizowanych dla nowojorskich teatrów oraz dokonań w dziedzinie projektowania przedmiotów użytkowych, jak też prezentacją marzycielskich pomysłów, opisywanych w przekonaniu, że staną się one codziennością mieszkańców Stanów Zjednoczonych w „nie tak znowu odległej przyszłości”. Wyjaśniając tytuł swojej książki, wyraził pogląd, że oto nadchodzi „era nowego horyzontu”, w której podstawową rolę odegrają projektanci produktów przemysłowych. Ich zadaniem stanie się opanowanie czterech specyficznych faz, obejmujących: design struktur społecznych, zajmujący się organizacją ludzi, pracy, zdrowia i wypoczynku; design maszyn i urządzeń usprawniających warunki pracy poprzez eliminację nadmiernego wysiłku (*drudgery*); design wszystkich przedmiotów codziennego użytku, dzięki któremu staną się one wydajne, trwałe, wygodne i dostępne dla każdego; design w sztukach pięknych – malarstwie, rzeźbie, muzyce, literaturze i architekturze, inspirujący nastanie nowej epoki¹⁵.

Za ważny wyznacznik tego postępu uznał prędkość¹⁶. Bel Geddes był zafascynowany przewidywaniami, że samochody będą poruszały się z prędkością 500 mil na godzinę, a samoloty posybyują po niebie nawet dwukrotnie szybciej. Uważał, że tempo obserwowanych w jego czasach zmian zmusi człowieka do inicjacji działań, które przygotowują go do podjęcia wyzwań ery dynamicznej motoryzacji, dlatego zaproponował właścicielom fabryk i przedsiębiorstw przemysłowych innowacyjne rozwiązania, gdzie główną cechą była eliminacja kształtów nieprzystających do wymagań świata opierającego swój rozwój na szybkim pokonywaniu dużych dystansów. Opływowe, krągłe formy, zapożyczone z kształtu kropli wody, nadały



Il. 2. Norman Bel Geddes, Futurama, fragment ulicy, 1939 r.

¹⁴ N. Bel Geddes, *Horizons*, Boston 1932.

¹⁵ *Ibidem*, s. 4–5.

¹⁶ *Ibidem*, s. 24–25.

tworzonym przez Bel Geddesa przedmiotom i budowlom stylizację zwaną *streamline moderne*, podporządkowaną dyktatowi dematerializacji, zasugerowanemu w Einsteińskim prawie, niedwuznacznie zakładającym tożsamość materii i energii. Po wybudowanych w pawilonie Futuramy wielopasmowych autostradach, realizujących podstawowe dla Bel Geddesa założenie, że kierowca powinien dojechać do celu swej podróży bez żadnego postoju, mknęły miniatury „przyszłościowych” autobusów i taksówek w kształcie aerodynamicznej łezki, a ich trasy rozczłonkowały się we wszystkich kierunkach w postaci ułożonych nad sobą piętrowo wąskich pasm, eliminujących wszelkie skrzyżowania.

Tego rodzaju rozjazdy nie były wcześniej znane, toteż Bel Geddes przygotował nawet dla swych szos specjalne przepisy drogowe, regulujące zasady korzystania z wymyślonych przez siebie autostrad przyszłości. Tuż po nowojorskiej wystawie wydał książkę zatytułowaną *Magic Motorways*¹⁷, na kartach której z detalami opisał swoje wyobrażenia o Ameryce z 1960 roku. Tłumacząc czytelnikowi intencje wydawnicze, wyjaśniał:

Masy ludzkie nie potrafią nigdy znaleźć rozwiązania danego problemu, dopóki nie wskaże się im sposobu. Każdy przedstawiciel tych mas może mieć wiedzę w zakresie pewnej tematyki i każdy może mieć swoje własne rozwiązanie, jednak zanim opinie mas się wykrystalizują, zostaną właściwie zogniskowane i wyartykułowane, nie prowadzą one do niczego poza gromkim narzekaniem. Jednym z najlepszych sposobów uczynienia rozwiązań zrozumiałymi dla wszystkich jest ich wizualizacja i dramatyzacja. Tę rolę spełniła Futurama: była ona wizualną dramatyzacją rozwiązania skomplikowanej płątaniny amerykańskich dróg dojazdowych. Wszyscy, którzy widzieli Futuramę, wiedzą, że jest to wielkoskalowy model, reprezentujący każdy typ terenu w Ameryce oraz przedstawiający sposób, w jaki system zmotoryzowanych ciągów komunikacyjnych może być poprowadzony w całym kraju – przez góry, rzeki i jeziora, przez miasta i obok miast – nigdy nie zbaczając z właściwego kursu i pozostając zawsze w zgodzie z czterema głównymi zasadami autostradowego designu: bezpieczeństwo, wygoda, prędkość i wydajność. Autostrady, które przebiegają przez ten model, są dokładnymi replikami, w małej skali, szos, jakie mogłyby zostać wybudowane w Ameryce

¹⁷ Idem, *Magic Motorways*, New York 1940.

w najbliższej przyszłości. Zostały zaprojektowane, by zlikwidować kolizje pojazdów oraz całkowicie wyeliminować zatory uliczne¹⁸.

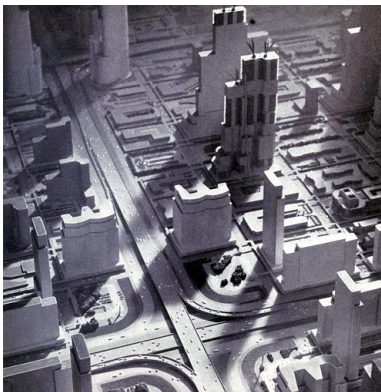
Z tego rodzaju wynurzeń można by wnosić, że Bel Geddes przedstawił Amerykanom zwiedzającym Futuramę makietę ilustrującą planowane na najbliższą przyszłość nowinki techniczne. Takie mniemanie byłoby jednak zafalszowaniem zaprezentowanej podczas nowojorskiej wystawy wizji. Jej istotnym elementem było na przykład konstruowanie nowego wizerunku miast przyszłości, w których podstawową jednostką organizacji przestrzennej miały się stać wysokościowce, funkcjonujące jako pionowo zaaranżowane dzielnice. Proponując ten typ zabudowy, twórca Futuramy przekonywał, że w miastach starego typu ludność skupiała się w budynkach niskich, w których funkcje administracyjno-handlowe w sposób naturalny istniały w formie rozproszonej na dużym obszarze (il. 3). Nowoczesne technologie miały umożliwić wznoszenie drapaczy chmur, w których wielkie domy handlowe, usługi rzemieślnicze, kina, teatry, a nawet parkingi i biuro burmistrza ulokowane byłyby jedne nad drugimi, skupiając wszelkie potrzeby mieszkańców w jednym miejscu:

Centrum biznesowe miasta liczącego cztery tysiące mieszkańców ma zazwyczaj wiele kwartałów z budynkami o wysokości dwóch lub trzech kondygnacji, mieszczącymi sklepy, biura i usługi. Lekarze i prawnicy są rozproszeni. Burmistrz ma swoją własną siedzibę. Są tam kina, banki, urząd telegraficzny. Każdy mały budynek ma własny zarząd, centralne ogrzewanie, służby porządkowe oraz urzędnicy dla klientów chodzących od bramy do bramy.

W 1960 roku interesanci będą mogli wejść do jednego wysokiego budynku, w którym skoncentrowane zostanie całe społeczeństwo. Będzie tam lekarz i rzeźnik, kino, burmistrz, sprzedawca produktów spożywczych, aptekarz, sklep zwierzęcy, bank, poczta, agencja zatrudnienia. Latem wieżowiec ten będzie schładzany, a zimą ogrzewany. Zamiast sześciu kwartałów z bezładnie zestawionymi budynkami komercyjnymi o trzech piętrach będzie tam tylko jeden blok o osiemnastu kondygnacjach, a w pozostałych pięciu kwartałach znajdują się parki, place zabaw, parkingi lub obszar mieszkalny. Wydajność i wygoda będą się rozprzestrzeniać od wielkich miast do małych miasteczek¹⁹.

¹⁸ Ibidem, s. 4–6.

¹⁹ Ibidem, s. 271.



Il. 3. Norman Bel Geddes, Futurama, makieta, 1939 r.

W pionowo zaaranżowanych miastach postęp techniczny miałby gwarantować reformę społeczną, sprawiając, że ludzie wytworzyliby między sobą więź opartą na równości i dobrobycie wszystkich obywateli. Wieś byłaby wprawdzie nadal rozparcelowana na rozległych terenach, ale do jej społecznego scalenia przyczyniłby się stworzony przez Bel Geddesa system szybkobieżnych autostrad, dzięki którym „wiejska izolacja zamieniłaby się w sielską kooperację”²⁰. Autostrady stawały się w koncepcji amerykańskiego projektanta *remedium* na

wszelkie amerykańskie bolączki. Argumentacją wspierającą jego teorię były między innymi cytaty ze współczesnych mu opracowań socjologicznych:

Eliminując napięcia i kolizje we współczesnym życiu społecznym, planowanie przyczynia się do poprawy zdrowia – nie tylko fizycznego, czego można oczekiwać na skutek decentralizacji oraz swobody ruchu, lecz także zdrowia psychicznego. Socjolog Charles H. Cooley jedynie powtórzył szeroko odczuwane podejrzenie, gdy stwierdził: „Ekstremalna koncentracja ludności w centrach wywarła godny ubolewania wpływ na zdrowie, inteligencję i moralność ludzi”. Gdy nadejdzie ten czas i transport osiągnie swój cel – a mianowicie: uwolni człowieka od przywiązania do jego bezpośredniego otoczenia – wówczas to już nie ciała ludzi będą regenerowane słońcem, powietrzem i kontaktem z przyrodą. Regeneracji poddane zostaną również ich umysły²¹.

W wypowiedziach Bel Geddesa pobrzmiewają również wątki podejmowane wcześniej w jeremiadach. Jego wizja Ameryki ma być pokrewna ideowo realizowanemu przez kolejne rządy Stanów Zjednoczonych planowi Ojców-Założycieli, który – jego zdaniem – świetnie przetrwał próbę czasu²².

²⁰ Ibidem, s. 292.

²¹ Ibidem, s. 293.

²² Ibidem, s. 271.

Polepszenie jakości autostrad ma – w myśl koncepcji Bel Geddesa – bezpośredni wpływ na model dobrobytu tworzony od wielu pokoleń przez potomków purytańskich imigrantów, ponieważ motoryzacja promuje poczucie wolności, wynikające z większej mobilności społeczeństwa. Zapewnia różnorodność, zmianę scenerii, większą dyfuzję socjalną i poszerzenie horyzontu.

Swoboda ruchu, uwolnienie się od nieprzejezdnych dróg, odrzucenie tego, co przestarzałe, wszystko to stymuluje jedną rzecz: wzajemną wymianę [*interchange*] – przenikanie się ludzi, miejsc, sposobów życia, a w konsekwencji – światopoglądów. Amerykański naród nie będzie w stanie rozwiązać stojących przed nim trudności, dopóki ludzie różnych klas i regionów – robotnicy, intelektualiści, rolnicy, biznesmeni – nie poznają się lepiej i nie rozumieją swoich problemów.

Ameryka, w której ludzie są wolni nie w sensie retorycznym, lecz w bardzo realistycznym znaczeniu bycia wolnym od zatłoczenia, zanieczyszczeń i rdzy – wolnym w znaczeniu poruszania się po drogach prowadzących do godnego środowiska życia, wolnym, by podróżować wzdłuż tras, których widok raduje serca – to jest Ameryka, której przeobrażenia mogą daleko wykroczyć poza zmiany dokonujące się jedynie na powierzchni. Jeśli mieszkańiec miasta pozna wieś, ludzie żyjący na Wschodzie poznają tych z Zachodu, górale poznają zatoki i morza, wówczas horyzonty poszerzą się, standard życia jednostek wzrośnie. Wraz z wzajemną wymianą pojawi się wiele różnorodności. A różnorodność – zarówno rasowa, jak też geograficzna – jest podstawowym dziedzictwem Ameryki²³.

Podniosły ton wypowiedzi Geddesa mógł być podyktowany opanowującymi Stany Zjednoczone nastrojami patriotycznymi, poprzedzającymi moment przystąpienia tego państwa do wojny. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy trwały prace redakcyjne nad *Magic Motorways*, Bel Geddes pracował nad stylizacją radioodbiornika „Patriot”, produkowanego przez firmę Emerson (il. 4). Nadał mu kolorystykę nawiązującą do flagi amerykańskiej, sprawiając, że „Patriot” stał się niemal obowiązkowym wyposażeniem każdego amerykańskiego domu deklarującego niechęć wobec przeciwników USA w okresie drugiej wojny światowej. Projektując obudowę radioodbiornika,

²³ Ibidem, s. 295.



Il. 4. Norman Bel Geddes, radioodbiornik Emerson, model 400-3 „Patriot”, 1940 r.

Bel Geddes zamienił nastroje patriotyczne panujące wśród Amerykanów w czasie walki z faszyzmem i nazizmem w sukces finansowy firmy Emerson. Niewątpliwie także utopia rozwinięta przez niego wokół wystawy światowej w Nowym Jorku działała jako ukryta reklama przemysłu motoryzacyjnego, przyczyniając się istotnie do rozwoju transportu.

Niebawem zaczęto bowiem realizować wymyślony w związku z tą ekspozycją system autostrad. Przyniósł on wymierne korzyści finansowe branży samochodowej i sprzedawcom paliwa, nie zmienił jednak, jak można się domyślać, panujących w tym państwie stosunków społecznych.

Propagowany przez Bel Geddesa komercjalizm i wspierana przez jego utopijne wyobrażenia idea dobrobytu zaczęły przynosić coraz bardziej zauważalne negatywne skutki w postaci zwiększonego zanieczyszczenia środowiska i narastających różnic w zamożności poszczególnych członków społeczeństwa oraz ograniczeń w zakresie demokracji, wynikających między innymi z decyzji władz państwowych, sterowanych działaniami lobby wspierającego interesy właścicieli przemysłu. Wywołało to falę sprzeciwów. Właśnie na – przewidywane przez projektanta jako moment urzeczywistnienia się jego „amerykańskiego snu” – lata 60. XX wieku przypada uaktywnienie się kontestujących kulturę pieniądza środowisk hippisowskich, z którymi związać należy między innymi takie innowacyjne w owej epoce idee, jak „powrót do natury” poprzez odrzucenie zdobyczy cywilizacyjnych i skupienie się na podbudowanym buddyzmem mistycyzmie, prowadzącym do rozwoju wewnętrznego człowieka. Na gruncie wyartykułowanych w tym nurcie idei powstała wkrótce wizja stanowiąca całkowite zaprzeczenie sposobu myślenia Bel Geddesa, która w swej pełni wyrażona została między innymi w wydanej w 1975 roku powieści Ernesta Callenbacha *Ecotopia*:

*The Notebooks and Reports of William Weston*²⁴.

Rozwijane przez Bel Geddesa idee oparte były na fascynacjach epoki, w której wyraźnie pobrzmiwały jeszcze rozpowszechniane na początku XX wieku w kręgach futurystów hasła głoszące nadejście nowej ery – epoki człowieka swobodnie poruszającego się pojazdami mknącymi po lądzie i przez przestworza z prędkością światła (il. 5). Tego typu fascynacji nie podziela – bazująca na znacznie bogatszych



Il. 5. Norman Bel Geddes podczas pracy, 1937 r.

doświadczeniach w dziedzinie szybkiej komunikacji – współczesna myśl urbanistyczna. Okazało się bowiem, że rozwój autostrad przyczynił się do osłabienia roli przestrzeni publicznych w miastach, prowadząc do zaniku życia społecznego opartego na ruchu pieszym. Popularny obecnie duński urbanista Jan Gehl proponuje mieszkańcom zmotoryzowanych metropolii amerykańskich powrót do średniowiecznych zasad kształtowania przestrzeni miejskich, przywracających prymarną rolę przechodniom i spacerowiczom wolno przemierzającym wielkomiejskie bulwary i delektującym się doznaniem pieszego, który zdecydował się pozostawić swój samochód gdzieś na dalekim przedmieściu²⁵. Gehl kwestionuje też sens entuzjastycznie zwiastowanej przez Bel Geddesa ekspansji zabudowy wysokiej, stwierdzając:

Działalność, która odbywa się na tym samym poziomie, może być doświadczana w zasięgu ograniczonym zmysłami, to jest w promieniu od 20 do 100 metrów, w zależności od tego, co mamy zobaczyć, i w sytuacji tej łatwo jest poruszać się między wydarzeniami. Jeśli coś dzieje się na poziomie, który jest niewiele wyżej, możliwości doświadczeń są już bardzo ograniczone. [...] Dlatego też, z zasady, złym pomysłem jest próba gromadzenia działań przez umieszczenie ich nad sobą, na różnych poziomach. [...] Niskie budynki

²⁴ E. Callenbach, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*, New York 1975.

²⁵ J. Gehl, *Życie między budynkami* [1971], tłum. M.A. Urbańska, Kraków 2013.

wzdłuż ulicy harmonizują ze sposobem, w jaki ludzie się poruszają, i ze sposobem funkcjonowania ludzkich zmysłów – w przeciwieństwie do budynków wysokich, które z nimi nie współgrają²⁶.

Poglądy Gehla, które w niektórych aspektach mają charakter kolejnej utopii, kontestującej tym razem urzeczywistnione elementy wizji Bel Geddesa, mają szansę realizacji tylko wówczas, gdy będą paralelne z wyobrażeniami władz decydujących o kierunkach rozwoju określonych skupisk ludzkich. W tym sensie dzielą one los marzeń autora Futuramy. Jego kosztowne pomysły mogły być zrealizowane tylko w tym zakresie, w jakim były kompatybilne z interesami przedsiębiorców przewidujących osiągnięcie korzyści materialnych z inwestycji stymulowanych przewidywaniami amerykańskiego wizjonera. Wprawdzie coraz częściej pojawiają się eksperymenty wprowadzające w miastach nowe rozwiązania komunikacyjne oraz uświadamiające korzyści wynikłe z wyrugowania z ich centrów samochodów, jednak na obecnym etapie mają one charakter marginalny i prezentowane są jako alternatywa o niskim prawdopodobieństwie powszechnego zastosowania²⁷. Na podobnej zasadzie trudno jest oczekiwać, że inspirująca środowiska naukowej publikacja Gehla powstrzyma inwestorów od wznoszenia wieżowców i wpłynie na mieszkańców miast, zachęcając ich do rezygnacji z samochodu i użytkowania publicznych środków transportu oraz bulwarów dla pieszych czy też ścieżek dla cyklistów. Tego typu rozwiązania będą preferowane wówczas, gdy wymuszone zostaną sytuacją gospodarczą danego regionu. Utopie mają bowiem tę swoistą cechę, że są, jak to zaznaczono na wstępie, ściśle związane z czasem i miejscem, w których się rodzą, mają charakter historyczny i tracą swą siłę oddziaływania w przypadku, gdy zanika odpowiadający im kontekst społeczno-ekonomiczny.

BIBLIOGRAFIA

Richard Barbrook, Andy Cameron, *The Californian Ideology*, „Science as Culture” 1996, Vol. 6, No.1.

Norman Bel Geddes, *Horizons*, Little, Brown, and Company, Boston 1932.

Norman Bel Geddes, *Magic Motorways*, Random House, New York 1940.

²⁶ Ibidem, s. 98–99.

²⁷ Zob. Ch. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, tłum. T. Teszner, Kraków 2015.

- Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, [w:] *American Social and Political Thought. A Reader*, ed. A. Hess, New York University Press, New York 2003.
- Ernest Callenbach, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*, Bantam Books, New York 1975.
- Jan Gehl, *Życie między budynkami* [1971], tłum. M.A. Urbańska, Wydawnictwo RAM, Kraków 2013.
- Frank E. Manuel, Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, 2nd ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 1980.
- Charles Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, tłum. T. Tesznar, Wysoki Zamek, [cop. Kraków 2015].
- Adnan Morshed, *The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 2004, Vol. 63, No. 1.
- Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią*, Iskry, Warszawa 1980.

Źródła ilustracji

1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Futurama_diorama_detail.jpg.
2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Street_intersection_Futurama.jpg.
3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shell_Oil_City_of_Tomorrow_model_c._1936-37.jpg.
4. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emerson_Model_400-3_Patriot_\(1940\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emerson_Model_400-3_Patriot_(1940).jpg).
5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Norman_Bel_Geddes_by_Frances_Resor_Waite_c.1937.jpg.

Norman Bel Geddes – the Visionary of the Future. Design as a Way of Building a Better Tomorrow

The American industrial designer Norman Bel Geddes is known for developing innovative concepts about theatre and movie sets, as well as designing cars based on streamlining. Moreover, he also belonged to the early-twentieth-century avant-garde pioneers who tried to combine the utopian vision of a better future with new perspectives occasioned by the advent of human flight.

The 1920s and 1930s are considered the golden age of American aviation. They are believed to have ushered in new spacial dynamics that were supposed to result in the introduction of the city of tomorrow. The present

article examines the relationship between the enthusiasm for aerial vision expressed in the Futurama project prepared by Bel Geddes for the 1939 New York World's Fair and the utopian concepts of a better future, traditionally created as a certain kind of answer to patriotic jeremiads containing ideas of social optimism, essential for achieving a promise of a better future.

Keywords: Norman Bel Geddes, American design, industrial design, utopia, aviation, industrial design

REFERRING TO REGIONAL DRESS: DUTCH TRADITIONAL COSTUMES AS RECURRING INSPIRATION FOR CONTEMPORARY FASHION DESIGN

MARTA KARGÓL

Wydział Historyczny UJ
Faculty of History, Jagiellonian University in Cracow
marta.kargol83@gmail.com

Over the past two decades, both beginner and experienced fashion designers have taken inspiration from traditional Dutch costumes (*klederdracht*) to create single outfits or entire collections. In the Netherlands, with the exception of some remote villages around the former Zuiderzee and in the province of Zeeland, the traditional costumes have disappeared almost completely. Yet, at the local and national levels, the costumes remain an important element of tangible and intangible heritage¹. A meaningful sartorial tradition, as well as the wealth of colours and patterns that characterises the fabrics, make these ethnic costumes an interesting source of inspiration for designers, particularly in the Netherlands. Traditional Dutch costumes have also attracted attention from foreign fashion creators². The costumes take on a new role in contemporary culture as an inspiration for modern design. In this way, the heritage is preserved in a reflective and creative way for further generations. In addition, Dutch designers use traditional dress as inspiration in order to express their local or national identity. The culture of French fashion has been strongly influencing fashion design in the Netherlands for centuries. This has led to a situation where contemporary designers lack a point of reference in fashion design. Therefore,

¹ M. Kargól, *Moda na tradycję. Znaczenie holenderskich strojów regionalnych w różnych kontekstach współczesnej kultury holenderskiej*, Poznań 2015.

² Eadem, *Contemporary Fashion. Klederdracht in een nieuwe jas*, eds. J. van den Berg, S. Veen, Amsterdam 2018.

the designers use regional costumes as their source of inspiration to prove that the Netherlands has its own sartorial tradition that boasts unique techniques, patterns, and fabrics³.

The aim of this paper is to look closely at various examples of fashion designs derived from traditional dress and analyse their formal and aesthetic attributes. Design analysis should reveal the variable ways in which traditional dress is given a new life while being used as inspiration. The terms used in intertextuality and literary studies have been adopted to paint a clear picture of the different creative ways in which the designers use Dutch costumes in their work. This method is justified because the whole culture, with its various forms of expression, can be sourced within text⁴. The selected examples of designs can be grouped into the following categories: quotation, allusion, paraphrase, pastiche, and translation. Quotation, meaning a repetition of someone else's sentence⁵, can be understood in design as appropriating pieces of clothing, accessories or fabrics. An allusion, which is defined as an expression that recalls another cultural text⁶, occurs in design when some of an object's elements or features are not explicit. In other words, it is a type of inspiration that results in objects whose characteristics are indirect references to a sartorial tradition or the shape or aesthetics of traditional clothing, rather than express appropriations. Paraphrase is defined as a reinterpretation of a meaning of something stated by another person⁷. In case of design, a paraphrase can be repetition of a technique or form in which a strong emphasis was placed on the presence of the individuality and

³ J. Teunissen, *De Nederlander bestaat wel*, [in:] *Gejaagd door de Wind. Zuiderzeemuseum*, Enkhuizen 2009; idem, *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille*, „Land of Water” 2009, Vol. 3, No. 1, p. 80–95; A. Smelik, *Delft blue to denim blue*, London 2017.

⁴ G. Machacek, *Allusion*, „PMLA” 2007, Vol. 122, No. 2, p. 524.

⁵ R. Sokolowski, *Quotation*, „The Review of Metaphysics” 1984, Vol. 37, No. 4, p. 699.

⁶ M. Kuleli, *Intertextual allusions and evaluation of their translation in the novel „Silent House” by Orhan Pamuk*, „Procedia – Social and Behavioral Sciences” 2014, Vol. 158, p. 206–213.

⁷ P. Leth, *Métaphore et paraphrase*, „Archives De Philosophie” 2007, Vol. 70, No. 4, p. 579–598.

creativity of the designer. The next category is pastiche, which is a humorous way to refer to another text or image⁸. Last but not least, another way of using traditional dress can be called translation⁹. Translation is understood as communication in another language or meaning taken from a cultural text. With reference to design, several languages, in which a designer expresses himself and makes his outfit unique, can be distinguished. These languages are: textile manufacturing techniques, fabrics, colours, the cut of clothing, and decorative design. Translation in design occurs when an element of one of these languages is used to inspire something else in another; for example, a technique that inspires a decorative motif.

This type of classification leads to the question of the distance between the object being designed and its inspiration source. Therefore, I will reflect on the question: To what extent is the source of inspiration of the designs based on Dutch traditional dress recognisable, and to whom?

DESIGNERS AND THEIR PROJECTS

A general distinction within fashion and textile designs inspired by Dutch traditional dress can be made based on whether they were created by an individual or as part of a collective project. Some designers decided to use Dutch sartorial traditions as their inspiration individually. Among them were Viktor & Rolf (Viktor Horsting [b. 1969] and Rolf Snoeren [b. 1969])¹⁰. In 2007, this world-famous fashion duo created an entire winter collection 2007/2008¹¹ inspired by regional dress. The young fashion designer Tess van Zalinge (b. 1989)¹² chose instead only one specific garment to work with when designing his 2018 collection titled *Maandag-Wasdag*, which means 'Monday Laundry Day'. Additionally, two foreign fashion designers took inspiration from the traditional dress and fabrics from the Dutch village

⁸ M. Fletcher *Reading Revelation as Pastiche: Imitating the Past*, London 2017, p. 51-59.

⁹ W. Bishop, D. Starkay, *Translation*, [in:] *Keywords in Creative Writing*, Boulder (CO) 2006, p. 186-190.

¹⁰ See: <http://www.viktor-rolf.com/> [accessed: 20.10.2019].

¹¹ See: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2007-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#1> [accessed: 20.10.2019].

¹² See: <https://www.tessvanzalinge.com/> [accessed: 20.10.2019].



Fig. 1. Ricardo Ramos, Reconstructing Kleiderdracht, 2009 (photography: Andres Rodriguez)

of Staphorst. One of them was a Columbian-Spanish designer (fig. 1), Ricardo Ramos (b. 1972)¹³, who in 2009 created the collection called *Reconstructing Kleiderdracht* ('Reconstructing Traditional Costumes'). The other one was Belgian designer Walter van Beirendonck (b.1957)¹⁴, who, in his collection called *Why is a Raven like a Writing-desk?* (2017), introduced a traditional technique of fabric decoration called *stipwerk*. *Stipwerk* is a unique technique of handmade decoration, primarily used in Staphorst, where it holds an important status as a part of the local intangible heritage. The technique's name can be translated as 'dot-work', which accurately describes its nature: flowers, stars, and abstract motifs created from small dots¹⁵. The designers carried out their individual research, collected traditional fabrics, and learned about techniques and traditional dress meanings before incorporating them into their outfits.

A museum project was another way of using traditional clothing as inspiration by some designers. Over the past two decades, a number of museums

¹³ See: <https://www.notjustalabel.com/ricardo-ramos> [accessed: 20.10.2019].

¹⁴ See: <http://www.waltervanbeirendonck.com/> [accessed: 20.10.2019].

¹⁵ For more information, see: D. Kok, *Kleurrijk gedrukt: oorsprong en ontwikkeling van het Staphorster stipwerk*, Kampen 2014.

in the Netherlands has been trying a strategy of exhibiting historical artefacts from their collections alongside modern designs based on the same or similar objects. These projects' concepts have changed. While at the beginning of this century the material aspects of traditional costumes would inspire the designers, some recent projects focused more on techniques and craftsmanship.



Fig. 2. *Handwerk Meesterstuk Antoine Peters, Zeeuws Museum (photography: Marc Deurloo)*

This shows that more attention is gradually being paid to intangible heritage. Two designers, whose work will be discussed in this essay, were involved in this kind of project. Antoine Peters (b. 1981)¹⁶ took part in the exhibition *Handwerk* ('Handicraft') organised in 2014 by Het Zeeuws Museum in Middelburg¹⁷ (fig. 2). Bas Kusters (b. 1977)¹⁸ was involved in a project organised by Het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen¹⁹ and the association Textiel Factorij²⁰. Outfits, which were created during this project, became part of Kusters' collection *My Paper Crown* and some were put on display during the exhibition *Ambacht in dracht* ('Craftmanship in Traditional Costumes') organised by the museum in 2018.

¹⁶ See: <http://www.antoinepeters.com> [accessed: 20.10.2019].

¹⁷ See: <https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/over-het-museum/publicaties/handwerk-handboek> [accessed: 20.10.2019].

¹⁸ See: <https://www.baskusters.com/> [accessed: 20.10.2019].

¹⁹ See: <http://www.textielfactorij.org/persbericht-ambacht-dracht-het-zuiderzeemuseum/> [accessed: 20.10.2019].

²⁰ See: <https://www.textielfactorij.org/profile/baskusters/> [accessed: 20.10.2019].

QUOTATION

Quotation is not simply repetition, it is the repetition of a statement made by somebody else. In the case of a literary text, the words are exactly the same, but the meaning is different, which can be described as follows: 'We see an object, but the object is reflected in the mirror'²¹. This mirror consists of the creativity of the author and the way they introduce the quotation in their own work. Quotation is also a manifestation. It can include different statements, such as identification with a source or appreciation of it. Therefore, quotation, is not only the repetition of representation, but also it involves what the representation actually says; the range of meanings multiplies. In addition, using the someone else's statement can reinforce a new message. As mentioned earlier, quotation in design occurs when a piece of clothing, a particular form or fabric is appropriated and used exactly as traditional communities have worn or used it. Textile manufacturing techniques, which are used in exactly the same way as in the past, can also be considered a quotation. Moreover, it should be pointed out that the message of traditional dress and textiles is contained not only in their original uses and symbolism, but also in new connotations that they gain while becoming a heritage or entering popular culture. When quoting a piece of text, we are obliged to refer to the original source. In case of fashion design, it can be a project title or a collection that becomes a reference.

Ricardo Ramos, the Spanish-Columbian designer of women's fashion, is fascinated by ethnic clothing all over the world and the way it expresses identity²². He uses and reuses whole pieces or elements of traditional costumes, fabrics, and adornments. In 2009, when the designer was working on his collection *Reconstructing Traditional Costumes*²³, several hundred women in the village of Staphorst still wore local traditional costumes as daily dress²⁴. This cultural aspect was very important to the designer. However,

²¹ R. Sokolowski, op. cit., p. 699.

²² Based on interview with Ricardo Ramos, January 2013.

²³ See: <http://www.staphorstinbeeld.nl/index.php/11-kunst/84-ricardo-ramos> [accessed: 20.10.2019].

²⁴ M. Kargól, „Staphorst na wybiegu”. *Inspiracja tradycyjnymi strojami hollenderskimi w modzie współczesnej jako forma obcowania z lokalną tradycją*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, Vol. 2, p. 279.

he was also fascinated by the specific fabrics, colours, patterns, techniques of decoration, and the cut of the clothing. Ramos visited the village several times in order to gather the necessary information and to collect the objects and fabrics. Thereafter, he used them to create his whole collection²⁵. His inspiration from traditional dress is versatile and all-inclusive. The fabrics, the forms and even individual pieces of dress, like head coverings and so-called *kraplap*, are ‘literally’ included in his outfits. *Kraplap* was worn in different places and regions in the Netherlands. It was a piece of fabric with a head opening that covered the upper part of the body²⁶. *Kraplap* is a distinct form of quotation in the collection. Furthermore, Ramos quotes the combination of colours that dominated in the traditional dress: black and different shades of blue. Besides, he made the black stockings and black shoes, that were worn by women in Staphorst, inseparable elements of all his outfits. These shoes, as well as the stockings, are very characteristic of the local dress from Staphorst, but they are also a recognisable sign of belonging to the very traditional Protestant communities in the Netherlands²⁷. By using them, Ramos does not only quote the colours or types of clothing. He also refers to cultural meanings hidden in them. As the definition of quotation states, one quotes not to repeat the exact meaning but to emphasise or express one’s own statement. Ramos was fascinated by the fact that women in Staphorst still wore traditional dress in daily life. In that context, this quotation can be interpreted as homage given to the attitude of preservation the local traditions.

ALLUSION

Allusion is defined as phraseological adaptation²⁸. The term allusion is juxtaposed with such terms as influence or imitation, which have rather negative connotations. Intertextuality is about bringing in different influences which

²⁵ *Staphorst op de catwalk. Klederdracht uit de mode in de mode*, Staphorst 2012, p. 202-211.

²⁶ C. Nieuwhoff, W. Diepraam, C. Oorthuys, *The costumes of Holland*, Amsterdam – Brussels 1985, p. 37–43, J. Rozenbroek, C. Oorthuys, *Klederdrachten. De schoonheid van ons land*, Amsterdam – Antwerpen 2008, p. 42–44.

²⁷ *Staphorst op de catwalk...*, op. cit., p. 24.

²⁸ G. Machacek, op. cit., p. 522.

are anonymous, but somehow familiar²⁹. When designers decide to quote or make allusion, they do not do it because of a lack of their own creativity. Their creativity is demonstrated by the innovative ways in which they adapt the original. Therefore, the primary source and the new creations can be considered equal³⁰.

Bas Kusters based his collection from 2017, called *Paper Crown*³¹, on several sources, such as rococo, African traditional dress, and the fisherman's costume worn in the region of the former Zuiderzee (fig. 3). Organised by Textiel Factorij and Het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen, the project was meant to bring together Dutch designers and artisans from India and thus connect heritage of two continents. The aim of the project was to create modern designs using traditional techniques of textile production and sartorial practises. The designers created new patterns for Chintz fabrics which were printed by the Indian artisans in a traditional way³². Kusters himself designed new patterns for fabrics which were then used to make his outfits. The cut of these outfits was based on the traditional fisherman's costume worn in the past in the Netherlands. Metal coins, which in Koster's designs serve as buttons, can be seen as quotations, because this was customary in the past. Throughout his collection, Kusters refers to various sources and meanings. However, the source of inspiration is not as strongly present in his designs as it is in the outfits created by Ricardo Ramos. As the definition of allusion states, knowledge about fabrics, as well as sartorial traditions, are required. The combination of so many different influences prove the originality of these designs and the high level of creativity achieved by Kusters.

The title of Tess van Zalinge's collection *Monday Laundry Day* refers to the fact that, in the past, it was a custom to do the weekly laundry on

²⁹ S. Ross, *Art and Allusion*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1981, Vol. 40, No. 1, p. 60–61.

³⁰ G. Machacek, op. cit., p. 525.

³¹ See: <https://www.instagram.com/explore/tags/mypapercrown/> [accessed: 20.10.2019].

³² For more information about the chintz textiles see: G. Arnolli, J. Dijkstra, E. Hartkamp-Jonxis, R. Reddy and M. Stoter, *Sits, katoen in bloei: sitsen uit de collectie van het Fries Museum*, Leeuwarden 2017.

Mondays. The white, delicate and often transparent outfits are an allusion to underwear made of white linen, the part of wardrobe that had to be washed most often. In her designs, van Zalinge also alludes to *kraplap*, the part of the traditional outfit mentioned earlier. The most characteristic *kraplap* was worn in the village of Spakenburg where it was starched and had the biggest size. The *kraplap* from Spakenburg appears as allusion in the designs of van Zalinge, but it is smaller and delicate; only its rather geometrical form recalls the traditional piece of dress from that region. What is more, the white, subtle fabrics she uses also refer to the sartorial history: the female underwear, which was partly visible in the from under the outfit, for example in the neckline. In this sense, the way van Zalinge used two inspirations and merged them into one design, without making them overly explicit, is an example of allusion.



Fig. 3. Bas Kusters Studio for *Ambacht in dracht* (photography: Team Peter Stigter)

PARAPHRASE

The most basic example of paraphrase is the alteration of a sentence or some part of it into another grammatical form. While paraphrase sometimes has negative connotations, its value lies in the sentence's clarification or improvement. Applying the definition of paraphrase to design, it can be said that a paraphrase is the transformation of a shape, colours or design. It does not improve the original objects, which play the role of the inspiration source, but rather, it strengthens the expression of the new design.

Viktor & Rolf, the Dutch fashion duo, create extravagant, experimental, and conceptual outfits. The outfits they create are seen more as pieces of art than items of fashion. Their collection for winter 2007/2008 was inspired by Dutch national costumes. Viktor & Rolf used fabrics characteristic of regional dress, with recognisable patterns and colours. All the outfits belonging to this



Fig. 4. Viktor & Rolf, Shoes, Klompenmuseum in Eelde (photography: Marta Kargól)

collection included high-heeled shoes based on traditional clogs and made according to historical craftsmanship (fig. 4). The shoes were made of wood and were grooved and decorated with different patterns, some of which exactly repeat the motifs used in the past as decoration for clogs. The way traditional shoes were used by Viktor & Rolf is quite close to quotation, as the clogs are almost literally appropriated. However, the heels are an addition that changes the quotation into a paraphrase. A paraphrase may accompany an exact quotation, but it does not have to. It puts a message from the original source into a new perspective, expressed in a slightly different way. This is what happens with the clogs in the context of the whole outfit or, to an even greater extent, in the whole collection. The Dutch regional heritage is the source of inspiration, and contemporary fashion design is the perspective. In addition, all the shoes were marked with the logo of the designers, 'V&R'. The designers made themselves explicitly visible, as if they wanted to point out that they were rewriting a quotation in their own style. The motifs used as decoration for shoes by Viktor & Rolf are not always taken from traditional clogs, but also from clogs-souvenirs. The clogs-souvenirs are, for example, decorated with the blue decorations which are characteristic for the pottery from Delft. This is a very interesting case in the context of this analysis, as the designers made a paraphrase of the popular culture motif, which itself is a paraphrase of the objects from traditional culture.

PASTICHE

Pastiche can be used to describe the way the Belgian designer Walter van Beirendonck uses Dutch traditional dress as inspiration. Two characteristics of pastiche should be emphasised before starting the analysis: an exaggerated emphasis on some of the original features and a humorous style. It is also important to note that the author's intention is not to ridicule the source, but rather to make a gesture of admiration.

The title of van Beirendonck's collection, *Why is a Raven like a Writing-desk?*³³, is taken from a famous riddle from the children's book *Alice in Wonderland*. Because of the variations of fabrics and colours, unexpected shapes, and wonderful details, his creations are very versatile. In this collection, Van Beirendonck includes the previously mentioned *stipwerk*. The fabrics used



Fig. 5. *Staphorster Stipwerk*, 2016 (photography: Rasbak)

by van Beirendonck were made by Gerard van Oosten, a craftsman from the village of Staphorst (fig. 5). Van Oosten covered the Belgian designer's fabrics with the same dots, with some often being bigger in places. This makes the design less subtle. The first characteristic of the pastiche finds its expression right here. Moreover, the designer added some extra motifs, like emoticons with smiles. The technique is original, and it is even produced by a local maker. The style of the design is the same but the additional motifs bring another layer of meaning. Van Beirendonck repeats in his own words what has already been said. By doing so, he emphasises his own presence as a designer. Therefore, this way of using other objects as inspiration could be called a paraphrase. However, it can also be seen as a pastiche, considering the humorous nature of the motifs. The traditional technique is not mocked by Van Beirendonck. Rather, his imitation is a gesture of admiration towards it and celebration of it.

³³ See: <http://www.waltervanbeirendonck.com/HTML/home.html?/HTML/COLLECTIONS/SS2017/public.html&1> [accessed: 20.09.2019].

TRANSLATION

Translation is a form of inspiration in which the newly created object appears to be the farthest from the original. An object that inspires an artist or designer can be incomprehensible or completely unrecognisable in the resulting creation. The way in which this inspiration is used remains unclear as well. This occurs because the language is different. When traditional dress is used as inspiration for contemporary projects in order to express the designer's identity or an attitude toward heritage, it is important that the inspiration remains obvious and easily readable. Therefore, translation as a way of working with this particular source of inspiration does not occur that often. However, the source of inspiration may be clear when it is included in the context of a larger project, for example initiated by a museum.

The exhibition *Handwork* from 2014, organised by Het Zeeuws Museum in Middelburg, is an excellent example of such case. The exhibition was focused, as the title itself suggests, on promoting traditional crafts³⁴. A number of invited designers were asked to select an object from the museum's collection and examine the technique used to create it. Peters decided to use traditional costumes from the province of Zeeland, especially a piece of dress called the *jak*³⁵. The *jak* was a female outfit that can be compared to a jacket. The *jak* was not cut from a pattern, but it was literally pleated from two overlapping pieces of fabrics. The excess fabric was folded and stitched together. The upper and inner parts of this outfit present a complicated network of folds and stitches³⁶. It took a lot of skill and detailed knowledge of this technique to make such a jacket. Peters' task was to discover the principles of the technique with which the jacket was made and understand them; he had to learn a specific language, the language of traditional crafts, which was, additionally, not written down. The ability to construct this outfit was a component of a traditional craftsperson's specific skills, passed from generation to generation. Peters had a museum facility at his disposal, which means he was allowed to use the museum object for his research; that is, he could interfere with the outfit's structure and unravel and develop the folds. He also had the opportunity to work with Madam Vos, a woman

³⁴ *Handwerk Handboek*, ed. K. Leijnse, Middelburg 2017, p. 9–11.

³⁵ See: <https://www.youtube.com/watch?v=jqLJ97laf1g> [accessed: 20.10.2019].

³⁶ *Handwerk Handboek*, op. cit., p. 14.

from Zealand, who was still wearing a traditional outfit and who also had a great knowledge of local fabrics and clothing³⁷. The designer could take his inspiration literally and make a dress using the same technique, but instead he decided to translate the technique into a motif. Peters translated the complicated network of folding and stitching lines into abstract black and white forms, lines and zigzags. Then he used this motif as a decoration for the knitwear fabric. Peters also made a sweater from the fabric, called the *jak-trui* (*jak-sweater*)³⁸. The source of inspiration is not recognisable without knowledge of the context of the design creation.

CONCLUSIONS

The analysis of the selected designs shows that traditional costumes can become an inspiration in different dimensions. Firstly, designers look at the materiality of dress, which includes the types and form of outfits, aesthetics, and fabrics. Secondly, they are interested in intangible aspects of the dress. The latter can be divided into two further categories. Traditional techniques of textile manufacturing belong to the first category. The second category is the meaning that dress once carried in its traditional context of everyday life; for example, communicating a religious affiliation. Finally, traditional costumes belonging to local and regional cultures underwent the same nationalisation and folklorisation process as other elements of heritage. This way, the costumes also entered popular culture. The most well-known example of this is wooden clogs, which are icons of Dutch national culture. As such, they function as souvenirs and are also easily recognised by foreigners. All these categories reveal the ways in which traditional costumes are present in the contemporary culture.

What applies to the distance between the sources and the designs, quotations, paraphrases, and pastiches are those inspiration strategies that result in new outfits where traditional sartorial traditions can be recognised relatively easily. Allusion is the strategy which can be placed in the middle. When it comes to translation, the greatest distance between the design and its source occurs. To recognise the inspiration, some level of knowledge is

³⁷ Ibidem, p. 14–31.

³⁸ See: <http://www.antoinepeters.com/Antoine-Peters-Zeeuws-Museum> [accessed: 20.10.2019].

needed in all the strategies. The quotation, however, seems to be the easiest to recognise, as the source gets a reference in the title form. Still, the title only indicates that some traditional costumes were the basis for the collection. Even for Dutch people not all the meanings may be easy to recognise, as such recognition requires knowledge and a passion for tradition and the history of dress and fabrics. It becomes even more difficult for foreigners who are not familiar with Dutch regional heritage. The exception is the Viktor & Rolf paraphrase, which can be recognised not only in The Netherlands, but also abroad. However, this has more to do with the character of the source of inspiration, which belongs to the popular culture, than with the real distance between the source and the contemporary design. Viktor & Rolf made a statement about national identity³⁹, thus, it was important for them to make the audience understand their intentions. In other cases, using traditional dress for inspiration was not necessarily a matter of creating a specific message. Another reason for using Dutch traditional dress was to create a new aesthetic quality. All the designers, whether or not they wanted to renew or promote the heritage of Dutch regional costumes, gave them a new life in the contemporary culture in their creative way.

Bibliography

- Gieneke Arnolli, Julia Dijkstra, Ebeltje Hartkamp-Jonxis, Renuka Reddy, Marlies Stoter, *Sits, katoen in bloei: sitsen uit de collectie van het Fries Museum*, Fries Museum, Leeuwarden 2017.
- Wendy Bishop, David Starkay, *Translation*, [in:] *Keywords in Creative Writing*, University Press of Colorado, Boulder (CO) 2006.
- Hilde Cammel, Anton Kos, *Museale activiteiten*, „Land of Water” 2007, Vol. 1, No. 3.
- Michelle Fletcher, *Reading Revelation as Pastiche: Imitating the Past*, Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Handwerk Handboek*, ed. K. Leijnse, Zeeuws Museum, Middelburg 2017.
- Marta Kargól, „Staphorst na wybiegu”. *Inspiracja tradycyjnymi strojami holenderskimi w modzie współczesnej jako forma obcowania z lokalną tradycją*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, Vol. 2.

³⁹ H. Cammel, A. Kos, *Museale activiteiten*, „Land of Water” 2007, Vol. 1, No. 3.

- Marta Kargól, *Contemporary Fashion. Klederdracht in een nieuwe jas*, eds. J. van den Berg, S. Veen, Het Klederdrachtmuseum, Amsterdam 2018.
- Marta Kargól, *Moda na tradycję. Znaczenie holenderskich strojów regionalnych w różnych kontekstach współczesnej kultury holenderskiej*, Werkwinkel, Poznań 2015.
- Dirk Kok, *Kleurrijk gedrukt: oorsprong en ontwikkeling van het Staphorster stipwerk*, LK mediasupport, Kampen 2014.
- Mesut Kuleli, *Intertextual allusions and evaluation of their translation in the novel „Silent House” by Orhan Pamuk*, „Procedia – Social and Behavioral Sciences” 2014, Vol. 158.
- Palle Leth, *Métaphore et paraphrase*, „Archives De Philosophie” 2007, Vol. 70, No. 4.
- Gregory Machacek, *Allusion*, „PMLA” 2007, Vol. 122, No. 2.
- Constance Nieuwhoff, Willem Diepraam, Cas Oorthuys, *The costumes of Holland*, Elsevier, Amsterdam – Brussels 1985.
- Anneke Smelik, *Delft blue to denim blue*, Bloomsbury Publishing, London 2017.
- Jose Teunissen, *De Nederlander bestaat wel*, [in:] *Gejaagd door de Wind*, Zuiderzeemuseum, Enkhuizen 2009.
- Jose Teunissen, *Nederlandse mode en Nederlandse klederdracht: twee kanten van dezelfde medaille*, „Land of Water” 2009, Vol. 3, No. 1.
- Stephanie Ross, *Art and Allusion*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1981, Vol. 40, No. 1.
- José Rozenbroek, Cas Oorthuys, *Klederdrachten. De schoonheid van ons land*, Contact, Amsterdam – Antwerpen 2008.
- Robert Sokolowski, *Quotation*, „The Review of Metaphysics” 1984, Vol. 37, No. 4.
- Staphorst op de catwalk. Klederdracht uit de mode in de mode*, LK mediasupport, Staphorst 2012.

Online sources

- <http://www.antoinepeters.com>.
- <http://www.antoinepeters.com/Antoine-Peters-Zeeuws-Museum>.
- <http://www.staphorstinbeeld.nl/index.php/11-kunst/84-ricardo-ramos>.
- <http://www.textiefactorij.org/persbericht-ambacht-dracht-het-zuiderzeemuseum/>.
- <http://www.viktor-rolf.com/>.
- <http://www.waltervanbeirendonck.com/>.
- <http://www.waltervanbeirendonck.com/HTML/home.html?/HTML/COLLECTIONS/SS2017/public.html&l>.

<https://www.baskosters.com/>.

<https://www.instagram.com/explore/tags/mypapercrown/>.

<https://www.notjustalabel.com/ricardo-ramos>.

<https://www.tessvanzalinge.com/>.

<https://www.textielfactorij.org/profile/baskosters/>.

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2007-ready-to-wear/viktor-rolf/slideshow/collection#1>.

<https://www.youtube.com/watch?v=jqLJ97laf1g>.

<https://www.zeeuwsmuseum.nl/nl/over-het-museum/publicaties/handwerk-handboek>.

Referring to Regional Dress: Dutch Traditional Costumes as Recurring Inspiration for Contemporary Fashion Design

In this article, the author aims to classify and analyze the use of Dutch regional costumes as a source of inspiration by contemporary fashion designers. The strategies have been assigned the following concepts taken from literary (and cultural) studies: *quote*, *allusion*, *paraphrase*, *pastiche* and *translation*. The definitions of these concepts are used as tools for interpreting the ways in which Dutch regional costumes are made present by fashion designers in their outfits. The article discusses the role of distance and similarities between the source of inspiration and its interpretation in the contemporary fashion design.

Keywords: Dutch regional costumes, contemporary fashion, craft, inspiration, interpretation

OD IMITACJI DO KREACJI. SZTUCZNA BIŻUTERIA W PIERWSZEJ POŁOWIE XX WIEKU

AGATA LIPCZIK

Instytut Sztuki PAN w Warszawie
Institute of Art, Polish Academy of Sciences in Warsaw
a.lipczik@gmail.com

Terminu „sztuczna biżuteria” używamy najczęściej jako ogólnego określenia ozdób wykonanych z tańszych, przeważnie nieszlachetnych materiałów. Warto zauważyć, że przymiotnik „sztuczny” posiada w języku polskim zabarwienie pejoratywne – kojarzy się z udawaniem czy fałszowaniem. Istotnie, przez wieki podstawową funkcją sztucznej biżuterii było naśladowanie cennych wyrobów, stąd też ozdoby tego typu nazywano często „imitacjami”. Wyroby ze szlachetnych kruszców, zdobione kosztownymi kamieniami, od zawsze zarezerwowane były dla bogatszych, stanowiąc widzialny symbol ich wysokiej pozycji w społeczeństwie¹. Już w czasach starożytnych powstawały ozdoby, których zadaniem było imitowanie drogocennej biżuterii.

Coraz większą popularność sztuczna biżuteria zyskiwała w wieku XVII, kiedy udoskonaleniu uległy techniki imitacji kamieni szlachetnych – przede wszystkim diamentów. W najbardziej efektowny sposób diamenty naśladowało odpowiednio cięte i opracowane szkło, określano jako *paste*, czyli „pasta”. Jak zwracała uwagę Ewa Letkiewicz, pochodzenie terminu, który rozpowszechnił się w drugiej połowie XVII wieku, nie jest do końca znane. Najpewniej wywodzi się on od włoskiego słowa *pasta*, oznaczającego „ciasto”, z którym kojarzyła się plastyczna masa powstała po podgrzaniu połączonych ze sobą drobno potłuczonego szkła oraz substancji wiążącej. Rewolucja w naśladowaniu kamieni szlachetnych dokonała się za sprawą Anglika, George’a Ravenscrofta (1632–1683), który w 1670 roku wprowadził na rynek

¹ J. Miller, *Costume Jewellery*, London 2003, s. 11.

imitacje wykonane ze szkła o wysokiej zawartości ołowiu. Szkło ołowiowe, zwane później „kryształowym”, było błyszczące, a jego cięcie i polerowanie nie sprawiało trudności. W połowie następnego stulecia wynalazek Ravenscorfta udoskonalił w Paryżu Georg Friedrich Strass (1701–1773) – pochodzący z Alzacji jubiler. Dzięki specjalnemu fasetowaniu nazwane na cześć swojego wynalazcy tak zwane strasy odbijały światło w sposób tak zwodniczy, że nawet i dziś niewprawne oko śmiało może pomylić je z diamentami². Efekt lśnienia wzmacniany był poprzez podłożenie pod sztuczny kamień metalowej folii. Stąd też foliowane imitacje umieszczano w biżuterii w oprawach zamykanych od tyłu³. Jak wskazuje Ewa Letkiewicz, w Paryżu od 1767 roku działała organizacja zrzeszająca wytwórców szklanych imitacji, do której należało aż trzystu czterdziestu członków⁴. Innym materiałem powszechnie wykorzystywanym w XVIII wieku do naśladowania diamentów była specjalnie opracowana stal – cięto ją w taki sposób, by po umieszczeniu w oprawie przypominała zakute w metalu kamienie. Biżuteria zdobiona stalowymi imitacjami powstawała przede wszystkim w angielskich miastach: Londynie, Birmingham i Wolverhampton⁵. Wyroby te cieszyły się zainteresowaniem nie tylko mniej zamożnej klienteli – miała je posiadać w swojej kolekcji także cesarzowa Józefina⁶.

Przełomowym momentem dla rozwoju sztucznej biżuterii było opracowanie tombaku przez angielskiego zegarmistrza, Christophera Pinchbecka

² E. Letkiewicz, *Wczesna biżuteria z plastiku (1850–1950). Zarys problematyki*, [w:] *Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą: o biżuterii w Polsce. Materiały z XV Sesji Naukowej z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Międzynarodowe Targi Gdańskie SA w Gdańsku, w ramach Międzynarodowych Targów Bursztynu, Biżuterii i Kamieni Jubilerskich Amberif (19–22 marca 2014 roku)*, red. K. Kluczajd, Toruń 2014, s. 79–81; J. Miller, op. cit., s. 20–21. Zob. też: A.B. Ryley, *Old Paste*, London 1913.

³ *Biżuteria. Poradnik kolekcjonera*, konsultant wyd. ang. S. Giles, red. wyd. pol. M. Jędrzycko, tłum. H. Boniszewska, M. Jędrzycko, Warszawa 2000, s. 169.

⁴ E. Letkiewicz, op. cit., s. 81.

⁵ Eadem, *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011, s. 346.

⁶ J. Miller, op. cit., s. 26.

(ok. 1670–1732)⁷. Stop miedzi i cynku, sporo lżejszy od złota, stał się jego pierwszą satysfakcjonującą imitacją. W połowie XVIII wieku, kiedy zalegalizowano sprzedaż biżuterii wykonanej ze złota niskiej próby, wykorzystanie tombaku nie było już opłacalne. Upowszechniły się wówczas metale pokrywane warstwą złota, które okazały się tańszym substytutem⁸.

W omawianym okresie możliwe było wykonywanie kopii drogocennych klejnotów na tak wysokim poziomie, że niekiedy trudno było je odróżnić od oryginału. Wykonane w tańszych materiałach falsyfikaty służyły m.in. podczas podróży – zabierano je ze sobą, by ocalić swoją prawdziwą biżuterię przed złodziejami napadającymi na powozy. Popyt na sztuczne ozdoby w drugiej połowie XVIII wieku był tak duży, że sprzedawano je w magazynach jubilerskich obok tradycyjnych wyrobów ze szlachetnych materiałów⁹.

Cechą XIX-wiecznego jubilerstwa było współlistnienie rozmaitych tendencji. Odkrycia archeologiczne wpłynęły na rozwój stylów historyzujących, równolegle rozwijała się biżuteria o charakterze żalobnym oraz sentymentalnym. Jubilerów inspirował także świat fauny i flory, który miał zdominować wzornictwo w końcu stulecia, wraz z nadejściem stylu *Art Nouveau*. Dzięki rozwojowi technik jubilerskich powstająca biżuteria zyskiwała coraz odważniejsze formy. Już nie tylko staranność wykonania i koszt wykorzystanych materiałów wpływał na wartość wyrobu – coraz większą wagę przywiązywano do jego projektu. Design biżuterii stał się polem rywalizacji między firmami, które rozpoczynały wówczas swoją działalność w Paryżu, a w przyszłości miały się stać najważniejszymi domami jubilerskimi na świecie.

Wiek XIX wraz z postępującą industrializacją przyniósł ze sobą także wzmogoną produkcję sztucznej biżuterii. Charakteryzowała ją nie tylko liczebność, ale – podobnie, jak w przypadku biżuterii „prawdziwej” – ogromna różnorodność¹⁰. Podstawową funkcją sztucznej biżuterii w XIX wieku pozostawało imitowanie drogocennych wyrobów. Jednocześnie rozwijała się tendencja poszukiwania niedrogich, ale oryginalnych ozdób, które miały służyć przede wszystkim dekoracji. Odpowiadając na potrzeby rynku,

⁷ Tombak w języku angielskim określany jest często jako *pinchbeck*.

⁸ J. Miller, op. cit., s. 34; *Biżuteria. Poradnik kolekcjonera*, op. cit., s. 32.

⁹ J. Miller, op. cit., s. 20–21.

¹⁰ *Ibidem*, s. 28.

producenci eksperymentowali z różnego rodzaju materiałami. Efekty ich działań były niekiedy na tyle interesujące, że zwracały uwagę również bogatszej części społeczeństwa – ozdoby wykonane z czarnego gagatu nosiła m.in. królowa Wiktorii¹¹.

W produkcji biżuterii powszechne stało się wykorzystanie tworzyw sztucznych – przede wszystkim celulozoidu oraz galalitu. Celulozoidowe ozdoby powstawały m.in. w Jabloncu nad Nysą, u podnóża Gór Izerskich na terenie dzisiejszych Czech. Wytwarzane tam wyroby eksportowano nawet do Indii oraz Afryki¹². Od połowy XIX wieku Jablonec nad Nysą stanowił także jeden z najważniejszych ośrodków produkujący biżuterię oraz półfabrykaty ze szkła¹³.

Nieopodal Jablonca, w Jiřetíně pod Bukovou, urodził się Daniel Swarovski, założyciel najśłynniejszej na świecie fabryki wytwarzającej wyroby ze szkła ołowiowego (kryształowego). W 1892 roku opatentował elektryczną maszynę umożliwiającą masową wytwórczość imitacji diamentów wykonanych z foliowanego szkła. Niedługo później przeniósł się do Wattens w austriackim Tyrolu, gdzie założył własną fabrykę produkującą wyroby ze szkła¹⁴. Tak zwane kryształy Swarovskiego wykorzystywane były przez najważniejszych wytwórców sztucznej biżuterii w Europie i USA¹⁵.

Największy rozkwit sztucznej biżuterii nastąpił po zakończeniu I wojny światowej. W latach 20. XX wieku biżuteria przestała być artykułem luksusowym, zarezerwowanym wyłącznie na wieczorne przyjęcia i wymagającym odpowiedniego stroju. Traktowano ją jako element stylizacji – akcesorium, którego zadaniem było dopełnienie modnego wizerunku. Wielką

¹¹ Ibidem, s. 33.

¹² E. Letkiewicz, *Niezwykłe materiały biżuterii art déco – celulozoid, galalit, bakelit, akrylik...*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, z. 4, s. 145–168.

¹³ P. Nový, *Ve službách módy a stylu – Česká bižuterie v období první republiky (1918–1938)*, Praha 2017, s. 9–10.

¹⁴ Historia firmy Swarovski opublikowana na stronie internetowej Arande.pl; <https://www.arande.pl/blog/kryształy-swarovskiego/> [dostęp: 28.04.2019]; zob. też: J. Miller, op. cit., s. 203.

¹⁵ R. Deutsch, *The Advent of Costume Jewelry and Early Period Copies*, 17.10.2013, Costume Jewelry Collectors International; <http://www.costumejewelrycollectors.com/2013/10/17/advent-costume-jewelry-earlyperiod-copies/> [dostęp: 9.04.2019].

propagatorką tej tendencji była Coco Chanel, która do lansowanej przez siebie odzieży o prostych fasonach – dżersejowych i tweedowych kostiumów czy słynnej „małej czarnej” – nosiła zarówno drogocenną, jak i sztuczną biżuterię – nierzadko jednocześnie¹⁶.

Stosując kategorie używane w modzie, Deanna Farnetti Cera dzieli nowoczesną sztuczną biżuterię na trzy podstawowe grupy: luksusową *bijou de couture*, ozdoby typu *prêt-à-porter* (określane przez nią jako *costume jewelry*) oraz ozdoby z najtańszych materiałów, powielane w tysiącach egzemplarzy i dostępne w domach handlowych¹⁷.

Bijou de couture powstawała od około 1910 roku na zamówienie francuskich projektantów mody. Jako pierwszy sztuczne klejnoty promował Paul Poiret, wykorzystując je jako uzupełnienie strojów do *Les Ballets Russes* Seirgieja Diagiliewa¹⁸. Coco Chanel oferowała sztuczną biżuterię w swoich butikach od 1921 roku. Trzy lata później zaproponowała kolekcję ozdób powstałych we współpracy z Suzanne Gripoix, właścicielką najważniejszej paryskiej firmy produkującej biżuterię ze szkła¹⁹. Wyroby produkowane przez Maison Gripoix aż do lat 90. XX wieku uzupełniały kolekcje najsłynniejszych francuskich domów mody, takich jak Dior, Balmain czy Yves Saint Laurent²⁰.

W latach 20. XX wieku jednym z projektantów biżuterii Chanel był jej przyjaciel, Fulco di Verdura (1898–1978), czyli Fulco Santostefano della Cerda, duca di Verdura – sycylijski książę oraz późniejszy właściciel znanej nowojorskiej firmy jubilerskiej, która funkcjonuje do dziś. Współpraca rozpoczęła się, kiedy Chanel poprosiła Verdurę o stworzenie nowych ozdób przy wykorzystaniu należącej do niej, niemodnej już biżuterii. Książę zaprojektował wówczas dwie bransolety, które stały się znakiem rozpoznawczym Coco Chanel i „jubilerską ikoną” jej domu mody. Słynne bransolety, zdobione emalią w kolorze kości słoniowej, wysadzone były kolorowymi

¹⁶ S. Raullet, *Art Deco Jewelry*, London 2002, s. 252.

¹⁷ D. Farnetti Cera, *Costume Jewellery*, Woodbridge 1997, s. 10–13; C. Pullée, *20th Century Jewellery*, London 1997, s. 45.

¹⁸ C. Pullée, op. cit., s. 40.

¹⁹ C. Cox, *Vintage Jewellery*, London 2010, s. 56–57.

²⁰ J. Miller, op. cit., s. 90–91.

kamieniami szlachetnymi tworzącymi kształt krzyża maltańskiego²¹. Verdura miał tworzyć dla Chanel także projekty wyrobów z nieszlachetnych materiałów. Współcześnie są one niezwykle poszukiwane i osiągają na rynku antykwarycznym bardzo wysokie ceny. W 2016 roku w domu aukcyjnym Christie's sprzedano bransoletę zdobioną emalią oraz syntetycznymi rubinami, szafirami i szmaragdami, która należała do Coco Chanel i którą miał zaprojektować Fulco di Verdura. Bransoleta osiągnęła cenę 100 tys. dolarów, czyli mniej więcej trzykrotnie więcej niż przewidywano²².

Chanel, nie rezygnując z biżuterii szlachetnej, była niewątpliwie jedną z największych propagatorek ozdób sztucznych. W ślad za nią poszły inne paryskie firmy odzieżowe. Od 1927 roku sztuczna biżuteria o odważnych, niespotykanych dotąd formach powstawała w domu mody Elsy Schiaparelli. Wyroby projektowali dla niej utalentowani współpracownicy, a często także znani artyści, tacy jak Salvador Dali. Owocem współpracy z Meret Oppenheim była futrzana bransoleta, włączona do zimowej kolekcji Schiaparelli w roku 1936²³. Kiedy Pablo Picasso, podczas spotkania z Oppenheim w Paryżu, zauważył na jej dłoni bransoletę, stwierdził, że futrem można pokryć prawie wszystko. W ten sposób miał zainspirować artystkę do wykonania dzieła *Objekt (Filiżanka, spodek i tyżka pokryte futrem)*, które stało się jednym z symboli surrealizmu²⁴. W końcu lat 30. francuski artysta Jean Clément zaprojektował dla Schiaparelli naszyjnik w formie

²¹ C. Cox, op. cit., s. 76. Zob. też: A.K. Snowman, *The Master Jewelers*, London 1990, s. 221–237.

²² E. Selter, *Chanel Wings Designed by Verdura*, The Adventurine; <https://theadventurine.com/culture/ jewelry-history/rare-chanel-wings-designed-by-verdura-soar-on-to-the-market/> [dostęp: 29.04.2019]; Christies; <https://www.christies.com/lotfinder/ jewelry/ a-silver-enamel-and-simulated-gemstone-bracelet-6006031-details.aspx? from= searchresults&intObjectID= 6006031& sid=f79bad44-79ca-4dca-8d00-318062b00871> [dostęp: 29.04.2019].

²³ Schiaparelli; <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/ meret-oppenheim /schiaparelli-bracelet-in-metal-and-fur/> [dostęp: 29.04.2019].

²⁴ The Museum of Modern Art MoMA; https://www.moma.org/collection/works/80997 ?classifications=any&date_begin =Pre-1850&date_end=2019& locale=en&page= 1&q=D%C3%A9jeuner+en+ fourrure&with_images=1 [dostęp: 19.04.2019].

obręczy z bezbarwnego plastiku, w której zatopione zostały kolorowe przedstawienia owadów, również wykonane z tworzywa sztucznego²⁵ – jeden z egzemplarzy naszyjnika znajduje się w nowojorskim Metropolitan Museum of Art²⁶, inny w lipcu 2018 roku został sprzedany w domu aukcyjnym Sotheby's w Paryżu, osiągając kwotę 80 tys. euro, czyli cenę czterokrotnie wyższą niż zakładano²⁷. Od projektowania sztucznej biżuterii oraz guzików dla domu mody Schiapparelli w latach 30. XX wieku swoją wielką karierę w świecie jubilerskim rozpoczął Jean Schlumberger (1907–1987), który po wojnie stał się głównym projektantem amerykańskiej firmy Tiffany²⁸.

Jak zauważała Farnetti Cera, podobnie jak moda *haute couture* kształtowała odzieżowe gusta światowej klienteli, tak *bijou de couture* była punktem odniesienia dla projektantów szerzej dostępnej, ale charakteryzującej się dobrym wykonaniem sztucznej biżuterii, którą autorka określiła jako *costume jewelry*²⁹. Efektem demokratyzacji biżuterii, jaka dokonała się dzięki postawie promowanej przez Coco Chanel, stała się wzmożona produkcja sztucznych ozdób w latach 20. i 30. XX wieku. Jak zauważała Sylvie Raulet, podczas słynnej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku sztuczna biżuteria reprezentowana była tak licznie, że organizatorzy nie byli w stanie umieścić jej w części zarezerwowanej dla firm jubilerskich. Ostatecznie można było ją oglądać w sekcjach poświęconych akcesoriom modowym oraz wyrobom z tworzyw sztucznych³⁰. Od 1930 roku w Paryżu rokrocznie odbywała się Exposition de la Bijouterie de Fantaisie, podczas której swoje wyroby prezentowało około 60 firm³¹.

²⁵ D. Farnetti Cera, op. cit., s. 15–16.

²⁶ The Metropolitan Museum of Art.; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155927> [dostęp: 24.04.2019].

²⁷ Sotheby's; <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/collection-quidam-de-revel-pf1870/lot.91.html> [dostęp: 29.04.2019].

²⁸ A.K. Snowman, op. cit., s. 188.

²⁹ D. Farnetti Cera, op. cit., s. 35. Warto dodać, iż pojęcie *costume jewelry* powszechnie stosowane jest jako ogólna nazwa biżuterii sztucznej.

³⁰ S. Raulet, op. cit., s. 253.

³¹ Ibidem, s. 255–256.



Il. 1. Brosza wykonana w metalu, zdobiona imitacjami kamieni szlachetnych i sztuczną perłą, lata 30-40. XX wieku

imiacji złota (il. 1) oraz ze srebra, które udawało platynę. Wyroby dekorowano kamieniami ozdobnymi, bezbarwnymi oraz kolorowymi strasami, emalią, a także plastikiem, którego produkcja intensywnie się rozwijała. Ogromnym powodzeniem cieszyły się ozdoby z bakelitu, wynalezione w 1907 roku przez Belga, Leo Hendrika Baekelanda. Plastikowe tworzywo barwiono na różne kolory, ale najczęściej spotkać można bakelitowe wyroby w odcieniach czerwieni, brązu i żółci (il. 2), choć bardzo popularny był także bakelit czarny. Wysokiej jakości biżuterię zdobioną galalitem i celuloidem produkowały m.in. francuska firma Auguste'a Bonaza, a także fabryka Jacoba Bengela w niemieckim Idar-Oberstein³³.

Bardzo znaczącą na rynku była produkcja czechosłowacka, która koncentrowała się, podobnie jak w poprzednim stuleciu, w miastach położonych u podnóży Gór Izerskich, takich jak: Jablonec nad Nysą, Żelezný Brod, Turnov czy Tanvald. Wytwarzano tam ozdoby oraz półprodukty z metali, szkła oraz tworzyw sztucznych (il. 3). Wyroby, określane często jako *bijoux de Bohème*, eksportowane były do większości krajów Europy, w tym także do

³² Ibidem, s. 15–16.

³³ E. Letkiewicz, *Niezwykłe materiały biżuterii art-déco*, op. cit., s. 153–154; Ch. Weber-Stöber, *The Great Dream of a New World*, [w:] *Art Déco Schmuck und Accessoires: ein neuer Stil für eine neue Welt / Art Déco Jewellery and Accessories: A New Style for a New World*, hrsg. C. Holzach, Stuttgart 2008, s. 16.

Polski. Do Czechosłowacji licznie przybywali również handlarze zza oceanu, którzy masowo nabywali czeskie wyroby³⁴.

W procesie produkcji wprowadzono coraz to nowsze rozwiązania, np. kształtowanie form biżuterii za pomocą tak zwanego odlewania odśrodkowego. Eksperymentowano m.in. w niemieckim Pforzheim, które do dziś stanowi jeden z najważniejszych ośrodków jubilerskich na świecie³⁵.

Jeszcze w połowie XIX wieku powstała tam firma Theodora Fahrnera³⁶. Dla fabryki, którą od 1883 roku prowadził syn założyciela, Theodor Fahrner jr, projektowali wybitni twórcy – Josef Maria Olbrich (1867–1908) czy Georg Kleeman (1863–1932). W okresie międzywojennym firma wytwarzała biżuterię w modnej stylistyce Art Déco, wykonaną ze srebra i dekorowaną emalią, markazytami, perłami oraz kamieniami ozdobnymi: onyksem, koralem, turkusem. Sygnowane wyroby, zwłaszcza te pochodzące z lat 20. i 30. XX wieku, należą dziś do bardzo poszukiwanych, osiągając niezwykle wysokie ceny w sprzedaży antykwarycznej³⁷. W Pforzheim działała także firma Henkel & Grosse, produkująca wysokiej jakości biżuterię z metalu, drewna i galalitu. Znane firmy modowe, m.in. Schiaparelli i Lanvin, oferowały ją w swoich butikach. Wyroby Henkel & Grosse były także dostępne



Il. 2. Brosza wykonana z bakelitu, z metalowym zapięciem, po 1930 r.

³⁴ P. Nový, op. cit., s. 41.

³⁵ C. Pullée, op. cit., s. 28.

³⁶ J. Miller, op. cit., s. 72.

³⁷ A. Dobaczewska, *Firma Theodora Fahrnera. Biżuteria, od której warto zacząć kolekcjonowanie*, Artykwariat.blog; <http://www.artkwariat.pl/blog/2018/01/firma-theodora-fahrnera-bizuteria-od-ktorej-warto-rozpozacz-przygode-z-kolekcjonowaniem/> [dostęp: 18.04.2019].



Il. 3. Brosza-klips wykonana z metalu, zdobiona imitacjami diamentów; ok. 1930

w nowojorskim Saks Fifth Avenue i innych domach handlowych³⁸.

Produkcja *costume jewelry* stanowiła bardzo ważną gałąź przemysłu amerykańskiego. Industrializacja nastąpiła tam szybciej, a odbiorcy nie byli tak związani z ideą tradycyjnego rzemiosła³⁹. Już na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych działały manufaktury,

które w późniejszym okresie stały się wielkimi przedsiębiorstwami, cenionymi na całym świecie dzięki wysokiej jakości produkowanych wyrobów.

Jedną z najważniejszych była firma Coro, istniejąca od 1901 roku. Początkowo jej założyciele, Emanuel Cohn i Carl Rosenberger, zamawiali wyroby u współpracujących z nimi podwykonawców. W roku 1929 rozpoczęli produkcję we własnej fabryce zlokalizowanej w Providence w stanie Rhode Island, gdzie w szczytowym momencie pracowało około 3500 pracowników. Firma Coro oferowała różnorodne ozdoby, których ceny wahały się od kilkudziesięciu centów do nawet kilkuset dolarów. Od końca lat 30. dostępna była droższa linia wyrobów, funkcjonująca pod nazwą „Coro Craft”, a później „Corocraft” (il. 4). Bizuterię tę charakteryzowało wykorzystanie droższych materiałów, takich jak srebro czy austriackie imitacje kamieni szlachetnych⁴⁰.

W okresie recesji, w amerykańskich firmach oferujących *costume jewelry* zatrudniali się często przybysze z Europy – doświadczeni artyści, którzy w trudnych czasach zdecydowali się na zwrot w kierunku sztucznej biżuterii. Wśród nich warto wymienić Alfreda Philippe’a, który od 1930 roku pracował jako główny projektant w przedsiębiorstwie Trifari, założonym w 1910

³⁸ E. Letkiewicz, *Niezwykłe materiały biżuterii art-déco*, op. cit., s. 153.

³⁹ C. Pullée, op. cit., s. 42.

⁴⁰ J. Miller, op. cit., s. 68–69.

roku w Nowym Jorku przez Gustavo Trifariego⁴¹. Przed przyjazdem do USA Alfred Philippe projektował biżuterię dla słynnych domów jubilerskich: Cartier czy Van Cleef & Arpels. Doświadczenie i talent pozwoliły mu stworzyć dla firmy Trifari wyroby, w których imitacje kamieni posiadały niewidoczne oprawy. Artysta był



Il. 4. Brosza firmy Coro z linii „Corocraft” (sygnowana); ok. 1940–1950

odpowiedzialny za stworzenie w latach 40. XX wieku niezwykle popularnych broszek w kształcie korony, a także tak zwanych *jelly belly pins* – przypinek, najczęściej w kształcie zwierząt o brzuchach wykonanych ze szkła akrylowego. Oba przykłady brosz są dziś bardzo poszukiwane przez kolekcjonerów i osiągają wysokie ceny na rynku antykwarycznym. Działalność Alfreda Philippe’a niewątpliwie stała u podstaw sukcesu firmy Trifari, czyniąc ją jednym najważniejszych producentów *costume jewelry* w Stanach Zjednoczonych. Jego talent doceniła m.in. Mamie Eisenhower, powierzając mu zaprojektowanie biżuterii, którą nosiła podczas balu inauguracyjnego prezydenturę jej męża w 1953 roku⁴².

Specjalistów przybyłych z Europy chętnie zatrudniała w swojej firmie Miriam Haskell (1899–1981), która od 1926 roku prowadziła butik w nowojorskim hotelu McAlpin. Zaslugi Miriam Haskell dla rozwoju amerykańskiej *costume jewelry* porównywane są często z działalnością Coco Chanel i Elsy Schiaparelli. Haskell, która sama nie zajmowała się opracowywaniem form swoich ozdób, powierzała to zadanie uzdolnionym współpracownikom. Prawie od początku funkcjonowania przedsiębiorstwa głównym

⁴¹ W 1925 roku Gustavo Trifari wszedł w spółkę z handlowcami Leo Krussmanem i Carlem Fishelem, tworząc firmę Trifari, Krussman and Fishel, znaną powszechnie jako Trifari. Zob. ibidem, s. 127–129.

⁴² Ibidem; *Vintage Jelly Belly Jewelry*, Collectors Weekly; <https://www.collectorsweekly.com/costume-jewelry/jelly-belly> [dostęp: 27.04.2019].

projektantem był Frank Hess. Jego biżuteria, inspirowana przede wszystkim naturą, była odważna, nowoczesna i niezależna od zmiennych modowych tendencji. Wyroby firmy Miriam Haskell charakteryzowała wysoka jakość wykonania – w większości wykonywano je ręcznie, tworząc wcześniej ich prototypy⁴³. Do produkcji używano możliwie najlepszych materiałów, m.in. austriackich kryształów, wielobarwnego szkła Murano czy też sztucznych pereł sprowadzanych z Japonii⁴⁴. Firma oferowała trzy rodzaje ozdób – od najbardziej wyszukanych, których wielbicielekmi były m.in. znane gwiazdy Hollywood, przez eleganckie przykłady bardziej dostępnej *costume jewelry*, po charakterystyczne wyroby wykonane z koralików. Od początku lat 30. każdego roku Frank Hess i jego zespół opracowywali trzy większe oraz dwie mniejsze linie, dostosowane do pory roku⁴⁵.

Wśród projektantów, którzy w okresie ogólnoświatowego kryzysu gospodarczego postanowili spróbować swoich sił na rynku *costume jewelry*, znalazł się Marcel Boucher. Boucher zdobywał doświadczenie w Maison Cartier. Około 1922 roku został przeniesiony do nowojorskiej filii firmy, gdzie pracował do wybuchu recesji, natomiast od początku lat 30. był związany z amerykańską firmą Mazer Brothers, znaną z wykorzystywania dobrej jakości materiałów w produkowanej przezeń sztucznej biżuterii. W 1937 roku postanowił rozpocząć własną działalność, tworząc markę Marcel Boucher and Cie. Badacze zwracają uwagę na bardzo wysoki poziom artystyczny wyrobów projektowanych przez Bouchera – jako jeden z pierwszych tworzył biżuterię trójwymiarową, w swoich pracach ukazywał świat zwierząt i roślin, bogato zdobiąc je wielobarwną emalią i imitacjami kamieni szlachetnych. Sygnowane wyroby Bouchera cieszą się dużym uznaniem wśród kolekcjonerów⁴⁶.

Początek XX wieku to niewątpliwie szczytowy okres w rozwoju sztucznej biżuterii. Dzięki uprzemysłowieniu możliwe było udoskonalenie technik

⁴³ M. Keane, J. Lewis, *How Miriam Haskell Costume Jewelry Bucked Trends and Won Over Hollywood*, 23.09.2009, Collectors Weekly; <https://www.collectorsweekly.com/articles/an-interview-with-miriam-haskell-costume-jewelry-collector-and-author-sheila-pamfiloff/> [dostęp: 16.04.2019].

⁴⁴ J. Miller, op. cit., s. 98–107.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 94–96.

imitacji materiałów szlachetnych. Wytwarzano sztuczne ozdoby, które niekiedy trudno odróżnić od tych powstałych w tradycyjnych domach jubilerskich. Stanowiły one nie tylko alternatywę dla mniej zamożnej części społeczeństwa, ale także modne, niezobowiązujące akcesorium, które promowały takie ikony mody, jak Coco Chanel i Elsa Schiaparelli.

Tendencje widoczne w produkcji sztucznej biżuterii w pierwszej połowie stulecia to jednak przede wszystkim świadectwo rewolucji, jaką przeszła ona pod względem funkcji. Wyroby przestały być wyłącznie imitacją drogocennych klejnotów, stopniowo zyskiwały własną tożsamość. Wykorzystanie w produkcji tańszych materiałów umożliwiało praktycznie nieograniczone eksperymenty artystyczne. W efekcie powstawały wyroby charakteryzujące się nietypowymi, odważnymi formami. Projektanci sztucznej biżuterii mogli puścić wodze fantazji, niejednokrotnie wyprzedzając pod tym względem kolegów współpracujących z tradycyjnymi firmami jubilerskimi. Jednocześnie to producenci *haute joaillerie* kształtowali modę, która była punktem odniesienia dla wytwórców sztucznych ozdób. Te dwa „biżuteryjne światy” stale się przenikały. Wielu projektantów szlachetnej biżuterii zaczynało od tworzenia wyrobów sztucznych, a doświadczeni jubilerzy często znajdowali zatrudnienie w firmach wytwarzających *costume jewelry*. Z całą pewnością można stwierdzić, że owa dynamika wzajemnych relacji wpłynęła na rozwój ogółu światowego jubilerstwa. Inspirowała również artystów niezwiązanych bezpośrednio ze światem biżuterii.

Zarówno *bijou de couture*, jak i *costume jewelry* z roku na rok cieszą się coraz większym zainteresowaniem na światowym rynku antykwarycznym. Kolekcjonerzy doceniają sztukę i pomysłowość jej wytwórców, nabywając wyroby za coraz wyższe ceny. W ofertach polskich domów aukcyjnych dawna sztuczna biżuteria pojawia się stosunkowo rzadko. Wśród licytacji internetowych znaleźć można głównie wyroby czeskie, a niekiedy także niemieckie. *Costume jewelry* produkowana przez słynne amerykańskie fabryki jak dotąd pozostaje w naszym kraju raczej nieznaną.

Wszystkie ilustracje wykorzystane w artykule pochodzą z prywatnego archiwum Autorki.

Bibliografia

- Bizuteria. Poradnik kolekcjonera*, konsultant wyd. ang. S. Giles, red. wyd. pol. M. Jendryczko, tłum. H. Boniszewska, M. Jendryczko, Arkady, Warszawa 2000.
- Caroline Cox, *Vintage Jewellery*, Carlton, London 2010.
- Robin Deutsch, *The Advent of Costume Jewelry and Early Period Copies*, 17.10.2013, Costume Jewelry Collectors International; <http://www.costumejewelrycollectors.com/2013/10/17/advent-costume-jewelry-earlyperiod-copies/>.
- Anna Dobaczewska, *Firma Theodora Fahrnera. Bizuteria, od której warto zacząć kolekcjonowanie*, Artykwariat.blog; <http://www.artkwariat.pl/blog/2018/01/firma-theodora-fahrnera-bizuteria-od-ktorej-warto-rozpozacz-przygode-z-kolekcjonowaniem/>.
- Deanna Farnetti Cera, *Costume Jewellery*, Antique Collectors' Club, Woodbridge 1997.
- Maribeth Keane, Jessica Lewis, *How Miriam Haskell Costume Jewelry Bucked Trends and Won Over Hollywood*, 23.09.2009, Collectors Weekly; <https://www.collectorsweekly.com/articles/an-interview-with-miriam-haskell-costume-jewelry-collector-and-author-sheila-pamfiloff/>.
- Ewa Letkiewicz, *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.
- Ewa Letkiewicz, *Niezwykłe materiały biżuterii art déco – celuloid, galalit, bakelit, akrylik...*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, z. 4, s. 145–168.
- Ewa Letkiewicz, *Wczesna biżuteria z plastiku (1850–1950). Zarys problematyki*, [w:] *Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą: o biżuterii w Polsce. Materiały z XV Sesji Naukowej z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Międzynarodowe Targi Gdańskie SA w Gdańsku, w ramach Międzynarodowych Targów Bursztynu, Biżuterii i Kamieni Jubilerskich Amberif (19–22 marca 2014 roku)*, red. K. Kluczajd, Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 2014.
- Judith Miller, *Costume Jewellery*, DK Adult, London 2003.
- Petr Nový, *Ve službách módy a stylu – Česká bižuterie v období první republiky (1918–1938)*, Academia, Praha 2017.
- Caroline Pullée, *20th Century Jewellery*, Grange Books, London 1997.
- Sylvie Raulet, *Art Deco Jewelry*, Thames & Hudson, London 2002.
- Arthur Beresford Ryley, *Old Paste*, Methuen & Co. Ltd., London 1913.

Emily Selter, *Chanel Wings Designed by Verdura*, The Adventurine; <https://theadventurine.com/culture/jewelry-history/rare-chanel-wings-designed-by-verdura-soar-on-to-the-market>.

Kenneth A. Snowman, *The Master Jewelers*, Thames & Hudson, London 1990.

Weber-Stöber C., *The Great Dream of a New World*, [w:] *Art Déco Schmuck und Accessoires: ein neuer Stil für eine neue Welt / Art Déco Jewellery and Accessories: A New Style for A New World*, Hrsg. C. Holzach, Stuttgart 2008.

Źródła internetowe

<https://www.arande.pl/blog/kryształy-swarovskiego/>.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/collection-quidam-de-revel-pf1870/lot.91.html>.

<https://www.arande.pl/blog/kryształy-swarovskiego/>.

<https://www.christies.com/lotfinder/jewelry/a-silver-enamel-and-simulated-gemstone-bracelet-6006031-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6006031&sid=f79bad44-79ca-4dca-8d00-318062b00871>.

<https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/meret-oppenheim/schiaparelli-bracelet-in-metal-and-fur/>.

The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155927>.

The Museum of Modern Art MoMA, https://www.moma.org/collection/works/80997?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2019&locale=en&page=1&q=D%C3%A9jeuner+en+fourrure&with_images=1.

Vintage Jelly Belly Jewelry, Collectors Weekly, <https://www.collectorsweekly.com/costume-jewelry/jelly-belly>.

From Imitation to Creation. Costume Jewellery in the First Half of 20th Century

The article discusses the production of costume jewellery in the first half of the 20th century. During this period, the jewellery made of less expensive materials has undergone a revolution in terms of its function. In the 20th century, the adornments ceased to be only imitations of precious gems and gradually gained their own identity. Promoted by Coco Chanel and, later on, by other French fashion designers, costume jewellery has become an independent genre of body ornament. Due to its lower production costs,

designers could experiment with various materials, giving free rein to artistic imagination. Costume jewellery was often designed by artists previously professionally associated with leading jewellery houses offering traditional jewellery. At the same time, the artists who later on worked in well-known jewellery companies, had been collecting their first experiences by designing costume jewellery. The two jewellery worlds constantly influenced each other, provoking themselves to develop. This trend was particularly noticeable in the USA where the production of costume jewellery has been a very important industry since the beginning of the 20th century.

Keywords: costume jewellery, imitation jewellery, *bijou de couture*, jewellery design

SIMPLE YET EFFECTIVE. REMARKS ON FINNISH APPROACH TO DESIGN PROMOTION

ANNA WIŚNICKA

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

The global concept of Nordic and Scandinavian¹ design became an everlasting phenomenon on the international design scene, creating a separate entity of aesthetics and values around it. Its quality, egalitarianism, democratic approach and universalism became the staple of the northern approach to design. However, it is commonly accepted that any product, brand or trend cannot be fully appreciated without the promotion and marketing mechanisms which would allow it to get the proper recognition, both nationally and internationally. Ideally, those strategies which revolve around the design piece itself, should combine a multitude of measures coming from both commercial and state-owned sources. This model is the optimal way of promoting a material legacy on the intellectual and economic level.

Finnish design is particularly known for being deeply rooted in the modernist era, when Finland was searching for its national identity through the new aesthetics. The freshly regained independence was calling for a brand new visual with no connotations whatsoever to its former

¹ The everlasting discussion over the issue of Scandinavian identity tends not to classify Finland politically among Denmark, Norway and Sweden, see: Encyclopaedia Britannica. Notwithstanding this matter, it is commonly established to refer to the geographic and cultural terms towards which Finland can unquestionably be regarded as an integral part of Scandinavia, parallelly used with such terms as Nordic Countries and Countries of the Scandinavian Peninsula, see: T. Griffiths, *Scandinavia – at War with Trolls - A Modern History from the Napoleonic Era to the Third Millennium*, London 1993.

occupants². The changes of the 1930s, initiated by the Dutch group de Stijl and the German group Bauhaus, revolutionised the global apprehension of architecture, art and design. For Finland, it was a chance to mark their presence on the international map of modernism through an innovative attitude, linking the revolutionary style with natural resources of the country (namely wood) and human-centred approach. The ideas, first embodied in Alvar Aalto's projects, were gaining more and more popularity, becoming an integral part of the Finnish design DNA over time. Further generations of designers, such as Kaj Franck, Tapio Wirkkala, Oiva Toikka, Aino Aalto, Timo Sarpaneva, and Yrjö Kukkapuro, cultivated the traditions of simple, utilitarian design, which followed the modernist idea of form stemming from function. Thanks to these particular features, the design quickly became a vast part of everyday life for Finns. However, just like any phenomenon, if not nurtured properly, it might easily be forgotten in the sea of constantly changing trends and novelties. Needless to say, it takes even more effort to maintain the interest on an international scale.

For this reason, Finland has been working on securing the heritage of its design - an indispensable part of Finnish culture - for almost a century. Over the course of years, the methods of design promotion have been shifting according to global societal changes, yet the basics have remained the same. The efforts and actions for design promotion in Finland can be divided into several categories, depending on their influence radius, the organisation providing them as well as for their type, i.e. either cultural or commercial. The most significant ones, which are the main question of the text, are compiled below.

Global mechanisms

- International organisations promoting design - the International Council of Societies of Industrial Design (now the World Design Organisation);
- UNESCO initiatives - City of Design;
- International societies for industrial designers - the International Association of Designers, the Design Society.

² H. Kahla, *The Other Modernism: Finnish Design and National Identity*, [in:] *Finnish Modern Design: Utopias, Ideas and Everyday Realities, 1930-1997* [exhibition catalogue], eds. M. Aav, N. Stritzler-Levine, New Haven 1998, p. 29-51.

National mechanisms

- National funding institutions – The Arts Promotion Centre Finland (Taika);
- National societies – Finnish Association for Designers (ORNAMO); Design Forum Finland (the official organisation of the Finnish Society of Crafts and Design).

Local mechanisms

- Design-oriented locations – Fiskars Village promotion, the Arabia district;
- Promotion of local craft and design off the mainstream.

Commercial initiatives

- Fairs and sales – Habitare, Helsinki Design Week;
- Design certification and recognition – Design from Finland stamp of approval;
- Multibranding – mixed advertising and cooperation strategies.

Cultural initiatives

- Museum exhibitions;
- Publications;
- Social media;
- Lectures;
- Initiatives targeting children;
- Design immersion.

The most obvious of the divisions distinguishes systemic and global mechanisms from those taken on a local level. Among the first group, international, national and local initiatives can be listed. The international processes, having the broadest impact, include institutions which support the development of design understanding within various cultures and empower the position of industrial designers. Usually, their holistic approach derives from a thorough understanding of the international design scene and targeting their actions accordingly and it is ensured by global expert congresses, taking place in various locations in order to focus the attention to design diversity. Moreover, such undertakings are strictly combined with other cultural activities open to the broader public, raising design awareness among people. The national-level mechanisms include government-supported initiatives which operate on the broadest scale.

The most strategic ones are driven by governmental plans and require an adequate level of financial support from the state. Among them can be listed non-profit organisations which bolster design companies and designers by funding scholarships and those providing marketing support. Some of the institutions specialise in research focused on increasing design awareness among citizens; while the last group operates in the field of combined actions, engaging all of the previously mentioned methods. The very last of the national mechanisms, which has been specified, are the locally driven initiatives which include mainly the promotion of design-related sites in Finland. The example being the efforts to promote the village of Fiskars to get the proper recognition among the design heritage. Local works also include promoting and maintaining local craftsmen and small manufacturers, as their artistic heritage is the root of national design.

Another group of promotion initiatives is of a commercial nature. They include various types of events which usually combine the marketing aspect with the globally understood concept of promoting design by educating the public. The most significant ones, also gathering the broadest public attention, are fairs³. Their long history and prestige, together with many accompanying events, attract design companies, retailers, designers and people working in the online marketing sector. The multitude of stands, new trends and latest collections presented during the fairs engage many visitors. By presenting design in a non-formal, commercial atmosphere, the events bring back its main purpose as an integral part of everyday life, being used and experienced by all people, not only those particularly interested in the high-end products. Looking at the product-consumer relation, there is yet another aspect which ought to be taken into consideration, namely broad recognition of design. In Finland, the national design heritage is popularised by being marked with the logotype Design from Finland. It certifies native Finnish products of impeccable quality and serves as a consumer guideline. The last part of the section is dedicated to the question of multibranding or co-branding. The strategy assumes promoting competitive brands which often share the same target group. It can be done by multi-brand retailers as part of their marketing. The same way of promoting is often used by

³ The overview of the history of world exhibitions and fairs see: J. Allwood, *The Great Exhibitions*, London 1977.

Finnish design companies which include various iconic pieces of national design to underline the inclusion within the design heritage.

The last section of design promotion strategies includes the cultural initiatives. As there are many different approaches presented by various institutions, they are hardly subject to classification. Starting from the widest range of actions, the category presents the use of social media in promoting Finnish design on different platforms, such as Facebook, Instagram, YouTube and Twitter. This strategy is also used by other parties mentioned in this section, such as museums and publishing houses. However, combined with other aforementioned efforts, it encourages people to broaden their knowledge and understanding of design. Together, they cover the broadest target group which includes both the intellectual and the commercial side of the design phenomenon. This section also includes events and publications dedicated to children, as part of the educational mission. Another significant input into the global recognition of design is the so-called total immersion⁴. Pieces of design in public spaces such as libraries, offices, restaurants, etc. attracts people's attention by the use of the item in its natural habitat.

Historically speaking, the deep understanding of the importance of design can be noticed in Finnish efforts undertaken to create a non-governmental body which would promote the profession of industrial designer and global design initiatives. Finland was one of the countries involved in establishing the International Council of Societies of Industrial

⁴ Not to be confused with immersive design which is a design technique using immersive technology such as 3D animation, for more see: *Mixed Reality In Architecture, Design, And Construction*, eds. X. Wang, M. Aurel, Sydney 2006. The question of immersion is broadly discussed in the context of language acquisition which requires a linguistic surrounding, providing the natural exposure to a language. This method allows the subconscious acquisition of the language on a bilingual level. The same structure can be applied broadly to the question of aesthetics and design understanding. The more everyday-life possibilities with design encounter one is provided with, the higher the chances of deeper understanding. Among others, see: R. Lurie Starr, *Sociolinguistic Variation and Acquisition in Two-Way Language Immersion*, Bristol 2016.

Design founded in 1957 in London⁵. The primary works revolved around understanding the position of the industrial designer in the society. Only then, could further solutions have been implemented. The main goals of ICSID were promoting design and designers⁷ recognition in the society by organising cultural events, funding scholarships, and – most of all – by raising the global awareness of design importance. The Society, gathering design practitioners, could better recognise the needs and issues in the field by working closely with organisations at both the national and international level. In 1965, during the fourth ICSID congress in Vienna, prof. Franz M. Hoffmann underlined the condition of design by stating that ‘there is but a partially active reaction and interest within general public in this epoch-making development within society’⁶. The general mission of the mentioned gathering of the members was to ‘promote the interest in industrially designed products within the general public, the manufacturers and the heads of authorities of public commodities’⁷. It clearly presents a thorough reflection on what steps should be taken in order to establish a more stable and sufficient position of the designer and the entire industry. In order to develop the methods of design promotion, the Society kept on refining their goals, which were presented during organised congresses. In 1979, during the UNIDO/ICSID meeting, the goals of the organisation were reintroduced to reinforce the mission of the organisation. As stated in the report on *What is ICSID*, the aim is: ‘to encourage the development of high standards in the practice of industrial design, to improve and expand the contribution of industrial design in both advanced and developing countries, to initiate programmes which apply the industrial design process to the solution of problems affecting the material and psychological

⁵ Currently operating under the name of World Design Organisation (WDO), see: www.wdo.org [accessed: 07.05.2019].

⁶ *Translation of texts concerning the exposition of the Akademie Für Angewandte Kunst* – Prof. Franz Hoffmann, 1965. International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) Archive. University of Brighton Design Archives. GB 1837 DES/ICD/2/2/1/4.

⁷ *Ibidem*.

well-being of men⁸. As far as Finland specifically is concerned, it is worth mentioning what kind of actions were taken to promote design within the realm of ICSID.

Another significant input into design promotion was establishing the World Design capital, which has been selected every two years since 2008. The initiative was meant to promote cities with global design potential, which use it creatively to improve the life quality in urban areas. The first designated capital was Turin, and biannually the board selects a new one⁹. The function, granted by the World Design Organisation, comes with a variety of cultural and scientific events such as symposiums, exhibitions, lectures, workshops, etc., which aim to put a focal point on the matter of industrial design. The World Design Capital of 2012 was Helsinki, together with the cities of Espoo, Vantaa, Kauniainen and Lahti. The project was joined by the five aforementioned cities, as well as by the State of Finland, leading universities, corporations, non-profit foundations and other design-related organisations such as ORNAMO and Design Forum Finland. The final budget of the project was 17.8 million euros. *The Summary of the Report* shows the main range of events organised by the World Design Capital in co-operation with additional participants. The range of activities can be divided into six main categories: Transforming the City, Rethinking Design, Year of Events, Exhibitions, Encounters and Communications¹⁰. The wide spectrum of topics showed a very complex way of thinking regarding design development in Finland. The significant question was to engage the citizens on many different levels, proving that design is a vital part of their everyday life and can significantly improve its quality. As it has been summarised in the report, 'by the end of 2012, design had become an increasingly important social issue and topic of public discussion in Finland. The available materials

⁸ *What is ICSID?*, 16 Nov 1978. International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) Archive. University of Brighton Design Archives. GB 1837 DES/ICD/6/4/4/4.

⁹ 2008 Turin, 2010 Seoul, 2012 Helsinki, 2014 Cape Town, 2016 Taipei, 2018 Mexico City.

¹⁰ *World Design Capital Helsinki 2012 Summary of the final report*, ed. E. Jäkkö Helsinki 2012.

suggest that citizen understanding of design had increased, and the user perspective had become more prominent in design¹¹.

Yet another initiative strictly linked to the Design Capital cycle of events is a thorough report on the current state of Finnish design and its ways of development to be published by the year 2030¹². It has been undertaken by the Finland's National Council for Design. The project gathered one hundred and twenty independent experts on design history, marketing, branding, culture, economy, etc., whose aim was to predict possible ways of design movements in the upcoming eighteen years, based on the historical and current state of Finnish design. The official partner of the project was the independent think tank Demos Helsinki¹³. The gathering's members represented the leading design institutions in Finland¹⁴. The results of the report put emphasis on the matter of cooperation between many types of organisations, as only the holistic approach can be beneficial in a long-term perspective. The report highlights the most vital structures which need to merge

¹¹ Ibidem, p. 5.

¹² *Design for tomorrow. The future of Finnish Design and Going Global*, Helsinki 2012.

¹³ Demos Helsinki is an independent think tank (non-profit research institute) whose mission is to improve the quality of society by cooperating with public and private institutions, and by hiring experts from various fields. Currently, the think tank operates in six main teams focused on the questions of Governance innovations, Radical strategy, Science in society, Urban transformation, Planet economy, Future of work and education, Health and capabilities and Tech for society. Demos Helsinki is also engaged in publishing the results of their cooperation online, to be available for the broad spectrum of recipients. See: www.demoshelsinki.fi/en/julkaisut [accessed: 3.05.2019].

¹⁴ The report was published thanks to the National Council for Design & Demos Helsinki. The members of the committee were: Demos Helsinki (represented by Outi Kuittinen, Tommi Laitio, Juha Leppänen, Maria Ritola, Anna Vanninen, and Simo Vassinen), National Council for Design (represented by Päivi Bergroth (chair), Kristian Keinänen, Ari Känkänen, and Hannu Kähönen), Arts Council of Finland (represented by Saara Rautio and Kirsi Väkiparta), with support from: Nordic Culture Fund, Finnish Ministry of Education and Culture, and Artek Design. The project was a part of the official program of World Design Capital Helsinki 2012.

their efforts in order to provide the optimal model of design promotion in the upcoming decades¹⁵. The outcome of the report and the path for design development show an in-depth consideration regarding the current and potential state in the field. It also shows a multidisciplinary approach which can fully engage all the available mechanisms to fully explore the question of design heritage promotion.

Considering design promotion on the international level, it is important to mention the Cities of Design network powered by UNESCO¹⁶. The initiative is part of a bigger project launched in 2004, called the Creative Cities Network. Currently, it federates 180 cities from 72 countries, giving the designated locations the permanent status¹⁷. The project covers seven categories: Crafts and Folk Arts, Media Arts, Film, Design, Gastronomy, Literature and Music. At its core, the concept of the Cities of Design focuses on five main aspects which boost the importance of the matter – connection, promotion, support, sharing a common market and sharing knowledge. These are the basics which set the route of development via a global idea of cooperation. The idea spread by UNESCO sees the cities not as competitors but as partners¹⁸. Following those five main questions, the network operates around fifteen factors which, from a long-term perspective, might have a strategic impact on the future design promotion. These are: professional exchange, student exchange, human-oriented factors, design week/month,

¹⁵ The main organisations and structures mentioned were: Design Forum Finland: Exhibitions and promotional activities, country brand; National Council for Design: Internationalization grants; Ministries: Design policy; Finpro: Export subsidies; Embassies: Dinners and meetings; Cultural Institutes: Residency programs and network building; Designers: Personal networks in the field; Grassroots collectives; Representatives hired by companies; Designers; Agents; Finnish Designers Association Ornamo; Partner organizations such as producers; International academic networks, see: *Design for tomorrow...*, op. cit., p. 11.

¹⁶ See: www.designcities.net [accessed: 4.05.2019].

¹⁷ D. Hands, *Design Management: The Essential Handbook*, London 2018, p. 120–122.

¹⁸ The huge impact the program has had so far can be confirmed by the intellectual interest, to mention just the study by prof. Stocker, see: K. Stocker, *The Power of Design. Journey through the 11 UNESCO Cities of Design*, Vienna 2013.

design trade fair, business-oriented factors, show and showcase, conferences on design, international workshops, exhibition space, competitions and calls, city development, design centre, design university and fashion week. According to the data published on the official website of the projects, Helsinki fulfilled twelve out of the fifteen goals which are to be met by the city of design (missing the business oriented, show and showcase and design centre ones). The approach taken by UNESCO summarises the basic efforts which ought to be taken into consideration to promote design in a comprehensive way. The majority of them coincide with the results of the previously mentioned report *Design for Tomorrow*. It proves that cooperation and global initiatives are the core values in terms of long-term design promotion. By the idea of exchanging experiences and building new methods of design understanding, the Cities of Design initiative clearly shows the inclusive model where diversities boost the global perception of the issue.

The international actions regarding the Design Capital of 2012 ignited some important initiatives at a local level, which gained a broad recognition. Simultaneously with the promotion of Helsinki, Fiskars was announced a Design Village. Known for its long history dating back to the mid-18th century, Fiskars has been a renowned place of development of industrial design¹⁹. It has been the birthplace of the Fiskars Co., the leading Finnish company, currently holding brands such as Iittala²⁰, Arabia²¹ and Royal Copenhagen²². The post-industrial landscape, with its picturesque red-brick architectural infrastructure, has quickly become a leading centre for promoting local design and nowadays serves as an acclaimed artist colony. Thanks to its growing popularity and proximity to the capital, Fiskars accommodates many niche design brands, as well as the famous high-end

¹⁹ See: *Fiskars 1649 – 360 years of Finnish Industrial History*, ed. L. Venho, Raasepori 2009.

²⁰ See: M. Aav, *Iittala: 125 Years of Finnish Glass – Complete History with All Designers*, Helsinki 2006.

²¹ For the History of the Arabia Manufacture see: www.arabia.fi/en/ArabiaStory [accessed: 22.04.2019].

²² H.V.F. Winstone, *Royal Copenhagen*, London 1984.

furniture company – Nikari²³. Needless to say, such potential in promoting regional design could not have been wasted. For this reason, during the two years of the Helsinki reign as the Design Capital, Fiskars’ authorities and representatives of the cultural scene prepared many exhibitions and workshops which promoted this particular branch of Finnish design. The most influential one was entitled ‘New and Classics’ and confronted the well-known heritage of Finnish design with the prolific new scene which is growing into prominence in Fiskars²⁴. Engaging small local communities into celebratory events allowed the organisers to present various shades of Finnish design by touching important questions of regionalism, sustainable design and community design. It can be seen as a good practice of endorsing the local design scene, taking the opportunity provided by the large-scale event. Moreover, the community of artists and artisans operate under the initiative of ONOMA (The Cooperative of Artisans, Designers and Artists in Fiskars)²⁵, established in 1996, associating 119 members who represent Fiskars’ artistic landscape.

A similar model of local initiatives can be seen in Helsinki’s historic district – Arabia. The former site of the Arabia ceramic factory²⁶ has been revitalised and turned into a multi-purpose architectural complex. The industrial building, after the extensive project of adaptation, became the main house of the design department of the Alvar Aalto University. Its industrial history remained represented by the Arabia Museum, located on the top floor. The complex also houses several design shops, including Iittala, libraries and design offices. Combining the historic design heritage with a fast-expanding academic facility and commercial sites, it creates an environment broadly open to the public. It presents a complete image of a place whose history has grown out of design and is organically following the changes in the field. It is a good example of the rank-and-file initiative which appeals to the people by creating a friendly, easily approachable environment.

²³ See: www.nikari.fi [accessed: 20.04.2019].

²⁴ The exhibition was presented internationally in Budapest (2012) and Seoul (2015).

²⁵ See: www.onoma.fi [accessed: 21.04.2019].

²⁶ N. Kent, *Helsinki: A Cultural and Literary History*, Oxford 2004, p. 144–147.

Practices of design promotion undertaken on the national level cover a different spectrum of works and serve distinct purposes. As the international events are mainly focused on the global matter of recognition and creating a broad development plan for the entire design industry, the national efforts target other types of challenges. The main aspect, which should be considered on the state level, is educating and supporting all generations of designers whose work lays the basis for future development. For this particular reason, the governmental help is crucial to maintain the high level of the artistic field in Finland. Financial support and independence from commercial obligations is the key factor which boosts the level of creativity. Designers awarded long-term, government-funded grants can dedicate their time into sparking new ideas, which point the direction for further development. The organisation which supports those ideas is the Arts Promotion Centre Finland (TAIKE)²⁷. TAIKE operates under the supervision of the Ministry of Education and Culture. It replaced the Arts Council of Finland (founded in 1968). The main goals of the organisation are promoting arts by cooperation with local creatives, conducting research on the current condition of arts, recognising the achievements by awarding state prizes and funding long- and short-term grants for Finnish artists. The financial support of design has been visible since 1991, with approximately eighty thousand euros being granted and up to two hundred thousand euros in 2006. As the report *State support for artists in Finland since 1960s to the present* suggests, the needs of the design community have been specifically addressed since 1991, previously being categorised among other visual arts²⁸. Since 2001, the policy programme for design has been financed as a distinct, independent branch of artistic activity which needs specific types of actions; hence, its separate funding. The thought behind such classification was the aftermath of the proposals of the State Arts Committee (Valtion taidekomitea). As read in the report, they were 'passed by Parliament in 1967 as the Promotion of the Arts Act

²⁷ See: www.taike.fi [accessed: 25.05.2019]. Taike is an expert agency under the Ministry of Education and Culture. Taike allocates approximately 35 million euros in grants and subsidies each year.

²⁸ P. Rautiainen, *State support for artists in Finland. Direct and indirect support from the late 1960s to the present* [English Summary], Research Reports, Publication no. 34, Helsinki 2008, p. 117–118.

(328/1967), which created the present system of arts councils. It created seven national art councils (national councils for theatre, literature, music, visual arts, architecture, camera arts and crafts & design)²⁹.

However, the development of the design council in Finland was not linear. The Finnish Society of Crafts and Design was founded in 1875, still under Russian occupation. Together with the Society of Fine Art, it established a school of arts and crafts, hiring artists, designers and theoreticians. The place, commonly known as Ateneum, held multiple functions, serving as a museum, school and art institute. The institution was a precursor of the modern design academy, building its strong position up until the 1960s. In 1965, the Finnish State took ownership of it and placed the school under the aegis of the Alvar Aalto University³⁰. The society was also responsible for establishing the oldest Finnish Museum of Art and Design which currently functions under the name Design Museo. Since the 1980s, the society has been separated from the two institutions, adopting the brand-new name of Design Forum Finland³¹. The organisation promotes Finnish products abroad and supports sustainable exportation of national design. It organises events such as Design Forum Talk, gathering experts who touch upon various questions of contemporary design from the perspective of marketing, promotion, competition, branding, etc. DFF is also a partner of the Ecodesign Circle programme which raises global ecological awareness and encourages entrepreneurs to implement certain solutions within their companies, as well as a partner of the SustainNordic programme which promotes 'sustainable consumption and production in the Nordic countries in accordance with UN Global Goal 12 of Agenda 2030'³². The results of the shared efforts are thoroughly explained in the *Nordic Report of 2018*³³. DFF promotes design nationally by awarding prestigious prizes, such as the Kaj Franck Prize and the Young Designer of the Year. The organisation also publishes the Finnish Design Yearbook which is distributed in over

²⁹ Ibidem, p. 112.

³⁰ Today it functions under the official name of the School of Arts, Design and Architecture of the Aalto University.

³¹ D. Hands, *Vision and Values in Design Management*, Lausanne 2009, p. 72.

³² www.designforum.fi/projects_services/sustainordic [accessed: 1.06.2019].

³³ See: J. Olsson, H. Uesson, B. Andersson, *The Nordic Report 01*, Malmö 2019.



Fig. 1. Helsinki Design Week, HOP (photography: HDW/ Kerttu Penttilä)

their use, also bringing in many aspects of conscious and responsible design. The most recognisable of them are commercial fairs connected to cultural activities, such as Habitare and Helsinki Design Week. The former one alone, organised every September, attracts approximately one million visitors³⁵. They gather exhibitors from all the Nordic countries, with the predominance of Finnish brands. The fair serves as a scene for launching the latest collections, prototypes and presenting new ways of development. The stands attract various types of visitors who have direct contact with brand representatives and designers. Both Habitare and Helsinki Design Week organise additional activities for the public, which allow them to identify design with day-to-day activities. Such initiatives include attractions for children, workshops for adults and interactive presentations³⁶. The idea of inclusion allows the organisers to spread the egalitarian qualities of design to the broad public (fig. 1–2).

forty countries, presenting the latest quests and achievements of the Finnish design scene³⁴, always curated by a prominent expert in the field, providing a distinct insight into the matter.

As far as the commercial aspect of design promotion is concerned, Finland has established several mechanisms which serve

³⁴ The issue for years 2014–2015, see: *Finnish Design Yearbook 2014–2015*, ed. L. Jokinen, Helsinki 2014.

³⁵ E.-K. Ahola, *Producing experience in marketplace encounters: a study of consumption experiences in art exhibitions and trade fairs*, Helsinki 2007, p. 45.

³⁶ See the 2018 programme of the Habitare: www.helsinki.designweek.com/events/habitare-2 [accessed: 1.06.2019].

Another significant factor in the mechanisms of design promotion is the Design from Finland stamp of approval. The mark of certification and recognition is awarded to high-quality products which are designed in Finland and to companies which invest in product development, user-centred design and have an impact on the international market³⁷. The idea was put into life in 2011 by the Association for Finnish Work (fig. 3). The initiative promotes good design and competitiveness in the market by encouraging good practices among entrepreneurs. For the broader public, it serves as an indication of high quality and standards. It also raises the international recognition of Finnish design as a global phenomenon which unites various products and services. The same purpose is met in the practices often undertaken by Finnish companies which might be broadly described as co-branding. It includes mixed advertising and cooperation strategies among brands which benefit from being perceived as integral parts of a bigger entity of national design scene. One of the examples is the Finnish jewellery company Kalevala, which used to sell their pieces in the famous Vitriini glass box from Iittala. The immediate connotations with the Nordic glassware-scene leader elevated



Fig. 2. Helsinki Design Week, Design Market (photography: HDW/Kerttu Penttilä)

³⁷ For all the criteria see Terms and Conditions: www.suomalainentyo.fi/en/services/design-from-finland/design-from-finland-terms-and-conditions [accessed: 1.06.2019].



Fig. 3. Design from Finland logo (photography: The Association for Finnish Work/Design From Finland)

speaking, the importance of Scandinavian design and its international public recognition is marked as early as at the very beginning of the 20th century, both nationally and internationally. The reviews after the Exposition Universelle in Paris in 1900 made it obvious that designs from the North were high points of the program, bringing significant changes to the well-established art standards. Quoting „The Studio” magazine from 1901, a vivid appreciation of the new style can be seen: ‘In these remote countries a powerful art movement is forcing its way into the general art development in Europe and... will undoubtedly, ere long, claim greater public attention’³⁸. In the 1920s, Scandinavian designers participated in several international exhibitions, scoring a huge success. In the 1950s, the world of Nordic design was introduced to an international clientele on a large scale by inventive promotion and marketing. A major European presentation took place at the Triennale di Milano fair trade. At the event, a vast number of prizes

the perception of the brand without unnecessary competition. This same strategy is often used by companies on their social media platforms, where styling includes iconic products from various brands, typically considered *Scandinavian classics*.

In terms of cultural activities which boost design promotion, the leading role can be seen in museum exhibitions and events. Historically speaking,

³⁸ D. Revere McFadden, *Scandinavian Modern. A Century in Profile*, [in:] *Scandinavian Modern Design 1880–1980*. Cooper-Hewitt Museum The Smithsonian Institution’s National Museum of Design, New York 1982, p. 11.

was awarded to Denmark, Finland, Norway and Sweden³⁹. In the 1950's and 1960's, Scandinavian design was advertised in USA and Canada by the touring exhibition *Design in Scandinavia*, which was presented in major cities in both countries. In 1954, an American daily newspaper published the review of the exhibition saying that 'Scandinavia is put into museum to teach us living beauty'⁴⁰. Moreover, it was a turning point in the history of modern design when one was finally able to realize that art (design) does not necessarily have to be only a hermetic, museum-closed field. The broader public started to notice the need for unpretentious home arrangements and high-quality materials⁴¹. Nowadays, the tradition is cultivated by the Design Museum which organises Finnish design. Some of them are solo shows, providing an in-depth insight into the life and work of leading figures, such as Eero Aarnio and Ilmari Tapiovaara to mention just a couple; while others, like the Kaj Franck awards⁴², are linked to current events.

Cultural initiatives promoting design currently cover a broad spectrum of fields. The vast majority takes place on social media platforms. Facebook, Twitter and Instagram accounts of the leading brands present an easy-going yet informative way of sharing information on their products and history. In combination with high-quality visual content, they create an encouraging platform for professionals and people interested in design alike. The mechanism of sharing and following spreads the information towards others who have a chance to discover unknown territory. The same channels can also be seen as a commercial tool by directly linked to online shops as well as sponsored posts. Either way, they do have the broadest

³⁹ J. Gura, *Sourcebook of Scandinavian Furniture: Designs for the Twenty-First Century*, New York – London 2012, p. 13–25.

⁴⁰ B. Polster, *Design Directory Scandinavia*, London 1999, p. 51.

⁴¹ U. Hård af Segerstadt, *Unity and Diversity in Scandinavian Design*, [in:] *Scandinavian Modern Design 1880–1980*, ed. D. Revere McFadden, New York 1982, p. 25–45.

⁴² It is worth mentioning that some of the iconic exhibitions, like the Marimekko retrospective, are shown internationally for a long period of time, gathering a large audience. See: www.bunkamura.co.jp/english/museum/20161217.html [accessed: 1.06.2019].



Fig. 4. Artek furniture pieces at The New Harald Herlin Learning Centre (photography: JKMM/Tuomas Uusheimo)

impact on global design promotion. Another aforementioned aspect of culture-related design promotion is publishing. A variety of books on design history published by the Aalto University Press and the Design Museum create an intellectual foundation which raises interest in the topic. The selection of currently available titles ranges from scientific publications, monographs, and handbooks⁴³ to popular non-fiction books on design, as well as children's books and educational toys raising design awareness⁴⁴. Also, the so-called coffee table books – beautifully published, containing predominantly photographs – create a talking point, making design more accessible. Accessibility is yet another matter which should be mentioned

⁴³ Among others see: P. Korvenmaa, *Finnish Design: A Concise History*, London – Helsinki 2014; L. Houseley, *Out of the Blue: The Essence and Ambition of Finnish Design*, Berlin 2014.

⁴⁴ A set of playing cards with the Finnish design theme launched by Rakennustieto Publishing can serve as an example.

whilst discussing the culture-related design promotion; namely, the design *immersion* – the term shortly used in the text to describe the efforts to use pieces of Finnish design in public spaces, making them a vital part of everyday life of the dwellers, subliminally marking the importance of good design. The brightest examples of this attitude can be spotted in many of Finland's libraries, such as the Aalto University Library, Harald Herlin Learning Centre designed by the JKMM and Architect NRT, the Helsinki Central Library Oodi designed by ALA Architects or the City Library in Seinäjoki designed by JKMM Architects⁴⁵ (fig. 4). All of these places serve their local communities and are open to the public.

Summarising, the Finnish model of design promotion is clearly based on a holistic, historically-constituted approach. It links the international undertakings and works in the global environment with the works at the bottom of the national structures. The efforts are strongly supported by the government, which is the main point, as far as development of the field is concerned. Moreover, the Finnish model assumes that all the leading companies cooperate in order to establish a long-term development plan which supports the organic growth of both the leaders and the start-ups. What is particularly important is that the matters of sustainability and ecology are a vital part of the discourse. The presented examples also prove that the promotion of design ought to happen at all levels, starting from international organisations down to small local initiatives, to gain the broadest audience possible. This model, obviously requiring a particular systemic support, seems to be optimal, linking the marketing aspects with the deep sense of responsibility and prospective thinking.

Bibliography

- Marianne Aav, *Iittala: 125 Years of Finnish Glass – Complete History with All Designers*, DesignMuseo – Arnoldsche Art Publishers, Helsinki 2006.
- Eeva-Katri Ahola, *Producing experience in marketplace encounters: a study of consumption experiences in art exhibitions and trade fairs*, Helsinki School of Economics, Helsinki 2007.
- John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977.

⁴⁵ R.T. Hille, *The New Public Library. Design Innovation for the Twenty-First Century*, New York 2018, p. 430–433.

- Tony Griffiths, *Scandinavia – at War with Trolls – A Modern History from the Napoleonic Era to the Third Millennium*, C Hurst & Co Publishers Ltd, London 1993.
- Judith Gura, *Sourcebook of Scandinavian Furniture: Designs for the Twenty-First Century*, W.W. Norton & Company, New York – London 2012.
- David Hands, *Design Management: The Essential Handbook*, Cogan Page, London 2018.
- David Hands, *Vision and Values in Design Management*, Ava Publishing, Lausanne 2009.
- R. Thomas Hille, *The New Public Library. Design Innovation for the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2018.
- Laura Houseley, *Out of the Blue: The Essence and Ambition of Finnish Design*, Gestalten, Berlin 2014.
- Emmi Jäkkö (eds.), *World Design Capital Helsinki 2012 Summary of the final report*, Kansainvälinen designsäätiö, Helsinki 2012.
- Liisa Jokinen (eds.), *Finnish Design Yearbook 2014–2015*, Libris Oy, Helsinki 2014.
- Harri Kahla, *The Other Modernism: Finnish Design and National Identity*, [in:] *Finnish Modern Design: Utopias, Ideas and Everyday Realities, 1930–1997* [exhibition catalogue], eds. M. Aav, N. Stritzler-Levine, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts – Yale University Press, New Haven 1998.
- Neil Kent, *Helsinki: A Cultural and Literary History*, Signal Books, Oxford 2004.
- Pekka Korvenmaa, *Finnish Design: A Concise History*, V&A, London – Helsinki 2014.
- Bernd Polster, *Design Directory Scandinavia*, Pavilion, London 1999.
- Pauli Rautiainen, *State support for artists in Finland. Direct and indirect support from the late 1960s to the present* [English summary], Research Reports, Publication no. 34, Arts Council of Finland, Helsinki 2008.
- David Revere McFadden, *Scandinavian Modern. A Century in Profile*, [in:] *Scandinavian Modern Design 1880–1980. Cooper-Hewitt Museum The Smithsonian Institution's National Museum of Design*, ed. D. Revere McFadden, Cooper-Hewitt Museum – The Smithsonian Institution's National Museum of Design, New York, Harry N. Abrams, Inc., New York 1982.
- Jonas Olsson, Helena Uesson, Birgitta Andersson, *The Nordic Report 01*, CA Andersson, Malmö 2019.

- Ulf Hård af Segerstadt, *Unity and Diversity in Scandinavian Design*, [in:] *Scandinavian Modern Design 1880–1980*, ed. D. Revere McFadden, Cooper-Hewitt Museum – The Smithsonian Institution’s National Museum of Design, New York, Harry N. Abrams, Inc., New York 1982.
- Rebecca Lurie Starr, *Sociolinguistic Variation and Acquisition in Two-Way Language Immersion*, Multilingual Matters Publishing Series, Bristol 2016.
- Karl Stocker, *The Power of Design. Journey through the 11 UNESCO Cities of Design*, Springer, Vienna 2013.
- Leena Venho (ed.), *Fiskars 1649 – 360 years of Finnish Industrial History*, Fiskars Oyj Abp, Raasepori 2009.
- Xiangyu Wang, Marc Aurel Schnabel (eds.), *Mixed Reality In Architecture, Design, And Construction*, Springer, Sydney 2006.
- Harry Victor Frederic Winstone, *Royal Copenhagen*, Stacey International, London 1984.

Archive sources

- International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) Archive. University of Brighton Design Archives. GB 1837 DES/ICD/2/2/1/4.
- What is ICSID?*, 16 Nov 1978. International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) Archive. University of Brighton Design Archives. GB 1837 DES/ICD/6/4/4/4.

Online sources

- www.arabia.fi/en/Arabia-Story.
- www.bunkamura.co.jp/english/museum/20161217.html.
- www.demoshelsinki.fi/en/julkaisut/.
- www.designcities.net.
- www.designforum.fi/projects_services/sustainordic.
- www.helsinkidesignweek.com/events/habitare-2.
- www.nikari.fi.
- www.onoma.fi.
- www.suomalainentyo.fi/en/services/design-from-finland/design-from-finland-terms-and-conditions.
- www.taike.fi.

Simple Yet Effective. Remarks on Finnish Approach to Design Promotion

This paper gathers and analyses the main parts of the Finnish model of design promotion. It starts with providing the clear idea of division into global and national mechanisms as well as into commercial and cultural initiatives. Global mechanisms work on an international level, raising the design awareness and building the global perception of Finland as the country of design. They include works of the International Council of Societies of Industrial Design (now the World Design Organisation) and UNESCO. The promotional efforts taken on the national level focus on establishing the position of the designer and raising the understanding of the importance of design in public spaces. Those are supported by national organisations such as the Arts Promotion Centre Finland (Taika), the Finnish Association for Designers (ORNAMO) and Design Forum Finland (the official organisation of the Finnish Society of Crafts and Design), as well as local initiatives. The last section looks at the role of commercial initiatives, such as fares and marketing strategies, applied to design and the importance of cultural projects, such as museum exhibitions, publications, lectures, etc. All of the measures amalgamate to form a well-established model of design promotion which has been proven to work on many levels.

Keywords: design promotion, marketing, design awareness, Nordic design, Scandinavian design, commercial design, cultural initiatives

ON THE POETICS OF FIRE BETWEEN BACHELARD AND THE IMAGE OF *BURNING* *THE HOUSE* BY BARBA

ILARIA SALONNA-ROGOZIŃSKA

Wydział „Artes Liberales” UW
Faculty of „Artes Liberales”, University of Warsaw
ilaria.salonna1@gmail.com

Dans le règne de la connaissance elle-même, il y a ainsi une faute originelle, c'est d'avoir une origine; c'est de faillir à la gloire d'être intemporel; c'est de ne pas s'éveiller soi-même pour rester soi-même, mais d'attendre du monde obscur la leçon de lumière.

G. Bachelard

AN IMAGE OF A SPECIAL KIND

Burning the House is the title of a book written by theatre director Eugenio Barba, published in Italian in 2009¹. The English edition changes the original subtitle ‘the origins of a director’, which resembles a biographical essay, to ‘on directing and dramaturgy’, as a more direct reference to the scientific content of the book. It is a fact that this book interweaves both subtitles in a quite complex way; i.e. on one hand, the book is the author’s biography and on the other, it is about the results of Barba’s work and research on composition of a performance and an actor’s training. It is impossible to determine which of the two lines is most prevailing and it is just in such undecided territory that the definition of the expression ‘Burning the house’ can be found.

The image of ‘Burning the house’ is born from poetry and Barba borrows this expression from the poem *Dziecię Europy* (‘Child of Europe’)

¹ E. Barba, *Bruciare la casa, le origini di un regista*, Milano 2009; English translation: idem, *Burning the House. On Directing and Dramaturgy*, transl. J. Barba, London – New York 2010.

by Czesław Miłosz² and the poem *The Seventh* by Attila József³. Barba chooses it to metaphorically represent the sense of theatre and performance creation. In this chapter, we are attempting to determine if this imagery is effective.

The quality of this image is peculiar: it possesses a hieroglyphic character. Denis Diderot defined the form of the hieroglyph as the simultaneous expression of what is uttered and enacted. The hieroglyph is so emblematic that, while presenting simultaneously the thought and the expression, it also shows the coincidence between word and event⁴. In this sense, the image of 'Burning the house' is like 'a hieroglyph in which can be read at a single glance (at one grasp, if we think in terms of theatre and cinema) the present, the past and the future; that is the historical meaning of the represented action'⁵. The hieroglyph corresponds to the poetic unity of a 'crucial instant, totally concrete and totally abstract'⁶, which consists of opening to the historical sense of the action, happening at a moment.

The image of 'Burning the house' has a very strong poetic character that escapes the linear thinking of the philological analysis. Only a *rêverie* about it can properly disclose its meaning. The French Philosopher Gaston Bachelard called *rêverie* the specific way of indulging the reason into the poetic

² 'Learn to predict a fire with unerring prediction / then burn the house down to fulfill the prediction'. This poem is ending with the prediction of 'the era of the unchained fire'. Barba places these verses as epigraph to the book *Burning the House*.

³ The poem is entirely quoted by Barba. The first stanza says: 'If you dwell in this world / your mother will give birth / to you seven times. / Once in a burning house, / once under icy waters, / once in a sea of wheat, / once in an echoing monastery, / once among sows in a yard. / Six times you will scream, / but what can you do? / You will be the seventh'. E. Barba, *Burning the House*, op. cit., s. 131.

⁴ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ce qui entendent et parlent* (1751), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86262546/f1.image> [accessed: 20.09.2019].

⁵ R. Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, [in:] idem, *Image, music, text*, transl. S. Heath, New York 1988, p. 73.

⁶ Ibidem.

imagination⁷. Bachelard's phenomenology of the material imagination can act as a lens through which it is possible to look at the image of 'Burning the house' from the point of view of the element of fire and its poetic and symbolic meaning⁸.

Bachelard dedicated a big part of his philosophical work to the analysis of the poetic imagination. He applied the phenomenological reflection to an unusual object: the images of poets. His reflection leads to the organization of poetic images into four main groups, corresponding to the elements of air, water, ground, and fire⁹. Through organizing poetic imagery into these material elements, Bachelard comes to the definition of the *rêverie* as a specific way of human rationality working complementarily to the scientific mind. That is why his work as a philosopher is usually divided in two fields: one related to poetics and the other to epistemology. However, his general perspective is complete and not divided, as his main aim is to critique positivistic reason without renouncing completely to rationalism.

In his posthumous book, *Fragment d'une poétique du feu*, Bachelard bases his reflections on three important myths related to fire: The Phoenix, Prometheus and Empedocles' death. The ideas of origin, revolt and a pure act, each corresponding to the aforementioned three myths, are all present in the image of 'Burning the house' by Eugenio Barba.

While witnessing the interpretation of fire in the realm of poetic imagination, we are going to trace correspondences that we found within the image of 'Burning the house' by Eugenio Barba and we will underline in which way the element of fire as poetic imagery can connect to theatre and performance.

⁷ The foundation of the idea of the *rêverie* in Bachelard has to be traced from his most metaphysical book about the problem of time – *La dialectique de la durée* (1936).

⁸ Bachelard's works on the element of fire are: *La Psychanalyse du feu* (1938), and the posthumous: *Fragments d'une poétique du feu*, ed. S. Bachelard, Paris 1988.

⁹ The others books by Bachelard about the material imagination are: *L'Eau et les Rêves* (1942); *L'Air et les songes* (1943); *La Terre et les Rêveries du repos* (1946); *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1948).

RÊVERIE ON THE IMAGE OF 'BURNING THE HOUSE'

Our own *rêverie* on the image of 'Burning the house' can appear as the fulfillment of a parable. A parable can be different although having the same ending. For example, let's imagine a man who builds a house as he wants to have a place to live and work. He succeeds, his work is very productive however, it is also energy consuming. As a result of his activity, an accident happens and a fire starts. The house, that he built for performing his work, burns down. In this parable, the key point is in the accident causing the fire. Was it because the man was not vigilant enough or because he wanted to make a point after having realized that, probably, the house was not the best place for his activity anymore?

We can try to imagine a different story. This one starts with a man who lives in a house with others and this place is beginning to feel more and more like a prison for everybody. In this house, there are rules from which it is impossible to escape. This is particularly true as the place defines the identity of the people living there as all the signs of their past experiences and their dreams of the future are collected there. At some point, this man accepts the risk in order to find a higher definition of himself, as well as trying to free the others living with him; so, he consciously decides to burn his house down. In this case, the house burning is the consequence of an act of will and not of an accident.

If we superimpose these two parables born from our *rêverie* on the image of 'Burning the house', we can see that the casual accident of our first story and the act of will causing the fire in the second one are corresponding to the same point in the plot structure. In terms of performance and acting techniques, the necessity of a fire takes the form of an event that is the fruit of a fatality but, at the same time, it is enacted consciously by somebody.

From the perspective of the structure of the parable, the image of 'Burning the house' corresponds to an act that has the quality of an event generating the meaning of the whole story. The connection between what is before and after goes beyond the cause-effect law for embracing a completely different logic towards poetics and imagination.

Barba's own *rêverie* of the image of 'Burning the house' is in the prologue of the book where he proposes his own parable about an event where a fire burnt down a whole theatre. He offers a vivid impression of the image

of ‘Burning the house’ while describing an imaginary performance that ends with a fire:

They rush with the coffin to the bottom of the garden, deposit it on a pile of firewood, sprinkle petrol on it and light a match. Then they all run away and lock themselves in their rooms, right behind the spectators. Darkness. The Poor Black Man, scorched and deathly pale, advances holding a torch in his hand. He sets fire to everything. The whole theatre burns. He is the only one to leave in peace¹⁰.

In his imagination, Barba sees a performance ending with someone setting fire to a theatre, burning it down and all the people in it.

Towards the end of the book, there is a chapter actually titled *Burning the house*, which underlines the presence of an open history of theatre art, ‘which explains circumstances and facts, theories, hypotheses, interpretations and influences. But under it another history flows, subterranean and anonymous as our dark forces. It is a history of passions’¹¹. He declares that this subterranean history of theatre has been his house. This different history is made of ‘solitude and mirages, stubbornness which looks like blindness or fanaticism, coincidences, loves and refusals, wounds and technical obsessions. It tells of women and men fighting to escape from themselves and from the theatre of their time’¹².

The complex and sometimes ambivalent association of images is typical of Barba’s aesthetic and his transcultural method. Barba has the merit to have extended the discourse on theatre techniques beyond the Eurocentric perspective. With his theoretic work and study, he contributed to the development of the idea of theatre laboratory as a specific cultural tradition. This is evident in his books, such as the most recent one – *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (2019)¹³ written with Nicola Savarese. This book is

¹⁰ E. Barba, *Burning the house*, op. cit., p. XIII.

¹¹ Ibidem, p. 202.

¹² Ibidem.

¹³ This book traces the history of theatre art through the multiple practical aspects that are related to theatre practice from the perspective of the material culture of the actor. These aspects are the so-called auxiliary techniques, for

interrogating theatre art from the point of view of the material culture of the actor, touching also the ambitious question of the ‘Why?’ of theatre making¹⁴. It seems that, beyond its content, which includes lots of details meant to broaden the knowledge about the history of theatre art, the book also discusses the role of the theatre artist and the possibility of theatre existing as an art form.

Barba recognizes his origins as a theatre director in the tradition of the Great Reformers of theatre at the end of the XIX century and the beginning of the XX century¹⁵. Nevertheless, this tradition can also be considered, metaphorically, as the house to be burned.

The protagonists of the Great Reform defined their practice after a strong act of refusal of the current state of things in the theatre arts. While refusing, they placed themselves aside from society. The Reformers of theatre are, for Barba, ‘masters of Disorder, possessed by an almost shameless fervour which they expressed in words of fire and through rigorous practices’¹⁶. He is considering the Great Reform as a place to search for his family roots as a director, pedagogue, and initiator of a laboratory work.

This was the ‘theatre’s big bang’¹⁷. He also called it a ‘theatre revolt’, protagonists of which ‘raised questions which were so absurd that they were

distinguishing them from the artistic techniques that are instead subject of the previous book with Savarese: *The Secret Art of the Actor* (1993). This book is a collection of hundreds of images, quotations as well as new texts written also by other contributors to the volume.

¹⁴ Chapter of the book *The Five Continents of Theatre* are based on questions about theatre; there are two Flaubertian characters, Bouvard and Pecuchet, trying to come to an understanding of what theatre is: When?, Where?, How?, for Whom?, Why?. The sixth chapter is about ‘the fallen pages from the notebook of Bouvard and Pecuchet’, with a subchapter called *Fires* almost at the end.

¹⁵ The Great Reform of theatre is a movement of renovation in theatre art starting in 1876, with the inauguration of the *Festspielhaus* in Bayreuth. This movement is connected with the name of important theatre artists that inspired schools and traditions. For a map and a chronology of the Great Reform of Theatre see: E. Barba, N. Savarese, *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, Leiden 2019, p. 171–203.

¹⁶ E. Barba, *Burning the House*, op. cit., p. 18.

¹⁷ *Ibidem*, p. 202.

met with indifference and derision¹⁸. Barba uses the word ‘incendiary’¹⁹ for characterizing these questions, in relation to the establishment of traditional theatre and society.

The theatre born from the Great Reformers of the XX century, ‘from Stanislavski to Grotowski’, is the environment of Barba’s quest for his identity as a director. He calls them ‘my theatrical ancestors’ which inspired him for ‘the motivations which urged them to separate themselves from the values and practices of the theatre of their epoch’²⁰.

Barba is acting as the protagonist of the parable of his dreamed performance described in the prologue, since he declares:

I have only been an epigone living in the old house of ancestors. I struggled to decipher their secrets and excesses. My zeal has set their practices and ideas on fire. In the smoke, I had a glimpse of a sense that was mine alone. [...] Tradition doesn’t exist. I am a tradition-in-life. It materialises and transcends my experience and those of the ancestors I have incinerated. [...] When I disappear, this tradition-in-life will be extinguished. Perhaps one day a young man or a woman, born along by their dark forces, will exhume my legacy and appropriate it, burning it with the temperature of their actions. Thus, in an act of passion, will and revolt, the unintentional heir will intuit my secret at the same moment in which she apprehends the sense of her heretic tradition²¹.

Barba’s legacy as a director will be taken and destroyed again with an incendiary passion. From the ashes of the past actions something new will rise again. Facing the temperature of new actions, Barba’s teaching just ‘evaporates. And falls as rain on the head of whom least expects it’²².

¹⁸ Ibidem, p. 18.

¹⁹ Ibidem, p. 19 and 202.

²⁰ Ibidem, p. 202.

²¹ Ibidem, p. 203.

²² E. Barba, N. Savarese, op. cit. On March 29th 2019 Eugenio Barba declared to leave the direction of the Nordisk Teaterlaboratorium. The text of this declaration is published here: <https://odinteatret.dk/news/eugenio-barba-leaves-the-direction-of-the-nordisk-teaterlaboratorium/> [accessed: 20.09.2019].

REBIRTH, REVOLT AND ACT

In the history, many theatres burned down and were then reconstructed. Those theatres, such as the renowned opera theatre 'La Fenice' in Venice, usually took the name of the Phoenix, the bird of fire born from its ashes. In Barba's last book, co-authored with Savarese, the *Five Continents of Theatre*, the image of a Phoenix is placed at the very beginning. The authors seem to suggest that the complex phenomenon of theatre is lasting for centuries and is transforming, just like the Phoenix, whose birth occurs again and again, precisely every five hundred years.

The symbolic and poetic image of the Phoenix represents the coincidence between the moment of blindness and obscurity, and the rebirth of light. Gaston Bachelard describes the poetic power of the image of the Phoenix as '*courage du renouveau*' ('courage of the renewal')²³.

In many occasions, inspired by the masters of the Great Reform, Barba underlined the fundamental role of refusal enhancing a resistant attitude as well as the idea of a non-violent revolt against conformism as a programmatic element of his theatre aesthetics. As per the reflection of Bachelard on the poetics of fire, the myth of Prometheus underlines the sense of *dissidence* which is not converted into destructive acts, but rather into an act for the humanity. In Barba's storytelling, the artist as an individual, breaks through the obligatory choices of his own biography by embracing the utopia of his artistic work. Art itself becomes a source of life for the artist and the instrument for a personal revolution.

The rebellious act plays an important part here. More than the promethean figure in itself, the promethean action is a metaphor for the artistic work. As we take a closer look at the myth, the main focus is actually on Prometheus' action of stealing the fire from the gods in order to offer it to the community of human beings.

In the text *Tu es le fils de quelqu'un* ('You Are Someone's Son'), Jerzy Grotowski says that 'art is deeply rebellious. Bad artists *talk* about rebellion, but true artists *do* the rebellion. They respond to the consecrated order by an act'²⁴. Barba finds his own origins exactly in this attitude and he connects

²³ G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 91.

²⁴ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* ['You Are Someone's Son'], [in:] *The Grotowski Sourcebook*, eds. R. Schechner, L. Wolford, transl. T.K. Wiewiorowski, London – New York 1997, p. 295.

his theatrical research to a personal quest for his own identity, thus, following the lesson of his master Grotowski.

Grotowski defines the task of the non-dilettante artist in the ‘question of man’ and recognizes that, besides the technical knowledge, ‘there’s an artistic credibility and in front of you something which does not demand technical competence, but competence of yourself’²⁵. In this perspective, the only possible way to follow the art of theatre is an *incendiary* one, in the sense of full passion and personal commitment.

A MOMENT OF DISORDER

The search for the pure act is the actualization of the artist’s rebellion. The predilection for an act over words is stated also in the quotation by Pirandello that Barba places as epigraph to the Prologue of the book *Burning the House*: ‘The work of art in theatre is no longer the text of playwright, but an act of life to be created, moment by moment, on the stage’²⁶.

Pirandello is considered the master of metatheatrical aesthetics, especially after his most famous play *Six Characters in Search of an Author* (1921). This play ends with the character The Son committing suicide with a revolver. For the author, this final act should be a real event happening on stage. Of course, the author didn’t mean that any physical being should be harmed on stage, but it must happen for real that the character, i.e. a metaphysical being, shoots himself and dies. This instantaneous correlation between the time of storytelling and the time of history is key to understanding the idea of action in theatre, as it is for Barba’s use of the expression ‘Burning the house’.

This predilection for the act in Pirandello is so evident that scholars like Martin Puchner are underlining its violent quality²⁷. Puchner associates

²⁵ Ibidem, s. 305.

²⁶ E. Barba, *Burning the House*, op. cit., p. XI.

²⁷ M. Puchner, *The Drama of Ideas*, New York 2010. We are not entirely convinced that these pure acts reflect just, as Puchner says, ‘a desire to end the talking and start the action’ (ibidem, p. 104), while we rather assume that they correspond to a multidimensional dramatic structure, in which the lines of words and acts are interacting since the beginning of the play, thus appearing clearly in their separated interplay only at the end. The author’s choice of using final violent acts such as the suicide, is probably reflecting the aesthetic of the time (Italy in 20’s), where

this predilection for violence with the structure of metatheatrical plays. He traces the origin of metatheatre to the cave parable from the seventh book of Plato's *Republic*:

As in so many other metaplays this one begins in prison, and its drama consists of the prisoner's escape, the breaking of the shackles, and the turning around and recognition of the setup of the cave, with its fire, the objects, and the way in which they cast shadows onto the wall of the cave. Finally, the prisoner is freed, escapes from the cave, and beholds the things themselves. Violence here happens upon his return to the cave, when his report from the outside is greeted with laughter and even threats of death²⁸.

The 'ritual of Disorder'²⁹ is the title given to the tale about Barba's father's death. This chapter has a relevant role in the whole composition of the book. As we can imagine, the father represents the house, in the sense of origins but also traditions. The father is the master, but also is the other one. As in an ancient ritual, things have to change in order to continue to live: 'In order not to die as son, I had to grow, to become a father able to procure what is necessary and yet *incapable* of forgetting the hunger from when I was a son'³⁰. The ritual of disorder is exactly what happens during a life-changing event: 'When Disorder hits us, in life and in art, we suddenly awaken into a world that we no longer recognise, and don't yet know how to adjust to'³¹.

Like the father's death in Barba's biography, in this moment, 'the irruption of an energy that confronts us with the unknown'³² happens. Barba makes his point about dramaturgy, which he divides between organic, based on a 'pre-expressive level of organisation', and 'evocative, causing a change of state: the reversal, the irruption of Disorder in the order of peripeteias,

in fact historical fascism was ruling and the society was more anesthetized to violence. However, it is curious that the fascist censorship of the time was forbidding suicidal stories to be published, while this could not happen with Pirandello.

²⁸ Ibidem, p. 105.

²⁹ E. Barba, *Burning the House*, op. cit., p. 35.

³⁰ Ibidem, p. 16.

³¹ Ibidem, p. 19.

³² Ibidem, p. 17.

of the plot and montage³³. This conscious, 'sharp and effective' way of causing the irruption of Disorder is like the action described by the expression 'Burning the house'.

In the point of the 'irruption of Disorder', anyone (of course the artist, but also the reader or the spectator) can understand the adventure of the protagonist/author, while the two dimensions of art and life are colliding. An event as such corresponds to dramaturgy, in what Barba calls the moment of truth, after which (or before which) anything and anyone cannot be the same. This truth is poetic, not historical or logical, as Agamben explains in his short pamphlet *L'avventura* ('The Adventure')³⁴. Agamben defines adventure as the coincidence between storytelling and event. He says that the adventure is made to be happening to somebody and somewhere. For this reason, Perceval, before leaving, doesn't have a name and only at the end he will know that he is Perceval the *Galois*³⁵. Agamben observes that the identity of the hero doesn't pre-exist his own action.

Barba's quest as an artist presented in the book *Burning the House* is the same quest as the hero's search for the truth. The idea of 'Burning the house' corresponds to this moment of truth that, in the dramaturgy, has a form of an event-act, in which poetic and ontological lines are coincident. This coincidence is part of the artistic process of research. However, any predetermined reality exists beside the hero who is not yet himself, unless when starting and ending the adventure by mentioning it.

Jerzy Grotowski, in a text from a conference in Paris titled *Teatr i rytuał* ('Theatre and Ritual')³⁶, mentions the character of Perceval, the adventurer in search of The Holy Grail, comparing it to the process of creation in theatrical research. Grotowski refers to it as the underlining importance of asking the essential questions and the necessity of the search. In this model, there is the essence of Grotowski's work as coincidence between

³³ Ibidem, p. 211.

³⁴ G. Agamben, *L'avventura*, Firenze 2015, p. 28.

³⁵ Ibidem, p. 64.

³⁶ J. Grotowski, *Teatr i rytuał*, [in:] idem, *Teksty zebrane*, eds. A. Adamięcka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa 2012, p. 372.

the telling of the story and the event, as in the rituals in which the miracle is re-enacted.

Looking at the structure of Barba's biography as it is presented in the book *Burning the House*, the story of the protagonist starts from the quest of identity that takes him far from his homeland, living as a foreigner and a vagabond, almost rejected by society. After a beginning that starts from a refusal, a sort of rebellion to the common order, that is accompanied by the sense of being banned and a vagabond, the artist starts a process of searching for himself in his work.

While facing the truth of a tragic event, such as the example of his father's death, everything (in terms of certainties and beliefs) burns down. From the point of view of the dramaturgy and performance, this moment of truth causes a sense disorder. The discovery of truth needs to be followed by the coming back to the community of other human beings. There is the final recognition of the hero, the banned one, and a common catharsis. Everybody is reconciliated.

There is a connection between returning towards the human community and the meaning brought by the idea of 'Burning the house' for Barba. At this point of the parable, the protagonist acts in front of everybody. The pure act is a moment of truth in which the conscience is fully awoken. The house, i.e. what is shared with others and always thought to be there, more or less stable and eternal, burns down. The artist has to go through this process in order to find himself again as an individual in the artistic work, independently from any master, school, or tradition.

Bachelard associates the poetic meaning of fire to the pure act, as in the myth of Empedocles falling into Mount Etna. As Bachelard says, we have here an *act-image* or *image-act*³⁷. This act gives a poetic meaning that overcomes the contemplation. The act itself, in its purity, has a mythopoetic value and overcomes anything or anyone involved in it. There is a passage from the contemplation to the participation, says Bachelard³⁸. The word 'participation' is definitely evoking the social aspect of theatre, as for Barba, because the action realizes itself outside, publicly, like in the theatre.

³⁷ G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 159.

³⁸ Ibidem, p. 161.

At the end of the book *The Five Continents of Theatre*, Barba makes an auto quotation from the book *Burning the House*:

I am sure that there will always be people – a few or many, depending on the waves of history – who will practice theatre as a sort of bloodless guerrilla war, a clandestine revolt under an open sky or an unbeliever's prayer. They will thus find a way to channel their dissidence along an indirect path without converting it into destructive acts. They will live the apparent contradiction of a rebellion which is metamorphosed into a sense of fraternity and a craft of solitude which creates bonds³⁹.

From this quotation, Barba's answer to the quest of sense of theatre is to act and to restore new bonds on the basis of the deep relation that any individual has to a supposed common origin. Here, the word 'origin' takes a double meaning: the beginning and the source, as a mythical background where the theatre art can ideally resurrect from the ashes. The condition for the constant rebirth of theatre art is the continuous and conscious action of *burning it down*.

Bibliography

- Giorgio Agamben, *L'avventura*, Nottetempo, Firenze 2015.
- Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, ed. S. Bachelard, Presses Universitaires Françaises, Paris 1988.
- Eugenio Barba, *Burning the House. On Directing and Dramaturgy*, Routledge, London – New York 2010.
- Eugenio Barba, Nicola Savarese, *The Five Continents of Theatre. Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, Brill – Sense, Leiden 2019.
- Roland Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, [in:] idem, *Image, music, text*, transl. S. Heath, Noonday Press, New York 1988.
- Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ce qui entendent et parlent* (1751), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86262546/fl.image>.
- Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* ['You Are Someone's Son'], [in:] *The Grotowski Sourcebook*, eds. R. Schechner, L. Wolford, transl. T.K. Wiewiorowski, Routledge, London – New York 1997.

³⁹ E. Barba, *Burning the House*, p. XVI; E. Barba, N. Savarese, op. cit., p. 395.

Jerzy Grotowski, *Teatr i rytuał*, [in:] idem, *Teksty zebrane*, eds. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej” – Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego – Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2012.

Martin Puchner, *The Drama of Ideas*, Oxford University Press, New York 2010.

Online sources

<https://odinteatret.dk/news/eugenio-barba-leaves-the-direction-of-the-nordisk-teaterlaboratorium/>.

The Idea of *Burning the House* by Eugenio Barba

Burning the House is the title of Barba's book on directing and dramaturgy. This expression has a symbolic meaning, although this meaning doesn't find an explicative description in Barba's words. In the paper, we are attempting an explanation of the idea of *Burning the House* in relation with theatre while also exploring the use of various images of fire present in the last book by Barba (and Savarese): *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. In this work, the idea of *Burning the house* is the hidden *leitmotiv* in the whole composition of the book.

Keywords: Eugenio Barba, material imagination, act, metatheatre, dramaturgy

KRYSTIANA LUPY TEATR TRANSPARENTNY (UWAGI O FUNKCJACH PRZEZROCYSTOŚCI W SCENOGRAFII TEATRALNEJ)

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

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

1. SPECYFIKA KREOWANEJ PRZESTRZENI W TEATRZE KRYSTIANA LUPY

Krystian Lupa jest jednym z tych twórców teatralnych, którzy nie tylko reżyserują, ale i kreują przestrzeń swoich spektakli¹. W przypadku autora *Factory 2* nie jest to teatr wyłącznie plastyczny (w znaczeniu typowym na przykład dla twórczości Tadeusza Kantora), ale równie świadomie używający wszelkiego rodzaju materialności. Kostiumy, rekwizyty i scenografia współtworzą spójne kompozycje, określając psychofizyczne własności widowiska². Reżyser niemal zawsze bazuje na kilku podstawowych i dość nijakich barwach – szarej, szaroniebieskiej, beżowej i szarozielonej. Powściągliwość w operowaniu kolorami scenografii i kostiumów sprawia, że stają się one przestrzeniami otwartymi na wypełnienie³, są dogodnym polem do „stawiania się” spektaklu i „ustanawiania się” bohaterów na oczach widza.

¹ Krystian Lupa jest absolwentem grafiki Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

² Określenie zapożyczone od Katarzyny Fazan; zob. K. Fazan, *Co po scenografii?*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016, s. 26–27.

³ Warto zaznaczyć, że intensywne kolory w spektaklach reżysera również są obecne – najczęściej mają wprowadzać niepokój (czerwony, bordowy, ciemnozielony) lub sugerować maskaradę. Przykładem może być spektakl *Persona. Marilyn*, w którym następuje przeobrażenie Normy Jeane Mortenson w obiekt do oglądania

Tę poniekąd monochromatyczną przestrzeń wypełniają rekwizyty, będące „prawdziwymi przedmiotami”, które kiedyś do kogoś należały (nieraz do samych twórców spektaklu) i pozostał na nich ślad zużycia. Praktyka ta zbliżona jest do sposobów tworzenia realności w teatrze przez Bertolda Brechta (optującego za używaniem w spektaklu realnych przedmiotów, mających za sobą „doświadczenie socjalne”⁴) oraz Tadeusza Kantora, który w koncepcji Teatru Niemożliwego uwzględniał wykorzystanie przedmiotów gotowych i przestrzeni „używanej”, nie zaś wytworzonej na potrzeby widowiska⁵. Dodatkowo Lupa wykorzystuje te same rekwizyty w wielu inscenizacjach, są więc one „ograne” i mają za zadanie wywoływać w aktorach konkretne wspomnienia i emocje, pomagając im tym samym w grze⁶. Ta strategia reżyserska wpisuje poniekąd twórczość Krystiana Lupy w estetykę teatru naturalistycznego – szczególnie na poziomie kreowania miejsca scenicznego, ale również gry aktorskiej.

2. TRANSPARENTNE GRANIASTOSŁUPY

Na scenografię Lupy składa się, z jednej strony, duża liczba sfatygowanych przedmiotów codziennego użytku, ustawionych w zakurzonych pomieszczeniach, z drugiej zaś – umowne przestrzenie symboliczne, w przypadku których reżyser-scenograf często wykorzystuje możliwości, jakie dają przezroczyste materiały⁷. Tak jak Aleksander Tairow, pozbywając się

(Marilyn Monroe w momencie przebierania się z czarnego swetra w czerwoną sukienkę).

⁴ T. Kowzan, *Symbol i symbolizacja*, [w:] idem, *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

⁵ Zob. T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 603–608. O podobieństwach pomiędzy strategiami scenograficznymi Krystiana Lupy i Tadeusza Kantora pisze również: W. Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii*, op. cit., s. 170–171.

⁶ Zob. G. Niziołek, *Sobowtór i utopia*, Kraków [cop. 1997], s. 104–121; *Przeźroczysty pokój. O teatrze Krystiana Lupy*, reż. K. Bardzik, TVP S.A., 1995.

⁷ Ważnym – i szeroko opisywanym – motywem związanym z przezroczystością w teatrze Lupy są również okna (zarówno te stanowiące element scenografii, jak i te rzeczywiste, należące do budynku teatru), które miały być symbolem

makiety, wprowadzał do swoich spektakli trójwymiarowość (m.in. pode-
sty zarysowujące miejsca akcji)⁸, tak też Lupa tworzy podziały na klatki,
transparentne graniastosłupy i przezroczyste, wielopoziomowe konstrukcje.
Przezroczystość niektórych elementów scenografii jest nie tylko funkcjo-
nalna (rozszerza pole widzenia), ale może być również narzędziem tworzenia
znaczeń.

Pierwszym charakterystycznym przezroczystym elementem scenografii
pojawiającym się w wielu spektaklach Krystiana Lupy jest graniastosłup,
który pełni rolę wewnętrznej sceny. Szkatułkowość sceny, czy też tworzenie
trójwymiarowego *passe-partout* (jak ujmuje to Uta Schorlemmer⁹), sprawia,
że zaciera się różnica między widzem a aktorem, ponieważ oglądany może
nagle stać się oglądającym, a zatem – częścią widowni. Reżyser-scenograf nie
ucieka więc od umowności, ale wykorzystuje ją w celu zbliżenia aktorów do
widzów, stworzenia wspólnoty „podglądających”. Naczelną różnicą między
wewnętrznymi i zewnętrznymi scenami jest stopień iluzji¹⁰. Konstrukcje
scenograficzne stanowią wewnętrzne ramy dzieła sztuki, w których – idąc za
koncepcją Borisa Uspienskiego – „pojawia się przed nami pewien szczególnie
świat, posiadający własną przestrzeń i czas, własny system wartości, normy
zachowań; świat, w stosunku do którego zajmujemy pozycję z konieczności
zewnętrzną, czyli pozycję postronnego obserwatora”¹¹. Przestrzeń sceniczna
kształtowana jest więc niejako od początku poprzez wykorzystywanie rusz-
towań i ram, które nie tylko dzielą ją i geometryzują, ale również pozwalają,

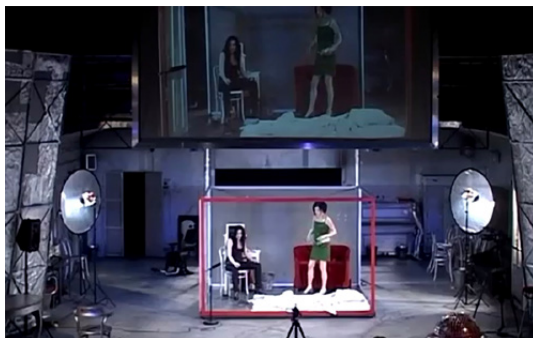
otwarcia sztuki, wdzierania się rzeczywistości do teatru. Motyw ten funkcjonuje
w inscenizacjach Lupy od samego początku – w Teatrze Jeleniogórskim (pierwszym,
w którym pracował reżyser) okno było po lewej stronie sceny. Od tej pory Lupa
zawsze w scenografii uwzględnia okno właśnie w tym miejscu.

⁸ A. Tairow, *Atmosfera sceniczna*, [w:] idem, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964.

⁹ U. Schorlemmer, *Mówiąca przestrzeń*, [w:] eadem, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwanie „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróz, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków [cop. 2007], s. 88–89.

¹⁰ G. Niziołek, op. cit., s. 113.

¹¹ B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 199.



Il. 1. K. Lupa, *Factory 2*, Teatr Stary, Kraków 2008

by wydarzenia sceniczne rozgrywały się na wielu poziomach, co jest realizacją konstruktywistycznej myśli scenograficznej. Wielowymiarowe konstrukcje dynamizowane są przez symultaniczną grę aktorską, dodatkowo wzmagającą efekt dialektyki wnętrza i zewnątrz sceny oraz współtworzącą – jak pisze Włodzimierz Szturc – „strefy egzystencjalne odpowiadające granicznym stanom bohaterów”¹². Najjaskrawszymi przykładami takiego zastosowania transparentnych konstrukcji są z pewnością: graniastosłup, w którego wnętrzu występują aktorzy z fabryki Andy’ego Warhola w przedstawieniu *Factory 2* (il. 1), oraz postawiony w centrum sześcian ze spektaklu *Miasto snu*, gdzie bohaterowie improwizują sceny mające wejść do filmu dokumentalnego Federica Felliniego, poświęconego tytułowemu miastu. W przypadku *Factory 2* – historii o fabryce, w której zgromadzeni zostali artyści zafascynowani twórczością Warhola i chcący za wszelką cenę stać się realną częścią jego artystycznego świata – przezroczysta przestrzeń służy do nagrywania przez nich improwizacji. Jest kadrem, miejscem do grania, przestrzenią filmowej rejestracji. Ów kadr staje się sferą desperackich popisów aktorskich, skutkujących niekiedy agresywnymi interakcjami. Wewnętrzna scena w spektaklu jest, z jednej strony, miejscem występu, kreacji, z drugiej zaś – przestrzenią, w której dzięki obecności kamery wyzwalają się najgorsze instynkty. Przestrzeń oglądania przeradza się w laboratorium pracy nad osobowością, miejsce wyzwolenia skrywanych na co dzień afektów.

Kreowana przez reżysera przestrzeń sceniczna ma w przypadku obu spektakli charakter polimorficzny¹³. Granica między rzeczywistością a fikcją staje się płynna. Bohaterowie *Miasta snu* wchodzą do graniastosłu-

¹² W. Szturc, op. cit., s.165–167.

¹³ J. Limon, *Przestrzeń sceny i przestrzeń sceniczna*, [w:] *Między niebem a sceną*, Gdańsk [cop. 2002], s. 42–43.

ów, by wystąpić przed resztą postaci. Bryła jest zarazem rodzajem kadru potrzebnego do nakręcenia *screen* testów dla Federica Felliniego (il. 2). Podczas tych występów widzowie utożsamiają się z grupą pozostającą poza wewnętrzną sceną, przyjmują bowiem tę samą perspektywę oglądu. Miejsce wyzna-



Il. 2. K. Lupa, *Miasto snu*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012

zione przez bryłę – jak każda przestrzeń sceniczna – ulega semiotyzacji. Postawiony w centrum graniastosłupa drążek, przypominający mikrofon, staje się osią przestrzeni występowania, a mocne „estradowe” oświetlenie, które pada na sześcian w momencie, gdy ktoś do niego wejdzie, podkreśla jego funkcję w przedstawieniu. Początkowo przezroczysty graniastosłup to miejsce gry, pokazywania przez mieszkańców Perły tej „wersji siebie”, jaką pragną przedstawić Felliniemu. Improwizacje dotyczą stanów emocjonalnych (np. „występ” prezentujący temat radości w wykonaniu jednej z bohatererek – Melity – w rytm tanga z filmu *Osiem i pół*), a następnie stają się swego rodzaju spowiedzią, w której bohaterowie opowiadają o własnych rozterkach (przykładem są długie monologiki Siri dotyczące jej stanów psychicznych).

3. PRZESTRZENIE PODGLĄDANIA

Lupa w swojej twórczości odrzuca centrowość wątków i postaci, konstruuje przestrzeń i planuje ruch na scenie w taki sposób, by spektakl był symultaniczny. Często jest to konsekwencją wyboru tekstów prezentujących wielu bohaterów, którzy, poza indywidualnymi dramatami, tkwią w jednym wspólnym kryzysie. Kreowanie zamkniętych grup, w których sfrustrowane jednostki poszukują swojej tożsamości, jest typową praktyką w twórczości Lupy. Najczęściej bohaterowie ci funkcjonują w panoptikonie¹⁴, w którym są nieustannie obserwowani. Przykładem mogą być choćby zebrani

¹⁴ Por. M. Foucault, *Panoptyzm*, [w:] idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 191–220.

i zdominowani przez tyrana-widmo mieszkańcy Perły z *Miasta snu*, Józef K. / Franz K. z *Procesu* (Teatr Nowy, 2018), czy nawet rozpaczliwie poszukujący swojej tożsamości koczownicy z *Pływalni* (Teatr Łażnia Nowa, 2014). W takich kontekstach Lupa kreuje przezroczyste przestrzenie w innej, być może oczywistszej funkcji. Używa szklanych (lub wykonanych z płyt pleksi) konstrukcji jako metafor „permanentnej inwigilacji”. Jednym z przedstawień, w których scenograf użył tego typu teatralnych budowli, jest właśnie *Miasto snu* – spektakl o państwie stworzonym przez Clausa Paterę¹⁵.

Krystian Lupa w swojej inscenizacji pokazuje inwigilację prowadzoną przez „niewidzialnego”, choć w rzeczywistości stale przemykającego przez scenę Clausa Paterę za pomocą ogromnej, trzykondygnacyjnej konstrukcji, przypominającej przekrój bloku mieszkalnego, którego ściany są przezroczyste (il. 3). Blok podzielony jest na osiem mieszkań, w każdym z nich możemy obserwować życie poszczególnych mieszkańców Perły¹⁶. Podglądaczami prywatności bohaterów jesteśmy nie tylko my, ale również Patera – władca

¹⁵ „Twórca i przywódca tego osobliwego tworu – ni to państwa, ni to wirtualnej społeczności Claus Patera, który w przeciągu 5 lat, dysponując gigantycznymi finansowymi środkami, o pochodzeniu których nikt nie wie nic pewnego (ciągle gdzieś rodzą się nowe wersje, które sobie wzajemnie przeczą), zbudował Miasto-Hybrydę, miasto, w którym każdy dom został wyrwany ze swego pierwotnego miejsca i przewieziony na wyznaczone – gdzie według zamysłu Demiurga miała narodzić się Perła. Tak bowiem Claus Patera nazwał stolicę Państwa Snu. Miała to być całkiem nowa w naszej ludzkiej historii czasoprzestrzeń, w której obowiązywać mają rzekomo reguły snu, a człowiek może zostać rzekomo wyzwolony z »obezwładniających powiązań z materią«. Cytujemy tu ulubione wyrażenie Twórcy. Zresztą »Twórca« to też jego ulubione wyrażenie. Można powiedzieć – do pełni brakuje tylko jednej litery. I tak powstaje, a może już powstał, najosobliwszy twór naszego stulecia. Do Perły migrują tysiące spragnionych”. K. Lupa, *Miasto snu*, Warszawa 2012, s. 26–27.

¹⁶ Sam pomysł pokazania na scenie przekroju kilkukondygnacyjnego budynku, w którym akcja rozgrywa się symultanicznie w każdym z mieszkań, pojawiał się w teatrze już na początku XX wieku. Aleksander Zelwerowicz zaplanował w ten sposób scenografię do *Przestępców* Ferdinanda Brücknera (Teatr na Pohulance, 1930), gdzie pokazuje morderstwa popełniane w sześciu mieszkaniach berlińskiej kamienicy; zob. Z. Raszewski, *W odbudowanym państwie*, [w:] idem, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 218.

państwa, niby z dziedzica przyglądający się swoim poddanym. Podobną funkcję pełni przezroczysty pokój Józefa K. z *Procesu* według Franza Kafki. W tle sceny usytuowane zostało mieszkanie głównego bohatera, które wprawdzie ma ściany, ale wykonano je z transparentnego materiału. Za pomocą światła wydobyta zostaje zza ściany prze-



Il. 3. K. Lupa, *Miasto snu*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012

strzeń pomieszczenia. Lupa celowo nie używa w tym wypadku samych szkieletów naśladujących przestrzeń. Ściana – pokryta folią, gęstą siatką czy materiałem – niesie za sobą więcej znaczeń niż metalowa konstrukcja wyznaczająca otwartą przestrzeń. Przezroczyste ściany w pokoju Józefa K. są ułudą prywatności, w rzeczywistości to bowiem ekran do obserwowania bohatera przez władzę i widza.

4. KLATKI I SIATKI, CZYLI PRZEZROCZYŚĆ BUDUJĄCA DYSTANS

Transparentne przestrzenie, które dają możliwość nie tylko oglądania (przez widza), ale i nieustannego podglądania (przez innych bohaterów), były wykorzystywane również do adaptacji dramatów Witkacego. W tym wypadku pełnią one jednak przede wszystkim funkcję separacyjną. W *Nadobnisiach i koczkodanach* autor pokazuje społeczeństwo w momencie rozkładu ideologicznego. Prezentuje grupę byłych arystokratów o wypalonych osobowościach, którzy poszukują drogi do poznania prawdy. Mamy do czynienia z ludźmi niegdyś odznaczającymi się indywidualnością, a teraz rozpaczliwie poszukującymi nowych doznań, które pomogłyby im lepiej odnaleźć się w nowej rzeczywistości przenikniętej ideami socjalistycznymi. Bohaterowie szaleńczo poszukują „zielonej pigułki”, która ma pomóc im uratować świat. Krystian Lupa symbolizuje uwikłania ideowe postaci przede wszystkim za pomocą klatki. Ogranicza przestrzeń sceniczną, budując konstrukcję

z ogrodowych siatek, dodatkowo przykrytą firankami¹⁷. Z jednej strony, obecność klatki sugeruje tłumione popędy Pandeusza i Tarkwiniusza, z drugiej zaś – może być odwołaniem do niemożności poznania tajemnicy istnienia, wyjścia poza własne ograniczenia. Klatki niosą także konotacje animalistyczne, choć, paradoksalnie, nie zostały w nich zamknięte zdziżczale Mandelbaumi, a kontemplujący istotę świata Pandeusz wraz ze swoim adeptem – Tarkwiniuszem. Od świata zewnętrznego oddzielają bohaterów czarne firanki. Dają one ułudę, że nie istnieje świat poza klatką.

Separacyjną funkcję pełnią również transparentne boksy w późniejszym spektaklu reżysera – *Pragmatystach*. Krystian Lupa w swoim jeleniogórkim przedstawieniu z 1981 roku znów pokazuje przedstawicieli społeczeństwa w ideologicznej przepaści, postawionych przed problemem wyboru sposobu, w jaki będą egzystować. Ukazaniu starć postaci i prezentacji ich dylematów sprzyja skonstruowana na scenie szpitalno-laboratoryjna przestrzeń. Reżyser tworzy obszar eksperymentu, na którym można przeanalizować kolejne warstwy psychiki bohaterów. Lupa projektuje teren, który dzieli na trzy przezroczyste bryły. Pierwsza klatka z dwoma wejściami to miejsce przebywania Teleka, Mumii Chińskiej i Kobietona, a w finale – policjantów¹⁸. Na środku sceny położone zostały dwa materace i łóżko szpitalne oświetlone jasnymi lampami¹⁹. Klatka ta jest odbiciem kondycji społeczeństwa, przekrojem sytuacji kulturowej, w jakiej się ono obecnie znajduje²⁰. To, co dzieje się z bohaterami w tym obszarze sceny, sugeruje, że mamy do czynienia z ich kryzysem. Są oni jednostkami wewnątrznie wynędzniałymi, chorymi, poszukującymi prawdy, a zamknięta powierzchnia szpitalna ma być miejscem jej wiarygodnej weryfikacji.

Drugi transparentny boks ustawiony został w głębi sceny. W nim znajdują się pozostali bohaterowie – „obiekty doświadczalne”, czyli dwójka nagich ludzi symbolizujących – jak pisze Piotr Rudzki – popędowo-cieleśną część natury człowieka²¹. Boks ten momentami jest przysłonięty czarną płachtą, co

¹⁷ Zob. J. Kuna, *Czterdziestu Mandelbaumów*, „Dziennik Polski” 1977, nr 50, s. 4.

¹⁸ P. Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66–67, s. 470–483.

¹⁹ Ibidem, s. 477.

²⁰ Ibidem, s. 494.

²¹ Ibidem, s. 485.

może sugerować stłumienie *id*. Te postacie-objekty są nieme. Tym bardziej można je utożsamić z biologicznością i zwierzęcością. Trzecią klatkę zajmuje widownia. Może być ona odzwierciedleniem świata metafizycznego – trzeciego elementu natury człowieka²². W spektaklu Lupy bohaterowie symbolizujący popędy bezskutecznie próbują się wydostać ze swojej klatki²³. Z kolei „metafizyka” jest całkowicie odizolowana od pozostałych klatek. Zdaje się najbardziej hermetyczna i niedostępna, co dodatkowo akcentuje foliowa przesłona. Bohaterowie funkcjonują między obiema klatkami, mając świadomość ich istnienia, a jednocześnie nie mogąc się do nich dostać. Reżyser umieszcza postacie reprezentujące każdy z elementów człowieka w osobnym boksie, jednakże każdy z nich w pewnym sensie zawiera się w innym. Jak zauważa w swojej recenzji Temida Stankiewiczówna²⁴, jest to sytuacja bez wyjścia. Kryzys człowieka związane z niemożnością ucieczki od każdej z tych sfer życia, a jednocześnie z bezradnością w kwestii pogodzenia ich ze sobą.

W 1986 roku Lupa reżyseruje kolejny spektakl na bazie tekstu Witkacego – *Maciej Korbowa i Bellatrix*. Ponownie zestawia Witkacowski katastrofizm z kryzysem obecnym w Polsce Ludowej. Tak jak w następnych dramatach w *Macieju Korbowie* pojawia się plejada charakterystycznych dla twórczości dramaturga typów: niespełnionych artystów, frustratów, niedojrzałych dziewczątek, demonicznych kobiet, postaci zagubionych w swojej tożsamości, zaś reprezentantem typu tyрана jest tytułowy Maciej Korbowa. W tym odciętym od świata laboratorium bohaterowie przedstawienia wspólnie dążą do osiągnięcia nicości. Reżyser-scenograf robi ze sceny izolatkę dla Macieja Korbowy i jego kompanów. Klatka z towarzyszami Macieja oddzielona jest ścianą z oknem, zasłoniętą brudną, sfatygowaną kotarą, za którą kryje się tajemniczy tył sceny²⁵. Ponadto Lupa izoluje swoich bohaterów od widzów za pomocą czerwonej siatki (il. 4).

²² Ibidem, s. 504.

²³ Ibidem, s. 497.

²⁴ T.L. Stankiewiczówna, *Na granicy ciszy i krzyku*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 135.

²⁵ Zob. M. Jodłowski, *Witkacy pod Lupą*, „Odra” 1987, nr 9, s. 7.



Il. 4. K. Lupa, Maciej Korbowa i Bellatrix [rekonstrukcja spektaklu z 1986 roku], Teatr Łąźnia Nowa 2015

PODSUMOWANIE

Przezroczystość w spektaklach Krystiana Lupy pełni kilka funkcji. Pierwszą z nich jest tworzenie wewnętrznych ram za pomocą sześciennych instalacji, które rozdzielają przestrzeń, by rozróżnić poziomy iluzji spektaklu (zaznaczyć miejsca pełniące

funkcję stref pracy nad osobowością lub wyeksponować te, w których bohaterowie spektaklu, nie zaś aktorzy, odgrywają różnego rodzaju wewnętrzne przedstawienia). Drugim, wydaje się – opozycyjnym rodzajem transparentnych przestrzeni są konstrukcje pomieszczeń usytuowane za, jak się okazuje po podświetleniu, półprzezroczystą ścianą, stanowiącą tył sceny. Tego rodzaju instalacje to przestrzenie nie oglądania, a podglądania. Takie rozwiązania sceniczne – jeszcze bardziej niż siatki i kraty – konstruują realną „czwartą ścianę”, czyniąc podglądaczem nie tylko widza spektaklu, ale też tego, kto stoi na właściwej scenie i przygląda się wewnętrznemu światu. Trzecim typem przezroczystych przestrzeni i obiektów w scenografii Lupy są siatki oddzielające widownię od sceny (te również nawiązują do „pudełkowości sceny”) bądź klatki, które – podobnie jak sześcianny – mogą pełnić rolę wewnętrznych ram, jednak ich symbolika jest oczywiście zgoła odmienna. Oznaczają izolację, niemożność przekroczenia różnego rodzaju barier mimo faktycznej bliskości świata zewnętrznego. Ulokowanie tego typu przezroczystych form scenograficznych w – jakże realistycznej – przestrzeni teatralnej wykreowanej przez Krystiana Lupę narzuca widzowi ich symboliczne odczytanie. Z kolei konsekwencja stosowania ich przez reżysera w określonych, niezmiennych kontekstach pozwala na dostrzeżenie pewnego rodzaju konwencji symbolicznej, o której można mówić tylko w przypadku plastyki teatralnej reżysera *Factory* 2²⁶.

²⁶ Przezroczyste przestrzenie są bowiem kreowane przez wielu scenografów, wystarczy wspomnieć ogromne szklane bądź wykonane z płyty pleksi instalacje autorstwa Małgorzaty Szczeńśniak, która widzi w przezroczystości diametralnie

Bibliografia

- Katarzyna Fazan, *Co po scenografii*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Marek Jodłowski, *Witkacy pod Lupą*, „Odra” 1987, nr 9.
- Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Tadeusz Kowzan, *Znak i teatr*, Znak – Język – Rzeczywistość, Warszawa 1998.
- Joanna Kuna, *Czterdziestu Mandelbaumów*, „Dziennik Polski” 1977, nr 50.
- Jerzy Limon, *Przestrzeń sceny i przestrzeń sceniczna*, [w:] *Między niebem a sceną, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk [cop. 2002].
- Krzysztof Lupa, *Miasto snu*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012.
- Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. O teatrze Krystiana Lupy*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 1997].
- Oddech przestrzeni, dusza ściany. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawiają Grzegorz Niziołek i Joanna Targoń*, „Didaskalia” 2003, nr 54–56.
- Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, PIW, Warszawa 1990.
- Piotr Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66–67.
- Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwanie „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2007].
- Temida L. Stankiewiczówna, *Na granicy ciszy i krzyku*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 135.
- Włodzimierz Szturc, *Krystian Lupa: scenografia – filozofia przestrzeni teatralnej*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii: Problemy – sylwetki – rozmowy*,

inny potencjał: „Uważam, że nastąpiła potrzeba sięgnięcia po materiały o innych możliwościach. [...] Wprowadzająca powietrze transparentność, dające odbłask szkło, lustra, pleksi. To materiały bardziej estetyczne i porządkujące. Dekoracja butaforska kojarzy mi się z czymś starym, zmurszałym. [...] Mam potrzebę stworzenia w teatrze świata estetycznego, miejsca wyczyszczonego”. *Oddech przestrzeni, dusza ściany. Z Małgorzatą Szczęśniak rozmawiają Grzegorz Niziołek i Joanna Targoń*, „Didaskalia” 2003, nr 54-56, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/7300/oddech-przestrzeni-dusza-sciany> [dostęp: 19.09.2019].

red. K. Fazan, G. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Aleksander Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, tłum. J. Ludawska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1997.

Źródła ilustracji

- Il. 1. Centrum Edukacji Teatralnej w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.
- Il. 2. Materiał promocyjny TR Warszawa; <https://www.youtube.com/watch?v=KQcN07ux0KI>.
- Il. 3. Materiał promocyjny TR Warszawa; <https://www.youtube.com/watch?v=KQcN07ux0KI>.
- Il. 4. WOK – Wszystko o Kulturze, 9.05.2015; <https://ninateka.pl/film/wok-wszystko-o-kulturze-09052015>.

Krystian Lupa's Transparent Theatre (Comments on the Functions of Transparency in Scenography)

The article is an attempt to describe some of the most important transparent constructions in Krystian Lupa's theatre and to explain their functions. In the text, I focused on the main and most frequently repeated transparent elements of the scenography; prisms (which fulfil the role of internal frames), transparent walls (places where actors are peeping over), and bars and grids which suggest closing some space off or isolating the actors.

Keywords: Krystian Lupa, transparency in scenography, *Factory 2*, *City of Dream*

KTO TO JEST GENIUSZ? KULTUROWE HISTORIE SŁOWACKIEGO I MICKIEWICZA PO ODZYSKANIU NIEPODLEGŁOŚCI

PAWEŁ KUCIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
kucinski-pawel@wp.pl

I

Najbardziej znany, ale i literacko odosobniony, fragment recepcji dzieła Juliusza Słowackiego w dwudziestoleciu międzywojennym, a właściwie recepcji samego poety – jako symbolu – jest związany z problemem i polemiką dotyczącą formy. Słowacki zjawia się jako „wielki poeta” na modelowej lekcji polskiego. Gombrowicz umieszcza go w perspektywie groteskowych eksperymentów jako model nieprzejrzysty, a w swoim niewypowiedzianym skomplikowaniu – nieanalityczny, kiedy samo nazwisko okazuje się formą paraliżującą wszelkie próby wniknięcia w skomplikowaną sytuację romantycznego dziedzictwa w dwudziestoleciu międzywojennym. Lekcja polskiego, unaoczniona w banalnym truizmie, jest w rzeczywistości synekdochą romantycznej wieszczej schedy, wszystkich polemik toczonych od roku 1918 po koniec lat 30. Oczywiście nie zostało z niej wyłączone tyle, ile w *Ferdydurke*: zachwyty, sarkastyczna mieszanka uwielbienia, kapitulacja interpretatora przed banałem, nie tylko już przecież recepcyjnym, ale i społecznym, nade wszystko zaś – politycznym, pragmatycznym, propagandowym.

„Słowacki wielkim poetą był”, podobnie jak Mickiewicz. Dwudziestolecie międzywojenne po próbie światopoglądowej „użyteczności” obu wieszczów, której w słynnym manifestie podjął się Bruno Jasieński, powraca do romantyzmu. Dwie odmienne perspektywy: uniwersalistyczna (antyindywidualna) oraz egoistyczna (a także sposoby lektury odwołujące się do sporu demokracji i totalitaryzmu w autorytarnej już przecież rzeczywistości), budują – każda na swój sposób – dwie różne mitologie dotyczące sfery obecności

wielkich poetów w zbiorowej pamięci, której projekt, jeszcze przed pierwszą wojną światową, zostaje napisany nie tylko przez historyków literatury, ale też, co nie powinno dziwić, przez publicystów i polityków. Jego założenia wiodą wówczas w stronę wypracowania modelu mitologicznej tożsamości, która jeszcze przed Wielką Wojną przybrała formę nie modelowej historii literatury, lecz otwartej dyskusji nad rolą wielkich ludzi i ich dzieł w życiu społecznym; projekt ów tę dyskusję wyraźnie inicjuje, umieszcza rzekomo historyczny spór o wieszczów w kontekście retoryk politycznych, mających przede wszystkim na celu uwolnienie myślenia zbiorowego z romantycznej schedy – zgodnie z nową epoką i przeczuwaną już przyszłością, kiedy to spór ten dopiero stanie się obiektywny, to znaczy: przestanie być sposobem interpretacji społecznych i diagnoz, których tworzeniem zajmie się odąd nowoczesna polityka.

Oczywiście, publicyści poruszający się w przestrzeni mitologii współczesnych zdają sobie sprawę z niewspółmierności obu języków – rzeczywistość polityczna odbiega wyraźnie od futurologicznych wizji ideologii, a – może tym bardziej – od przeszłości, już przecież kiedyś, w romantyzmie, zdefiniowanej przez literaturę. Dlatego węzłowe problemy współczesnego dyskursu mitopolitycznego, mające w założeniu dotyczyć sfery polskich tożsamości politycznych (w wersji nacjonalistycznej i socjalistycznej, piłsudczykowskiej i endeckiej), eksplikować kwestie narodu i uaktualniać jego narracje, zmierzając przy tym do wykreowania oczekiwanego obrazu narodowej przyszłości lub społecznej przyszłości, muszą wykorzystywać inny język, który jest już historyczny i, jako *ready made*, nadaje się, by go przejąć.

Literatura XIX wieku bowiem, zrezygnowawszy z siatki zapośredniczeń w świecie wyłącznie wewnątrzpoetyckim, stworzyła – a pamiętano o tym dokładnie w dwudziestoleciu – rzeczywistość idealną, wybiegającą poza ramy literatury; wielką kulturę, sięgającą zarówno zbiorowej przeszłości, jak i przyszłości, lub może, jak wyraża się Karl Heinz Bohrer¹ w odniesieniu właśnie do literackiej filozofii i estetyki: „wiecznej terażniejszości”. Utopię, a przynajmniej jej spełnioną w fakcie odzyskania niepodległości obietnicę.

Literatura romantyczna jest spełnionym dyskursem, z którego pełną garścią korzysta polityczne mitotwórstwo, także dlatego, że właśnie jej narracje

¹ Zob. K.H. Bohrer, *Absolutna terażniejszość. Semantyka czasu terażniejszego*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.

i przewidywania ostatecznie okazały się antycypować sam mechanizm polityki, niekoniecznie zawsze prawdziwej i dobrze zaprogramowanej, lecz – co najważniejsze – skutecznej w wywieraniu wpływu. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że właśnie mit był dla polityki w dwudziestolecu najbardziej efektywną i efektywną artykulacją idei, które należało wprowadzić w życie, a zdaniem wielu literatura uchodziła za doskonałe i poręczne narzędzie do kreowania politycznej utopii – jeśli miała strukturę mityczną. Jak pisał Roman Kołoniecki:

Twórczość literacka staje się wychowawcą narodu [...]. Wielkie syntezy – wielkie mity, mające znaczenie wychowawcze, powstają na szczytach rozwoju indywidualnego talentu [...]. Ale podłożem, życiodajnym gruntem, z którego bujne drzewo wielkiego dzieła, wielkiego mitu, syntezy przetwarzającej duszę pokolenia [...] – będzie owo zespolenie literatury z życiem społeczności i jego twórczą prężnością [...]²

Mitologiczne narracje współczesne osłabiały zatem twardą i najczęściej opresyjnie logiczną retorykę języka politycznego, by za pośrednictwem metafory i symbolu, w sposób zawoalowany i – dopowiedzmy – określony, perswadować odbiorcom ideowy punkt widzenia. Kwestia polega bowiem na tym, że fakt polityczny, wtłoczony w ramy literackiej fabuły, zyskuje pozór fikcyjności³; jego oplecione nimbem tajemnicy prawdopodobieństwo, to, czym w rzeczywistości politycznej państwa skutkuje, bywa osłabione nie tylko przez inny rodzaj językowej kreacji, ale też – co ważne w procesie lektury – samą działalność interpretacyjną, nigdy ostrą, choć retorycznie efektywną i pozwalającą nakłaniać do kolejnych działań; jednak też, jako proces otwarty, zawsze obciążoną piętnem niedopowiedzenia oraz – w wymiarze symbolicznym, który przecież nie wyklucza działania propagandowego, *par excellence* politycznego – niedokonania.

Nic dziwnego nie ma również w tym, że właśnie prawica zwraca się ku tradycji, a prawicowa świadomość okazuje się konglomeratem tradycyjnych idei, ponieważ:

² R. Kołoniecki, *Spoleczne zadania literatury*, Warszawa 1934, s. 8–9.

³ Zob. np. E. Cassirer, *Mit państwa*, tłum. A. Staniewska, red. nauk. K. Świącicka, S. Blandzi, Warszawa 2006.

Statystycznie rzecz biorąc, mit znajduje się na prawicy. Tu ma on zasadnicze znaczenie: dobrze wykarmiony, łśniący, zaborczy, gadatliwy, bezustannie się wynajduje. Jest w stanie uchwycić wszystko: sprawiedliwość, moralność, estetykę, dyplomację, sztuki użytkowe, Literaturę, widowiska⁴.

Ani klasycyzm, ani tym bardziej reminiscencje dawnej Polski i jej dziejów, o których powoli zapominano bądź zostawiano je historykom, nie były na tyle gęste, by móc stworzyć, przechować i reinterpretować mitologie narodowe, pod koniec XIX wieku służące formującej się nowoczesnej polityce, których warstwę symboliczną, dynamikę znaczeń można było wykorzystać bezwzględnie i pod względem perswazyjnym – bezbłędnie. By ten zamiar się powiódł, a mitologiczny dyskurs był politycznie efektywny, należało zbadać strukturę romantycznego mitu i jego najprzedniejszych, fantazmatycznych figur, mogących bezpośrednio wpływać na pamięć zbiorową oraz niebezpośrednio kształtować polityczną futurologię. Sięgnąć do figury wieszczka jako narracji ulokowanej w czasie przyszłej mitologii i – o czym oficjalnie milczano po prawej stronie sceny politycznej w latach 20. – również „teżniejszej” polityki.

II

W stylizowanym na biblijny dialogu politycznym zatytułowanym *Anioł i Jakób* Marian Piechal opisał tę mitotwórczą zasadę i pragnienie każdej polityki: oparcie nowej politycznej opowieści na legendarnej przeszłości, zamierzchłej narracji, którą odśrodkowa siła współczesności, napięcie, z jakim konieczność dziejowa przebija się do społecznego charakteru, kieruje w stronę przyszłego życia narodu, próbuje je opisać jako utopijną wizję, a zarazem polityczny i moralny program zaczynający się wypełniać już dzisiaj: „[...] narasta legenda, która z kolei karmi i wyhodowuje mit, mit obowiązujący na przyszłość pokolenia całe. Taki mit nie z łona jednej warstwy, ale całego narodu...”⁵.

⁴ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 284

⁵ M. Piechal, *Anioł i Jakób* [!]. *Trzy dialogi o Adamie Skwarczyńskim*, Warszawa 1935, s. 52.

Wcześniej jednak, na prawicy, Zygmunt Wasilewski doceniał działanie w historii ludzi szczególnych, choć potępiał ją samą – jako *magistra vitae*⁶. Pisał, że „na wielkiego człowieka nie ma recepty ani terminu, jest on darem dziejów”⁷. Choć przyznawał, że „o tym, z jakiego typu człowieka rodzi się wielki duch – trzeba wiedzieć”⁸, co właściwie stanowiło o specyfice jego interpretacji i analitycznym charakterze „wzniosłości”, to jednocześnie zauważał istnienie nieco nawet irracjonalnej wielkości i rehabilitował, wcześniej wszak krytykowane⁹, „myślenie poetyckie”, uważając, że choć nie tylko poeci mogą być przez swoją epokę uznani za ludzi szczególnych, to właśnie oni winni być – przed wszystkimi – uznani za odkrywców „sekretu człowieka twórczego”. By odkryć tajemnicę psychiki heroicznej – twierdził Wasilewski:

[...] skuteczniej jest udawać się po wskazówki do rewelatorów ducha ludzkiego – do twórców religii i poetów [zamiast do polityków – przyp. P.K.]. Oni mają miarę wielkości: człowiek religijny i poeta; i ktoś trzeci: człowiek zbiorowy – lud, przez wieki wytwarzający zbiorowo prawdę o człowieku wielkim w znakach mitologicznych¹⁰.

Więcej – mitotwórstwo „charyzmatyczne” miało tę specyfikę, że, obok innych rodzajów mitografii, właśnie tu, w micie podmiotowym, bohaterskim, spotykały się dusza jednostki i ogółu, członka narodu z duszą powszechną, która nie wychodziła jednak – co jasne – poza powszechność narodowej demokracji, nie była zatem duszą wszystkich, lecz raczej duszą narodową¹¹. Jeśli bowiem „mity o nadczłowieku pochodzą z takiego źródła jak Mickiewicz lub z wyobraźni ludu”¹², to przyznając „mitograficzne prawo” zarówno jed-

⁶ Szczególnie w czasie wojny Wasilewski potępiał historię i historiozofię jako literacki sposób jej uprawiania. Zob. Z. Wasilewski, *Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915–1918*, Warszawa 1919.

⁷ Idem, *Sekret człowieka twórczego*, w: idem, *Dyskusje*, Poznań 1925, s. 34.

⁸ Ibidem.

⁹ Zobacz np. idem, *Orientacja wewnętrzna. Luźne kartki*, Moskwa 1916, s. 30, passim.

¹⁰ Idem, *Dyskusje*, op. cit., s. 34–35.

¹¹ Rozumienie duszy narodowej zob. idem, *Orientacja wewnętrzna*, op. cit., s. 146, passim.

¹² Idem, *Dyskusje*, op. cit., s. 38.

nostce, jak i zbiorowości, ustanawiał Wasilewski zależność między dwoma podmiotami „dziejów”. W artykule *Sekret człowieka twórczego*, pomieszczonym w *Dyskusjach*, od razu ustanowił metodologię własnych badań nad fenomenem geniuszu, wpisując ją w kontekst romantyczny (celem stało się tu prześledzenie twórczych, zasługujących na miano rewelatorów życia społecznego, pisarzy i poetów), a także podstawową antynomię „minionej” epoki: słowa i czynu, jednak zamieniając ją na relację bardziej analityczną: osobowości i twórczości:

[...] prawdy o człowieku nie są zgadywane, jeno czerpane z własnego wnętrza, jeno czerpane przez obserwację. Wielkie duchy, oddając się pracy wewnętrznej, bardzo głęboko przenikają swoją świadomością swój ustrój [społeczny – przyp. P.K.]¹³.

Dzięki determinizmowi, nakierowanemu na jeden i ten sam cel, każdy naród – dowodzi dalej krytyk – stawał się harmonijnym organizmem: „Wielki duch jednostkowy i wielki duch zbiorowy powszechności – oba łąkają i szukają wielkiego człowieka, oba mają na niego miarę w ograniczonym poczuciu swojej wielkości, oba tworzą mity o nadczłowieku [...]”¹⁴, tym samym zaś potwierdza się przekonanie Wasilewskiego, że:

Twórczości szczytem jest praca artysty, który dzieło przenika swoją świadomością i dając mu swoją duszę, może potem oczekiwać jako rzeczy naturalnej, że martwy posąg do niego przemówi. [...] To samo z literaturą, to samo z instytucjami. Harmonia może istnieć tylko wtedy, kiedy całość cywilizacji stanie się własnością psychiczną i moralną wszystkich¹⁵.

Wypowiedź tę uznać można za typową dla problematyki mitu politycznego także później, w latach 20. XX wieku, ale nie dlatego, że jest ona jedną z wielu. Przeciwnie, rewelatorstwo mitu współczesnego, w tamtych czasach dopiero odkrywane i przekładane na język polemiczny, było zjawiskiem nowym, a przynajmniej – nowością była intelektualna eksplikacja tego fenomenu. Co więcej, jak widać z tego i podobnych fragmentów wiedza o „świadomości” mitu w społeczeństwach nowożytnych oraz dociekanie

¹³ Ibidem, s. 35.

¹⁴ Ibidem, s. 38.

¹⁵ Idem, *Na wschodnim posterunku*, op. cit., s. 124.

jego społecznych oddziaływań dopiero się formowały jako metoda analizy (również społecznej), choć, oczywiście, wielkie uwolnienie przede wszystkim zachodnioeuropejskich eksplikacji narodowych dusz lub charakterów przyniósł wiek XIX¹⁶. Stąd sięgnięcie po poetów romantycznych jako modelowych bohaterów było rozwiązaniem najprostszym. Wiele tłumaczyło. Wystarczyło powołać się na nazwiska tych osobowości:

Mickiewicz dosłownie tak tworzył mity, jak żywa tradycja pokoleń. On je brał z tej strony, z której traktuje wartości samo życie. Ono szuka w wielkich ludziach boskiej mocy, skuteczności aż do cudowności. Bo czyn, działanie w sumie ogólnej wysiłku psychicznego, jest tym, czym życie stawa swojej wysokości, jako pokonywanie rozkładu przedłuża się, rozwija i zbliża się do najogólniejszego ideału – Dobra. W tym ideale powszechność, życie samo, widzi i Prawdę, i Piękno.¹⁷

Ale też owa taktyka oznaczała powrót do tamtych romantycznych metodologii odkrywania znaczeń charyzmatycznej osobowości w życiu narodu, w historii. Mit u Wasilewskiego w podobny, niemal profetyczny, ale i krytyczny sposób definiuje zbiorową jaźń, jak model, którym posłużył się Thomas Carlyle w pracy *Bohaterowie* (wyd. polskie 1892). Wydaje się, że wyinterpretowany przez Wasilewskiego z Mickiewicza problem mitu wiele zawdzięcza słowom historyka angielskiego „o wielkich ludziach [...], o pojęciach, jakie ludzkość o nich sobie im nadała [...] – o czci dla bohaterów i pierwiastku bohaterstwa w sprawach ludzkich”¹⁸.

Geniusz Mickiewicza i rewelatorów romantycznych, ta podmiotowa zasada mitu – ujęta ze stanowiska historycznego – tłumaczyła, jak się zdaje, wszystkie nadużycia romantycznej tradycji, których miazmaty krytyk obserwował we współczesnym społeczeństwie jeszcze w czasie wojny¹⁹. Podobnie Carlyle – właśnie w poetach widział bohaterów, co ważne – tych

¹⁶ Zob. np. G. Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, tłum. i przedmowa J. Ochorowicz, wyd. 2, Nowy Sącz 1999; E. Barker, *Charakter narodowy i kształtujące go czynniki*, tłum. I. Pannenkowa, Warszawa 1933.

¹⁷ Z. Wasilewski, *Dyskusje*, op. cit., s. 38.

¹⁸ T. Carlyle, *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Kraków 1892, s. 1.

¹⁹ Zob. Z. Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna*, op. cit.

nieziemskich, na podobieństwo bogów rzeźbiących rzeczywistość. Historia zatem dla obu, jeśli przyjąć ambiwalentną postawę Wasilewskiego wobec romantyzmu (inną jako polityka, inną zaś – jako krytyka kultury), była:

[...] historią tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wielkich ludzi [...]. Ci bowiem ludzie byli przewodnikami ludzkości, wzorodawcami i w pewnym znaczeniu – twórcami wszystkiego, co całe zbiorowisko ludzi zdołało zrobić, czego zdołało osiągnąć. Wszystko, co się w świecie dopełniło, jest tylko, ściśle rzecz biorąc, zewnętrznym, materialnym wynikiem, praktycznym wcieleniem i urzeczywistnieniem myśli przemieszkujących w zesłanych na ten świat – wielkich ludziach [...]²⁰.

To raczej ogólne postawienie problemu mitu bohaterskiego, figury bohatera w kontekście własnych historii, okazuje się, gdy zostanie dookreślone, kwestią bardziej szczegółową. Jeśli jednak pamiętać o tym, że – jak pisze Jarosław Ławski – „romantycy częściej korzystają z mitu, budują mity i mitologie niż mówią o micie i mitologii”²¹, to należy przyjąć eksplikacyjną gotowość Wasilewskiego do wyjaśnienia mitologii wieszczów za wtórną i inaczej niż tylko historycznie i obiektywnie motywowaną działalność publicystyczną, w której mit zostaje przedstawiony i zinterpretowany, nie zaś – należycie zanalizowany. Publicystyka Wasilewskiego tworzy różnicę między metatekstem a źródłem, co wydaje się jasne i poszerza porządek recepcji Mickiewicza. W którą jednak stronę i gdzie kończy się prezentacja, a zaczyna interpretacja – tego publicysta nie zdradza. Albowiem zdecydowanie mniej precyzyjne będzie już wydobywanie innej różnicy, która pojawia się jako możliwość głównych kategorii lekturowych: pomiędzy budową ignorującą opis a indywidualnie i z zewnątrz motywowaną konstrukcją, nie zaś interpretacją jako rekonstrukcją. Jeśli więc Wasilewski próbuje dociec uniwersalności pewnego typu psychiki wieszczka – geniusza, czyli wielkiej tajemnicy, która mimo deklaracji wcale nie musi być umotywowana dziełem (w tym wypadku poezją) wielkiego poety, w grę z tekstem wchodzi inaczej już przeczytane pojęcia geniusza i samego mitu, obu – biografii i opowieści – motywowanych zewnętrzną wobec literatury koniecznością. Przykładem

²⁰ E. Carlyle, op. cit., s. 2.

²¹ J. Ławski, *Mickiewicz. Mit – historia. Studia*, Białystok 2010, s. 81.

nowych definicji i interpretacji jest dla autora *Orientacji wewnętrznej* Juliusz Słowacki i jego dzieło.

III

Juliusz Słowacki pojawia się w tym kontekście jako przedmiot sporu współczesnych, ale też jako sprawdzenie metody psychologicznej, która w rozważaniach nad mitologią łączyła biografię oraz duszę wybitnej jednostki. W szkicu – stanowiącym w tym kontekście tylko odprysk teoretycznej problematyki mitu współczesnego, pisany jeszcze przed wojną i wpisującym się w polemikę bardziej szczegółową, bo dotyczącą książki Józefa Trietiaka, którego metody bronił przed posądzeniami o przeinterpretowanie twórczości autora *Króla Ducha* – Wasilewski wytykał błędy autora *Juliusza Słowackiego. Historii ducha poety i jego odbicia w poezji*, książki wydanej nakładem Akademii Umiejętności w 1904 roku:

Badania psychologiczne nad umysłami genialnymi mają na celu przede wszystkim wyjaśnienie tajemnicy powstania ich dzieł. Pracą przeto ważną jest przebranie i rozplątanie nici, jakie ich łączyły z otoczeniem, o ile to potrzebne do wyjaśnienia psychiki twórczej poetów, ale będzie to w każdym razie praca przygotowawcza²².

W słowach tych pobrzmiewa dwuznaczność, jeśli bowiem uznamy czynności przygotowawcze wyłącznie za podstawę pierwszego oglądu, który skutkować ma działaniami krytyczno- czy historycznoliterackimi, wówczas cała istota problemu geniusza i wieszczka (tak przecież w innych miejscach przez Wasilewskiego promowana jako wczesnodziewiętnastowieczna symulacja współczesnych postaw intelektualnych i politycznych, które sam autor przyjmuje, „rozplątując” biografie twórcze Norwida, Mickiewicza, Kasprowicza) okazuje się nie mieć umotywowania z chwilą, kiedy jedyną funkcją biografizmu okazuje się interpretacja biografii. Czy zatem geniusz poetycki może być ocalony przez biograficzne badania, wpływologię, która w takim wypadku niewystarczająco harmonizuje z dziełem poety? I jak w takim razie badania nad osobowością – badania, z których później tworzy się społeczny i współczesny mit – mają się do samej twórczości?

²² Z. Wasilewski, *Spór o Słowackiego*, [w:] idem, *Mickiewicz i Słowacki*, Warszawa [ca 1921], s. 233–234.

Paradoks myśli Wasilewskiego niknie jednak, gdy w kontekście politycznych i ideologicznych sympatii krytyka mit biograficzny czy bohaterski (a także historyczny) zostaje oceniony jako lepszy lub gorszy w przyszłości, do której ma się odnosić, a zatem z punktu widzenia terażniejszych sporów. Mit Słowackiego po prostu nie pasuje do wieszczkiej koncepcji Wasilewskiego. Spojrzenie odwrotne, wiodące w przeszłość, to cecha liryzmu Słowackiego, a raczej i liryzmu, i Słowackiego potraktowanych oddzielnie, by uwydatnić historyczność poety (osobowości twórczej) i genologii (liryki), z której mitologie współczesne powstać nie mogą. Tajemnicą poezji, w odróżnieniu od mitu bohaterskiego:

[...] jest podawanie się jej wsteczne w głąb siebie za śladem przeżyć osobistych czy też odziedziczonych w układzie nerwowym. Poezja przez to budzi panteistyczne skojarzenia zmysłowe i czyni umysły ulegające jej działaniu wewnętrznemu skłonnymi do historycznego sięgania w przeszłość, szukania własnej genezy²³.

Właśnie z perspektywy chronologicznej, czasu, który się spełnił lub – na co liczy każda polityka – może się wypełnić w zarysowanych przez poetów (lub polityków) granicach, Wasilewski proponuje przyjęć za kryterium oceny pojedynczych osobowości twórczych zdolność lub niezdolność mitograficzną: zdolność woli, przemiany słowa w czyn, życia przyszłego wyinterpretowanego jako działanie ze słów mających, w odróżnieniu od przeszłej diachronicznej liryki, swoją futurologiczną dynamikę. To cecha dotycząca nie tylko twórczości, ale też osobowości, nie jedynie znaczeń, ale i – genologii:

droga bowiem czynu, którą człowiek kroczy, nie ta, którą widzi jako poeta, jest to linia wytknięta kompromisowo między popędem życia a świadomością (linia woli), gdy tymczasem linia poetycka, jaką poeta widzi lirycznie, linia wyjaśniająca mu stosunek jego samopoczucia do świata, wynika z układu między wzruszeniem estetycznym a świadomością²⁴.

²³ Idem, *Dramaty wyobraźni poetyckiej*, [w:] idem, *Mickiewicz i Słowacki*, op. cit., s. 169.

²⁴ Ibidem, 169–170.

Takie spojrzenie pozwala, po pierwsze, na zbadanie efektywności budowania mitologii współczesnych oraz ich oddziaływania na teraźniejszość, której momenty wypełnień (zakładane lub dostrzegane – jak wolność Polski) ewaluują i klasyfikują. Zaliczają geniuszy w poczet wstecznych lub postępowych, tylko poetów bądź aż – mitotwórców.

Wieszczem – jeśli na to pojęcie jest ustalone kryterium psychologiczne – był Mickiewicz. Reszcie [Kraśińskiemu, Słowackiemu – przyp. P.K.] zaś udzielało się tylko jego światło. Tak, że gdy patrzeć z oddali, tworzą z nim jedną grupę²⁵.

Po drugie zaś, spojrzenie historyczne, wzrok krytyka, który patrząc dogłębniej, wie już więcej, niż może powiedzieć cały współczesny przedmiotowi badania kontekst, racjonalizuje fenomeny epokowe w sposób, który demitologizuje cały ów kontekst, wydobywając pojedynczy fenomen. Wasilewski zatem demitologizuje całe spojrzenie na romantyzm, chcąc wydobyć z niego genialną jednostkę. Powiada po prostu, że współcześni myślą się co do romantyzmu, ponieważ czasy wieszczów „[...] były okresem krytycznym dla naszej umysłowości. [...] Wieszczono wówczas – taka była chwila dziejowa, taka rola i taki ton poezji naszej. Tak było istotnie, ale ulegamy złudzeniu, jeśli nam się zdaje, że wieszczono chórem”²⁶.

Być może dlatego ostateczna definicja wieszca – mimo późniejszej, z lat 20., uwagi, jaką w szkicu o Słowackim Wasilewski obdarza społeczną mitologię i wielkich ludzi (choć samemu Słowackiemu miana tego odmawia) – rezygnuje z wszelkiego mitologicznego polotu, a nawet z mitologicznego kontekstu wielkości. Wobec wieszczącego, jasnowidzącego Mickiewicza Kraśiński i Słowacki są jedynie literackimi talentami. Talent poetycki, który Wasilewski poddaje rozważaniom niejako w zastępstwie wieszczania i osobowości wiersza, to – odwołajmy się do Gombrowiczowskiego pojęcia – jeszcze niedojrzałość i niedosiężność wobec prawdziwej istoty i fenomenu jednostki genialnej, którą był Mickiewicz: „Istniały współcześnie trzy wielkie talenty poetyckie i tylko tyle [...]”²⁷.

²⁵ Idem, *Spór o Słowackiego*, op. cit., s. 228.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

Dla Wasilewskiego Słowacki w okresie genezyjskim jest mniej wygodny niż autor *Dziadów*. Swoje sympatie, lokowane po stronie Mickiewicza jako narodowego wieszczka, badacz wyraża również jako wytłumione antypatie wobec Słowackiego i poezji w ogóle. Nie mogąc zaś wypowiedzieć się wprost – zrzuca tę odpowiedzialność na dynamikę kultu obu poetów. Pozwala to na rzekomo bezosobową ocenę:

W miarę bliższego poznawania Mickiewicza rósł kult jego postaci, a dzięki temu i jego towarzyszków. Ogół pozostawał w mniemaniu, że gdy krytyka z kolei zanalizuje duszę Słowackiego, ukażą się nam również nieprzebrane skarby nie tylko geniuszu poetyckiego, ale i charakteru bohaterskiego²⁸.

Krytyk uważa autora *Króla Ducha* za ekscentryka, i to uhistorycznionego. Jeszcze podczas Wielkiej Wojny pisał, że Słowacki:

[...] poza widzenie historyczne, które miał przedziwnie rozwinięte, nie wyszedł. Widział za sobą [...] linię historyczną aż do prapoczątku rzeczy, ale przed siebie, pozbawiony wyobraźni woli, nic nie przerzucał; był tylko poetą, podczas gdy Mickiewicz zajął stanowisko ducha, który wiedzie w przyszłość²⁹.

Wasilewski określa także własną rolę (ukrywając jeszcze swą polityczną predylekcję), która za chwilę zostanie doprecyzowana. Krytyk w spotkaniu z osobowością poety powinien współtworzyć jego mit, narrację wielkiej osobowości, która sama się narzuca – jako związek przeszłości z przyszłością. Odkryje te motywacje zauważalny w dziele geniusza poetyckiego potencjał słów, które po sobie pozostawił – jako intencje dotykające zbiorowości narodowej w jej chronologicznym, z podziałem na przeszłość i przyszłość, ukonstytuowaniu.

IV

Mit, stając się wykwitem sprzecznych idei – romantycznej i pozytywnej (organicznej), pozostaje w gestii wyłącznie wielkich ludzi. Staje się ideą heterogeniczną, niejednoznaczną, a nawet – dialektyczną. Dlatego

²⁸ Ibidem, s. 229.

²⁹ Idem, *Orientacja wewnętrzna*, op. cit., s. 147.

[...] Prus, duch z budowy swojej bardzo podobny do Mickiewiczowskiego, nie miał już tej podmiotowej miary ideału ludzkiego i konstruował ideał naukowo. [...] Tak samo jak Mickiewicz widział syntezę człowieka w woli, ale zamiast czynu kładł w dzieje pojęcie pracy (organicznej). Pracował nad systemem naukowym, aby odsunąć naturalny proces mitu³⁰.

Przytacza jeszcze Wasilewski jedno nazwisko – Kasprowicza. Dzieło jego, jak przyznaje, które w „każdym zjawisku szuka momentu wiecznego, powszechnego”, powinno być wzorem, „jak powstaje mit o nadczłowieku, bogatym w boski pierwiastek twórczy”³¹.

Być może dlatego Słowacki jest lirykiem, doskonałym poetą, ale też – nie takim, jak choćby Kasprowicz. Liryzm romantyczny autora *Króla Duchy*, oceniany z perspektywy odzyskanej niepodległości, jest anachroniczny w twórczej metodzie i formie. Mógłby mieć Kasprowicz wobec „nerwowców”, a zatem dekadentów w rodzaju Berenta i Przybyszewskiego, status podobny do tego, jaki Wasilewski przyznaje Słowackiemu wobec „przyszłościowego” Mickiewicza i jego „czynnego liryzmu”, gdyby nie fakt, że liryzm Kasprowicza właśnie wydaje się głębszy i prawdziwszy, bardziej też etyczny w zestawieniu z poetyką Słowackiego, z historycznym, a nie – wiecznym liryzmem, tak opisanym:

Jego „ja”, ulegające poetyckim uniesieniom i decydujące nawet w życiu powszednim o jego osobistym stosunku do rzeczy, nie jest płytkie jak u nerwowców, łatwo reagujących na bodźce zewnętrzne czy towarzysko, czy artystycznie mniej lub więcej pięknymi formami. Mijają całe okresy na takiej tylko rzecz można, naskórkowej³².

Charakterystyczny w opisie Słowackiego jest brak przestrzennej metafory, która organizuje analizę geniuszu Kasprowicza, będącego dla autora *Orientacji wewnętrznej* – lirykiem. Istnieje zatem liryzm głęboki lub liryzm historyczny. Ten pierwszy, jako metafora przestrzenna, metafora głębi lirycznej i ukrytego znaczenia, pojawia się w biografii twórczej Kasprowicza, w sposób doskonały spotykającej się z jego twórczością, w efekcie tworząc wspólnie jaźń głęboką i głębi sięgającą. W przypadku Kasprowicza nie

³⁰ Idem, *Sekret człowieka twórczego*, op. cit., s. 39.

³¹ Ibidem, s. 40.

³² Ibidem, s. 42.

ma – jak się zdaje – mowy o imputowanej liryzmowi Słowackiego historyczności z okresu genezyjskiego. To, co głębokie, jest przestrzenne, co pamiętane – historyczne, pierwsze jest wieczne, drugie – ulatuje z czasem, przemieniając się i ewoluując jedynie w historii, nie dotyka postawy nie tylko czynnej (Słowacki wobec Mickiewicza), ale także prawdziwej, rozumianej przez Wasilewskiego jako istota poezji. Kasprowicz wobec dekadentów, „nerwowców” swoich czasów, to też – mitologiczny – beczasowy Kasprowicz wobec Słowackiego. Wasilewski opisuje liryzm autora *Króla Ducha* jako neurastenię:

Słowacki poza wyobrażenia o potrzebie ofiary i o celu boskim pracy duchowej nie wyszedł [nie dotarł więc do Kasprowiczowskiej „głębi” – przyp. P.K.]; a im więcej zniewalał duszę do ruchu, tym głębiej poruszał swoje wiele uwrażliwione pokłady pamięci organicznej, na której oparty jest cały mechanizm liryzmu. Nerwy w tym kierunku ciągle szarpane, śpiewały mu jak harfa, czar swoich tajemnic, kryjących skarby przeżyć. Na fosforyzujących, rozigranych wyobraźniach nerwach, Słowacki czuł się jak na falach „oceanowych”, one ciągnęły go w głąb mirażami wcześniejszych duchów, z których powstał jego duch dzisiejszy³³.

Jeśli Kasprowicz nie jest wieszczem (to miano – jak wiadomo – przysługuje tylko Mickiewiczowi), to nawet jako liryk wyprzedza Słowackiego. Ową potencjalność nieujawnionych przeżyć, którą krytyk obarcza liryzm Słowackiego, można zestawzić ze stosunkiem Kasprowicza do rzeczy(-wistości). Wydaje się zresztą, że pod piórem Wasilewskiego mitologie Słowackiego nie mogą wydarzyć się nie tylko z powodów treściowych lub psychologicznych, ale także życiowych i formalnych (prawo mitologii to, pamiętajmy, pogodzenie pierwiastka biograficznego i twórczego). Naskórkowe wyłącznie przeżycia sprawiają, że – jak w szkicu o Kasprowiczu powie o neurasteniach Wasilewski – „Kwitnie [...] miły, bo nie trudyący głębią estetyzm, kult formy zadowala potrzeby artystyczne, nawet moralne”³⁴. W tej atencji ujawnia się jeszcze jeden rys psychologii wielkich ludzi: moralność, z którą

³³ Idem, *Dramaty wyobraźni poetyckiej*, op. cit., s. 172.

³⁴ Idem, *Sekret człowieka twórczego*, op. cit., s. 42–43.

nie należy prowadzić lirycznych, formalnych gier³⁵. Mitologia powinna wyznaczać drogi etyce, Słowacki zaś „[b]ył wielkim poetą pomimo wszystko, co w jego życiu znalazło się ujemnego, bez względu nawet na niepoczesność pobudek, które dały początek jego poszczególnym utworom”³⁶.

Mit polityczny jest zatem dla prawicowego krytyka ciągiem przemian twórczej osobowości, „człowieka twórczego”, raz wkładającego maskę obiektywizmu naukowego, innym razem przywdziewającego romantyczny płaszcz przewodnika, „uczuciowca” i filozofa, lub nawet pelerynę modernistycznego dekadenta, mocą geniuszu powołanego do wielkości, której jednak w *Królu Duchu* i w całym genezyjskim okresie twórczości Słowackiego Wasilewski nie zauważa. Ta struktura retoryczna nie jest wedle Wasilewskiego poetycka. Na przykładzie Kasprowicza autor wyostrzył różnicę między wyobraźniami lirycznymi obu, a tym samym – zdetronizował Słowackiego.

Przemiany osobowości wieszczą, geniusza, społecznika czy „liryka do szpiku kości”, wreszcie modernisty, jakim był Kasprowiczy, to zatem sekret historii, ale innej niż ta przysługująca Słowackiemu. Obaj poeci mówią innym głosem, językiem innych osobowości twórczych, z których jedne są przyjmowane przez krytyka, inne odrzucane – jak można wnosić po swoistych hierarchiach bohaterów, dzieł, biografii, form, talentu – już nie tylko ze względu na osiągnięte przez obu twórców cele.

Wszystko to sprawia, że w dotychczas – od kiedy na horyzoncie zainteresowań krytycznych Wasilewskiego w związku z mitologiami współczesnymi pojawia się Słowacki – spójną i quasi-naukową analizę powoli, niczym klin, wbija się chęć ukształtowania publicystycznego kanonu, za którym podąża polityka. Ambicje, jakie realizowane były, są i będą na innym niż poezja polu. Choć zatem Wasilewski zmierza do wykrycia tajemnic jednostki genialnej i przełożenia ich na zrozumiałą wykład idei bohaterstwa, to ma na myśli również jakąś inną, zewnętrzną siłę, którą wiąże z własną – tłumacza mitu. Jeszcze w czasie wojny napisze, że „[g]łównym zaś zadaniem krytyki jest wynaleźć w utworach i czynach geniuszu rysy zasadnicze, te, które były

³⁵ „Demonstracje na Mickiewiczu czynione dawały ogółowi lekcję moralną, jak wygląda wielki duch poetycki zbudowany z jednej bryły najczystszej kruszcu [...]”; idem, *Spór o Słowackiego*, op. cit., s. 231. O Słowackim: „Szukano w jego życiu kwiatów na wieńce, a nie wszystko było kwiatem [...]”; ibidem, s. 232.

³⁶ Ibidem, s. 233.

ostatecznym jego przeświadczeniem, odsunąć zaś na plan dalszy to, co było u niego szukaniem³⁷. Dlatego to „[z]ywy Mickiewicz [...] był skończonym obrazem wewnętrznego stanu narodu, niejako zebraniem w soczewkę tajemnic jego duchowych [...]”³⁸, a „[p]rocesem nieustającym [...] krytyki jest – według Wasilewskiego, wypowiadającego się o roli inteligencji – współzycie pośmiertne z geniuszem pod przewodnictwem przenikliwych umysłów”³⁹. Dopiero kilkadziesiąt lat później odkryta jako postawa zaangażowania politycznego, nowa na początku wieku XX rola przewodnika, jakim jest krytyk, niewiele będzie miała wspólnego z rolą obiektywnego „mitologa”⁴⁰.

Rola krytyka oraz polityka, którą ustanawia tu Wasilewski, otwierając drzwi niewypowiedzianej wprost manipulacji, polega zatem na przełożeniu tajemnic twórczości na język funkcji społeczno-politycznych właściwych każdej epoce z osobna. Historię tworzą epoki, kształtujący je ludzie wybitni – tworzą dzieje: „[...] jeżeli z krytyki naukowej ma być jakowyś pożytek praktyczny, społeczny, choćby dla sprawy kultu wielkości narodowych, to właśnie ten, że krytyka wskaże, odkąd ten kult ma się zaczynać, co ma być czczone i dlaczego”⁴¹.

Wydaje się, pominąwszy nawet gorący, publicystyczny styl wielu pism Wasilewskiego, że właśnie rozpatrywanie roli współczesnego krytyka niewczy obiektywne jego wyobrażenie. Ujawnia, że wcześniejszy szacunek, jaki Wasilewski ma dla swoich bohaterów, do których odnosi się z krytycznym, wydawałoby się, dystansem, to tylko pozory, jakie retoryka polityczna podniesie: uaktualni w ten lub inny sposób, wydobywając heroizm lub manipulując przeczytanym słowem. Właśnie taka krytyka, miejscami jeszcze pozornie wyważona, za chwilę zacznie budować inne paralele i metafory, jak choćby tę łączącą nacjonalizm z romantyzmem. Ujawnienie celów krytyki to obnażenie narzędzia manipulacji, fantazjowania o nie swoich dziełach w kontekście własnych interesów. Warto przypomnieć, że takie mitotwórstwo – ustanawiające fantazmat – Mickiewicz

³⁷ Idem, *Na wschodnim posterunku*, op. cit., s. 476.

³⁸ Ibidem, s. 475.

³⁹ Ibidem, s. 476.

⁴⁰ Zob. R. Barthes, op. cit., s. 292 i nast.

⁴¹ Z. Wasilewski, *Spór o Słowackiego*, op. cit., s. 236.

zdecydowanie odrzucał. Dawał ponosić się wyobraźni, ale nie było w niej miejsca na manipulację⁴².

V

Mit polityczny okazywał się dla narodowodemokratycznej prawicy świadomością tradycji, interpretowanej na sposób krytycznoliteracki; był efektem wciąż przypominanej, żywotnej i waloryzowanej na współczesny sposób kategorii geniusza, poety profetycznego, przewodnika narodu. Wówczas, jak przyznał Wasilewski gdzie indziej, geniusz był potrzebny, i choć dziś, wraz z odzyskaniem niepodległości, kontekst historyczny, który romantyzm ufundował, zachwiał się w posadach i niewiele uzasadnia trwanie przy „książkowej” wizyjnej manierze odczytywania miejsca narodu w historii – to cześć dla wielkich jednostek, przewodników jest wciąż potrzebna, należy się im także dlatego, że to właśnie romantyczny poeta został pierwszym politycznym mitotwórcą, który działalność polityczno-społeczną potrafił pogodzić z poetyckim oglądem świata, i w rzeczy samej powołać do życia tę „psychologiczną” hybrydę, która jednak co prawda nie w pełni likwidowała, w mniemaniu Wasilewskiego, wielki zatarg epoki: rozumu i uczucia, czynu i słowa. Czyniła to, dopowiedzmy, w odczytywanej zgodnie z duchem bergsonizmu kategorii woli lub jak wyrażał się krytyk – duszy⁴³.

W tym kontekście spór o Słowackiego jawi się jako nade wszystko pozorny. Przeniesienie dyskusji w dziedzinę krytyki literackiej być może realizuje polityczną ideę Wasilewskiego, który jeszcze w czasie wojny zakładał, że romantyzm stanie się w końcu pozytywną ideą, zaświadczyającą o swoim przede wszystkim literackim charakterze. Dlatego może dziwić, że właśnie Słowacki okazuje się takim krytycznym doświadczeniem dla, ogólnie rzecz biorąc, nieromantycznych endeków, na co zwracał uwagę w latach 30. Skwarczyński. Dla piłsudczyka nie ulegało wątpliwości, że pragmatyzm polityczny, rezygnujący z romantycznego idealizmu, nie może zbudować mitu bohaterskiego, współtworzyć go i wcielać w życie:

⁴² Zob. J. Ławski, op. cit., s. 84 i nast.

⁴³ Zob. Z. Wasilewski, *Dyskusje*, op. cit., s. 27, passim; idem, *Na wschodnim posterunku*, op. cit., s. 153, passim.

Charakterystyczne jest, że [Zygmunt Balicki – przyp. P.K.] np. ideału nadczłowieka nie rozumie, przedstawiając go nie jako nakaz wysiłku wyjścia ponad siebie i stworzenia gatunku doskonalszego, lecz jako coś w rodzaju arystokratyzmu, wywyższenia się ponad codzienność i życie. [...] Nic dziwnego, że wszelkie wysokie wzniesienia się duchowe, a więc i romantyzm cały wraz z romantyczną polityką, dla obu tych działaczy [także Dmowskiego – przyp. P.K.] muszą być niezrozumiałe⁴⁴.

Czy zatem mit nadczłowieka zrozumiał ideowy przyjaciel obu bohaterów powyższego cytatu – Zygmunt Wasilewski? Jego racjonalizacja romantyzmu jako teorii romantycznego wpływu, do której negatywnego oddźwięku politycznego (potępienie mesjanizmu, manieri romantyczności) przyczynia się niewątpliwie Juliusz Słowacki, „tylko genialny poeta”, pod piórem Wasilewskiego urasta chyba do rozmiarów lęku przed wpływem (określenie Harolda Blooma): irracjonalną pamięcią zbiorową, która w romantyzmie była polityczna. Dziś zaś stała się opozycyjną polityką rozromantyzowanych piśmudzczyków, polityką romantyczną, której endecja zagospodarować nie mogła.

Dlatego Słowacki, jak i cały romantyzm, mimo prób unieśmiertelnienia nie pasuje do wizji narodowo-demokratycznej, nie daje się wpisać w politykę, jest poetą lirycznym, nie zaś – wielkim epikiem, który zamienił słowo i powiódł naród w przyszłość – tak jak uczynił to Mickiewicz. Pragmatyczne powody, datujące się od I wojny spory orientacyjne, w latach 30. toczone jako bezpardonowa walka polityczna między piśmudzczykami a narodową demokracją, zaciemniają szlachetne, streszczające się w teoretycznym zbadaniu podstaw mitologii społecznych i zbiorowego kultu wielkich poetów intencje autora *Orientacji wewnętrznej*. Narodowa mitologia nie będzie wypracowana na kanwie Słowackiego, choć oczywiście próbowano to robić. Niemniej jednak próby powoływania się na autorytet *Króla Ducha* i jego spuściznę były – jak w przypadku całej tej nacjonalistycznej/politycznej poezji – chybione, także (a może najbardziej) wówczas, gdy do pragmatyzmu i szowinizmu prawicy próbowali domorośli poeci dodawać jeszcze jedno wcielenie *Króla Ducha*. Sens historii streszczał się np. w postaci Romana Dmowskiego:

⁴⁴ A. Skwarczyński, *Myśli o nowej Polsce*, wyd. 2, Warszawa 1934, s. 41.

DAWNEJ POLSKI WIELKIE DUCHY,
 KRÓL, KANCLERZE, HETMANY,
 ORACZE, SZLACHTA, MIESZCZANY,
 DODAJCIEŻ JEMU OTUCHY!
 KAZIMIERZE, BOLESŁAWY,
 PRZYJMIJCIE GO DO SWEJ SŁAWY,
 MIĘDZY PIASTY, JAGIELLONY,
 SAM KRÓL, CHOCIAŻ BEZ KORONY,
 Z DUMĄ SZLACHETNĄ NA CZOLE
 NIECH ZASIĄDZIE W WASZYM KOLE!⁴⁵

O takim oddziaływaniu, które zdradzało przede wszystkim umiejętność politycznej mitografii piłsudczyków, nacjonałiści mogli tylko marzyć. Zresztą, sami zauważali tę niewspółmierność, to niedostosowanie języka do osoby, legendy do stylu, w jakim ją wypowiedano. W Wierszu *Podzwonne* Franciszka Kmietowicza romantyczna figura *Króla Ducha* nie jest wcielona w osobę bohatera, a w żywe pokolenia, które kontynuować będą jego dzieło; nie jest podmiotowa, co czyni sam zamiar unieśmiertelnienia wodza w jego lirycznym wizerunku niemalże groteskowym:

Kraków, Warszawa, Poznań... i tu koniec.
 Przecież on zawsze miał pyszałków za nic. –
 A gdy od Księdza prałata gnał goniec,
 zadrżała Polska u swoich trzech granic,
 w błyskach, w piorunach, w gromach zawieruchy
 stanęły przy Nim nasze Króle – Duchy⁴⁶.

Kmietowicz zastępuje statyczny, pomnikowy symbolizm *Króla Ducha* „symbolizmem dynamicznym”, a królewska duchowość ukazana jest niezgodnie z podstawową ideą Słowackiego: jako proces doskonalący osobę, ale nie – na co zwracał uwagę Wasilewski – zbiorowość i naród. Krytyczne intencje Wasilewskiego, mitografa mitologii, w politycznym wydaniu miały niewiele wspólnego z przemianą zbiorowości. Ostatecznie bowiem to nie

⁴⁵ A. Chojecki, *Elegia na śmierć R. Dmowskiego*, „Warszawski Dziennik Narodowy” z 4 stycznia 1939 r., s. 2.

⁴⁶ F. Kmietowicz, *Podzwonne*, „Warszawski Dziennik Narodowy” z 8 stycznia 1939 r., s. 4.

Dmowski jest wcieleniem Króla Ducha. Jest nim sama statyczna idea nacjonalizmu, który, jak wiadomo, rzadko godzi się na zmianę lub ewolucję polityczną.

Można zatem uznać, że mamy tu do czynienia z inną, właściwą polityce taktyką mitotwórczą, inną przede wszystkim niż ta wyczytana przez Wasilewskiego u samego autora *Króla Ducha*. W tym kontekście wiersz-hołd dowodzi manipulacji. Jeśli Dmowskiego niezbyt imają się romantyczne konwencje – należy je zignorować z pomocą niemającej nic wspólnego ani z prototekstem, ani z bohaterem wiersza nowej symboliki; idei bez zastanowienia wpisywanej w wiersz funeralny. Choć zatem Wasilewskiemu Słowacki wydawał się „tylko poetą”, genialnym historykiem, genezyjskim rewelatorem, który głębi nie dotknął, wikłając się w peregrynacje autentycznego liryzmu po wyobrażonych przestrzeniach historii narodu, a nie – jego przyszłości, to jednak uznanie dla lirycznej tylko wyobraźni Słowackiego mogłoby legitymizować (w starciu z funeralnym wierszem nacjonalistycznego poety) samą ideę mitologii, tu rozciągającej się na... umiejętność właściwej, niepolitycznej, niedającej podstaw do znaczeniowej indoktrynacji lektury twórczości autora *Króla Ducha*, co chyba ze smutkiem przyznaje Wasilewski, godząc się z tym faktem:

Tłum powinien najpierw nauczyć się czytać, następnie zrozumieć dzieła Słowackiego, a potem dopiero będzie mu stawiał ołtarze i egzorcyzował autorów, którzy mu ubliżą świętokradzką krytyką dzieł lub życia. Wtedy będzie czas na walkę o Słowackiego na placach publicznych⁴⁷.

Również poniższe słowa w związku z wierszem ku czci Dmowskiego układają się w pewną logikę, której konsekwencje wykluczają poetyckie skojarzenie jako nieuprawniony symbolizm; otóż Mickiewicz:

[...] był to wyobraziciel myśli i woli narodowej: sprawa zachowania bytu narodowego wiąże się symbolicznie z jego istnieniem. Dlatego tylko Mickiewiczowi [w roku 1905 – przyp. P.K.] postawiono sarkofag na Wawelu i zrobił to cały naród. Słowackiemu należy się świątynia jako artyście, a to jest rzecz różna. Będą do niej chodzić ci, co się na sztuce znają [...]⁴⁸.

⁴⁷ Z. Wasilewski, *Spór o Słowackiego*, op. cit., s. 235.

⁴⁸ Ibidem, s. 239.

W tym sensie romantyczny symbolizm być może uległ – w kontekście struktury mitu, opisanej przez prawcowego krytyka – nieuprawnionemu semantycznemu rozciągnięciu na postać racjonalisty. Nie oznacza to jednak pełnej rehabilitacji geniuszu Słowackiego. Nastąpiła swoista, ograniczona wyłącznie do formy dzieła – bo innej w spotkaniu z poetą lirycznym być nie mogło – „pośrednia »romantyzacja«”. A raczej, wedle zamysłu krytyka, nastąpi ona dopiero wówczas, gdy tłum przeczyta poetę ze zrozumieniem. Pośredniość dotyczy wciąż braku (odczuwania) życia, a dopiero później – krytyki legendarnej narracji, której podejmują się profani.

Mówiąc o pośredniości romantyzmu w kontekście sprofanowanej lektury *Króla Ducha*, który w wytwarzaniu mitu wodza i obrazu nacjonalistycznej Wielkiej Polski miał pomóc, mam na myśli to, że oba cytowane wiersze są wierszami pośmiertnymi. Wyłącznie eschatologia i ostateczność, przypisane konwencji heroiczno-funeralnej, mogą pośredniczyć i współgrać z racjonalizmem postaci Dmowskiego i jego dzieła (w terminologii Wasilewskiego: biografii i czynu). Tylko tak Dmowski daje się zinterpretować przez lekturę Słowackiego. Wyłącznie w ten sposób można odczytać poetę politycznie. Dalsze konsekwencje tego faktu, to jest mitologizowania na siłę, są raczej opłakane.

W pierwszym z wierszy postać Dmowskiego dopiero aspiruje do przyjęcia w poczet historycznych wcieleń *Króla Ducha*, a zatem śmierć nie jest tu, jak można wnosić z genologicznej intencji słów, próbą powołania się nań tych, którzy (po)zostali i jako tacy będą kontynuować wizję zmarłego polityka. Radykalny nacjonalizm racjonalizuje przeszłość wyłącznie jako historię, którą, jako narrację historyczną, zamyka, a zatem – wracając do *Króla Ducha* i Słowackiego – z lektury historii wyciąga wnioski dotyczące dowolnie interpretowanych zdarzeń, bez ich narracyjnej czy też ewolucyjnej struktury, którą przynajmniej w poemacie jest następstwo przyszłych biografii, doskonalenie się (duchowe). Wizja historii przedstawiona w pierwszym wierszu jest już na początku chybiona. Zamyśl poety – hołd oddany Dmowskiemu – rozpada się nie tylko na estetykę i racjonalizm, poezję i politykę, ale też na politykę, która rezygnuje z logiki estetycznych historii – będących sednem ewolucyjności poematu Słowackiego i nadających sens genezyjskości – jako źródła poezji i „nieżyciowej metafizyki” Słowackiego⁴⁹. Wydobywane

⁴⁹ Zob. idem, *Dramaty wyobraźni poetyckiej*, op. cit., s. 164 i nast.

z historii fakty nacjonalistyczny mit rewaloryzuje wyłącznie politycznie, ignorując ich powiązania, logikę i dynamikę, które Słowacki, jako dzieje ducha, przedstawia w poemacie. Z tego punktu widzenia raczej ma Wasilewski, postrzegając taką estetyczną logikę historii, jaką prezentował Słowacki w okresie geezyjskim, jako niewspółmierną wobec współczesnych autorowi *Króla Ducha* innych mitologii (przede wszystkim – Mickiewiczowskiej):

Gdy więc inni poeci, jak Mickiewicz, Goszczyński, pracowali praktycznie nad przekształceniem swego ducha w kierunku postępu, Słowacki pracował teoretycznie nad wynalezieniem praw rozwoju ducha, coraz głębiej przeświadczony, że doszedłszy do źródeł swej duszy poprzez wszystkie epoki wstecz poza nim, aż do chwili, kiedy z niego zrodził się atom ziemski – będzie miał utajony kierunek progresywny, w którym należy dążyć, aby dojść do Boga. W pracach swoich filozoficznych Słowacki potrąca nieraz o tę drugą część zadania (budowanie przyszłości), ale bez energii. Umysł jego palił się rewelatorstwem przeszłości ducha, w przyszłość wyobraźnia biegła tylko z nakazu rozumowego⁵⁰.

Można jednak odnieść wrażenie, że nieustanne posądzanie Słowackiego o zbytne zaufanie przeszłości, przez którą można zgłębić metafizykę, otwiera drogę ku mitologii, która będzie racjonalistyczna. W tym kontekście postać Dmowskiego w wierszach-hołdach przytaczanych wyżej przeczytana przez pryzmat *Króla Ducha* mogłaby zatracić swoją dwuznaczność, powiadomić o rozpadzie na estetykę odwołań i politykę treści. Rzecz jednak w tym, że zamiar Wasilewskiego wykracza poza krytykę estetyki Słowackiego i jej niemitologicznych skutków, które stają się wyraźne i dojmujące, kiedy zestawia mitologię Słowackiego (jako historię) z mitologią Mickiewicza (jako narracją o przyszłości), wykracza też poza historyczny kontekst sporu między wieszczami i o wieszczów. W zakończeniu artykułu *Dramaty wyobraźni poetyckiej* Wasilewski przyznaje:

Nie o Słowackiego wyłącznie mi chodziło. Użyłem jego twórczości do wykazania, jak niedościgłym jest zadaniem skojarzyć poezję z czynem na gruncie

⁵⁰ Ibidem, s. 172.

poetyckiego wzruszenia. Na przykładzie Słowackiego [...] widzimy [...] przepaść między drogą ducha poetycką a drogą ofiary i czynu⁵¹.

To dziwne, że egoizm estetyczny, wytknięty Słowackiemu, nie jest choćby zestawiony z geniuszem Mickiewiczowskim i *Wielką Improwizacją*. Wasilewski, mimo pozornej uwagi dla Słowackiego, określając typy jego osobowości twórczej, pozostaje wciąż politykiem i ku polityce ciąży jego krytyka literacka. W tym kontekście Mickiewicz, jako mitotwórca, doskonale nadaje się do politycznego wykorzystania. W rzeczywistości w rozważaniach dotyczących mitologii, w rozbiorach psychologicznych postaci poetów i ich dzieł, chodzi bowiem o to, by dążąc do rewolucji politycznej, niewiele mającej wspólnego z historią (nawet własnego narodu), wykorzystać te istniejące narracje, których wpływ był i wciąż może być istotny. Na ile się da, najlepiej radykalnie. A jeśli okaże się to niemożliwe – zamknąć romantyzm w księgach pozbawionej politycznego wpływu historii literatury po to, by ją inwigilować lub, jako metadyskurs o estetyce, nadal wykorzystywać we własnej mitologii politycznej. Taki los pisany może być również Mickiewiczowi. W tym samym roku, w którym ogłasza artykuł *Spór o Słowackiego*, Wasilewski pisze w przedmowie do zbioru mickiewiczowskich szkiców:

W ostatnich kilkunastu latach krążyliśmy wszyscy koło Mickiewicza; cała umysłowość nasza żyła rozpamiętywaniem poety i jego czasów. Po okresie walki o praktyczną wartość haseł romantycznych, nastął czas przedmiotowego badania i zamykania rachunków romantyzmu. Powstała literatura mickiewiczowska, dzięki której Mickiewicz stał się nam lepiej znany, niż był znany za życia swoim rówieśnym⁵².

Umieszczając Mickiewicza w historii literatury, zapowie Wasilewski swoiste *tertium non datur*: polityczny wpływ wieszczą jako mitologa lub wyłącznie historyczna pamięć jego dzieła. Właściwie to samo, tylko dużo wcześniej – albowiem do tego sprowadza się konflikt ustanawiany i podpisany przez krytyka w imię przyszłości (politycznej) narodu – powtórzy w związku ze Słowackim: „Widzenia [...] poetyckie takich twórców jak

⁵¹ Ibidem, s. 178.

⁵² Idem, *Śladami Mickiewicza*, Lwów 1905, s. II.

Słowacki są bez widoków życiowych. Przez te widzenia bezcielesne nie widzimy nic krom piękna i czynu artystycznego⁵³.

Bo jednak to Słowacki, jako poeta liryczny, autor wyłącznie historycznej wizji Polski, która tym wpływem, manierą romantyczności – jak nazywał ją Wasilewski – nie grozi, wydaje się specjalnie predysponowany do ostatecznej rozgrywki z politycznym romantyzmem, ostatniej bitwy krucjaty prowadzonej przez cały okres I wojny światowej przez Wasilewskiego: do zamknięcia politycznych wpływów epoki w annałach historii literatury. Słowacki – esteta, wybitny poeta, ale nie człowiek czynu – jest już „krytycznie” przygotowany. Należą mu się hołdy jako poecie, a nie politycznie zaangażowanemu wieszczowi, którego miano zostało mu przecież odmówione.

Upolitycznić biografie – czyżby było to założeniem narodowej demokracji? Nie sądzę, jeśli przeczytać książkę Wasilewskiego o Kasprowiczu, wolną od politycznego wpływu i własnych sympatii, pełną umiejętności i krytycznie, trzeba przyznać, wypowiedzianego zachwytu. Ale Wasilewski, nieco wbrew własnym intencjom, angażując się w spór o wieszczów, pokazał mimowolnie mechanizm odwrotny: dlaczego poezja, nie tylko ta romantyczna, winna być wolna od wpływu. Wasilewski, wychodząc ze swoją koncepcją mitu odniesionego do romantyzmu, jest krytykiem, który zaczyna być politykiem wcielającym w życie, za pomocą opisywania dzieł oraz sposobów właściwej lektury, własne ideały polityczne, dostrzegającym szansę lub niebezpieczeństwo (romantyzm piłsudczykowski / państwowy / sanacyjny) upolitycznienia społeczeństwa za pomocą odpowiednio przeczytanej literatury.

Usunięcie z pola widzenia Słowackiego ukazuje niemożność politycznego wpływu, z którym postać Mickiewicza, legendarna i pomnikowa, oraz jego twórczość będą się borykać, spotykając się w interpretacjach dorosłych „prawdziwych Polaków” z nacjonalistycznymi reinterpretacjami najważniejszych dzieł autora, który przez Wasilewskiego obwołany został geniuszem. Retoryka polityczna – mimo całej quasi-psychologicznej opowieści o zbawiennym wpływie mitologii jednostki twórczej – dotknie poetę, którego liryzm był bardziej zrozumiały, prostszy, a jako taki – ów dyskurs geniusza-Mickiewicza, mitotwórcy – okazał się bardziej podatny na manipulację. Fragment, w którym Wasilewski wraca do „sprawy pomnika

⁵³ Idem, *Dyskusje*, op. cit., s. 44.

Mickiewicza” i roli, jaką odegrała w niej narodowa demokracja, świadczy dobitnie o próbach politycznych lektur, jakie podejmowała publicystyka narodowa i jakie – licząc na polityczne skutki – podjąć będzie można. „Tak realnie poczuliśmy potrzebę wywołania przed oczy jego postaci, że w zaborze rosyjskim nie wahano się ze sprawy budowy pomnika uczynić wypadku politycznego, powodującego pewne przesilenie w stosunkach”⁵⁴. Mitologia wielkich ludzi powoduje polityczne przesilenie. Słowacki ze swoim liryzmem trafia do historii literatury w chwili, kiedy już wiadomo, że autora *Króla Ducha* nie da się upolitycznić tak, jak Mickiewicza.

VI

Na koniec warto dodać, że interpretacja genezyjskości Słowackiego jako lirycznego historyzmu, który nie jest w stanie zbudować (osobowościowo i przedmiotowo) mitologii narodu, zostaje kilkukrotnie poddana w wątpliwość jako teoria. Liryzm Słowackiego, tak niemitogenny zdaniem autora *Listów dziennikarza*, który, stojąc po stronie Mickiewicza, jak tamten niegdyś odmówił Słowackiemu miana wieszczka, zostanie zweryfikowany właśnie jako narodowa przyszłość w artykule Jerzego Zagórskiego w przededniu wojny. Choć, jak przyznaje autor, coraz częściej pojawiający się wówczas na łamach pravicowej prasy:

[n]iezawodnym nauczycielem polityki Słowacki nie był, [...] [to] jednak w *Królu Duchu*, w tym najbardziej politycznym i najbardziej historiozoficznym poemacie, w dodatku poemacie niewątpliwie obciążonym wpływami towiańszczyzny, ale je wspaniale przełamującym, znajdziemy przebliski tak zdumiewającej samowiedzy artystycznej, że staje nam w nim łuna huczących nad krajem dziejów⁵⁵.

Zmiana taktyki wobec romantyzmu, a szczególnie wobec Słowackiego (czytanego przez Wasilewskiego jako cień Mickiewicza i inna osobowość twórcza), powodowana jest dostrzeżeniem immanentnego, już nie – jak zdawało się prawicowemu krytykowi i politykowi – anachronicznego wobec nowoczesnego społeczeństwa idealizmu romantyków. *Król Duch*

⁵⁴ Idem, *Śladami Mickiewicza*, op. cit.

⁵⁵ J. Zagórski, *Żywa tradycja poezji współczesnej: Słowacki*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 18, s. 3.

zostaje wpisany w prawicowy mit nacjonalistycznej Wielkiej Polski, a liryka Słowackiego nie tylko może być zmanipulowana, ale i umieszczona w politycznej narracji, niewiele mającej z historią i rapsodami wspólnego. To próba odczytania przeszłości, historyczności Słowackiego jako zapowiedzi groźnej przyszłości. Może też to próba heroizmu, tak wówczas potrzebna nie tylko prawicy.

Właśnie w kontekście takiej manipulacji (bądź z drugiej strony – nadziei w „godzinie rozpaczey”, kiedy metafory geopolityczne zastępują zdrowy rozsądek) to właśnie poeci, stawiani przez Wasilewskiego wobec siebie na antypodach własnego geniuszu (o ile krytyk mógł go odkryć, na pewno nie pozostając bezstronnym analitykiem), w artykule Zagórskiego zjedniają i pojedniają własne odmienne talenty oraz osobowości:

O ile atawizmem Mickiewicza – pisze w ostatniej części artykułu Zagórski – jest wyraźnie Polska Jagiellońska [*Pana Tadeusza* uznaje autor za literackie wcielenie tej idei geopolitycznej – przyp. P.K.], o tyle Krzemiewiczzanin skrzyżował w sobie w zdumiewający sposób zarówno atawizm Polski Piastowskiej, jak i Jagiellońskiej. Zachowane rapsody dotyczą okresu gniazdowego Polski, w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym grzmi już czarnomorski marsz naszej ojczyzny – preludia Jagiellonów⁵⁶.

Na końcu zatem Mickiewicz i Słowacki nie są już różni bądź celowo poróżnieni. Uzupełniają się wobec politycznych, obcych im, narracji mitologicznych. Ważne jest w tych słowach jeszcze jedno: wskazanie tego, jak romantyczne lub romantyzowane, jak mitologizowane wówczas mogło być wszystko – nie tylko wymowa współczesnych politycznych faktów i ideologicznych zapatrywań, nie jedynie Gombrowiczowskie „wielkim poetą był” i nie tylko romantyczne słowo organizowane wyłącznie przez piłsudczyków, z którego to rozdania prawica chciała wygrać coś i dla siebie, a cała polityka. Romantyczna aż do retorycznego banału, którego słuchano wnikliwie. Nadpisywano na nim polityczne, mniej lub bardziej radykalne wersje i interpretacje, próbując potwierdzić wcieloną mitologię, obecność mitu, który jeszcze raz – zadziała. Retoryka polityczna potwierdzała jednak istnienie czegoś odwrotnego: „geniusza”, który na przykład u Tuwima zupełnie nie

⁵⁶ Ibidem.

dba o paralelizm życia i twórczości, będący przecież dla Wasilewskiego samą esencją mitu wielkiego człowieka –

A on nie Konrad, on nie Gustaw,
Ni *Króla Ducha* dalszy ciąg.
Jemu wystarczy „Dziennik Ustaw”,
Najmystyczniejsza z polskich ksiąg.

I żadnej w tym nie widzę racji,
By rozanielił się nasz wiek:
Żeby Anhellim był Zawadzki,
A Wernyhorą wieszczym – Beck⁵⁷.

– tworzy zaś wyłącznie fałszywą świadomość, polityczno-poetyckie hierarchie jako ambicje niesięgające tamtych romantycznych ideałów. W *Wierszach o Państwie* jest coś ze Słowackiego: sarkazm wobec mitologii społecznych, mód i konwencji – ironia romantyzmu.

Bibliografia

- Ernest Barker, *Charakter narodowy i kształtujące go czynniki*, tłum. I. Pannenkowa, Nasza Księgarnia, Warszawa 1933.
- Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, KR, Warszawa 2000.
- Karl Heinz Bohrer, *Absolutna terażniejszość. Semantyka czasu terażniejszego*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Thomas Carlyle, *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Drukarnia W.Ł. Anczyca – Teodor Paprocki i S-ka, Kraków – Warszawa 1892.
- Ernst Cassirer, *Mit państwa*, tłum. A. Staniewska, red. nauk. K. Święcicka, S. Blandzi, IFiS PAN, Warszawa 2006.
- Artur Chojecki, *Elegia na śmierć R. Dmowskiego*, „Warszawski Dziennik Narodowy” z 4 stycznia 1939 r.
- Franciszek Kmietowicz, *Podzwonne*, „Warszawski Dziennik Narodowy” z 8 stycznia 1939 r.

⁵⁷ J. Tuwim, *Z wierszy o państwie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 13, s. 1.

- Roman Kołoniecki, *Spoleczne zadania literatury*, Droga, Warszawa 1934.
- Gustave Le Bon, *Psychologia rozwoju narodów*, przekł. i przedmowa J. Ochorowicz, wyd. 2, V.I.D.I., Nowy Sącz 1999.
- Jarosław Ławski, *Mickiewicz. Mit – historia. Studia*, Trans Humana, Białystok 2010.
- Marian Piechal, *Anioł i Jakób. Trzy dialogi o Adamie Skwarczyńskim*, Droga, Warszawa 1935.
- Adam Skwarczyński, *Mysli o nowej Polsce*, wyd. 2, [s.n.], Warszawa 1934.
- Julian Tuwim, *Z wierszy o państwie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 13.
- Zygmunt Wasilewski, *Dyskusje*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1925.
- Zygmunt Wasilewski, *Mickiewicz i Słowacki*, Gebethner i Wolff, Warszawa [ca 1921].
- Zygmunt Wasilewski, *Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915–1918*, E. Wende i Spółka, Warszawa 1919.
- Zygmunt Wasilewski, *Orientacja wewnętrzna. Luźne kartki*, Wydawnictwo „Gazety Polskiej”, Moskwa 1916.
- Zygmunt Wasilewski, *Śladami Mickiewicza. Szkice i przyczynki do dziejów romantyzmu*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1905.
- Jerzy Zagórski, *Żywa tradycja poezji współczesnej: Słowacki*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 18.

Who the Genius Is? Cultural Stories about Mickiewicz and Słowacki after Regaining Independence

In the present article, the author examines the category of the genius on pre-war period's journalistic material. After regaining independence, the roles of Mickiewicz, Słowacki and the entire group of the Romanticism and its culture was transformed. Conservative criticism, hung between affirmation of Mickiewicz and the tradition of Słowacki, was trying to clarify the phenomenon and the real need of almost mythical forms like genius and national hero in the national culture.

Keywords: genius, Romanticism, literary criticism, nationalism, conservatism, Mickiewicz, Słowacki, Wasilewski

GRANICA ŻYCIA I ŚMIERCI. MOTYW KRYSTALICZNEJ TAFLI W OPOWIADANIU E.T.A. HOFFMANNA *KOPALNIE W FALUN*

TOMASZ SZYBISTY

Wydział Filologiczny, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN
w Krakowie
Faculty of Philology, Pedagogical University in Cracow
tomasz.szybisty@up.krakow.pl

Na przełomie XVIII i XIX wieku geologia stała się dla literatury niemieckiej jedną z kluczowych nauk przyrodoznawstwa, a niektórzy pisarze tego czasu dysponowali gruntowną wiedzą i sporym doświadczeniem w dziedzinie kopalnictwa. Novalis i Henrik Steffens byli na słynnej akademii w saskim Freibergu uczniami Abrahama Gottloba Wernera, uznawanego za jednego z twórców nowoczesnej geologii, zaś Klemens Brentano przez pewien czas studiował górnictwo¹. Nie dziwi więc, że szczególne miejsce w obrazowo-symbolicznym repertuarze literatury tej epoki zajmowały przestrzenie podziemne, zarówno naturalne, jak i powstałe za sprawą człowieka. To w nich, podążając śladem Eneasza czy Dantego, romantyczni bohaterowie zbliżali się do poznania praw kosmosu, przekraczali zasłonę fizyczności, uzyskując wgląd w transcendentny wymiar bytu, lub zgłębiali zakamarki własnej duszy².

¹ S. Höppner, *Romantische Hohlwelten. Das Bergwerk bei Novalis, Schubert und Hoffmann*, [w:] *Hohlwelten / Les terres creuses / Hollow earth. Beiträge zur Ausstellung „Hohlwelten” vom 21. September bis 19. November 2006 im Heimatmuseum Northeim*, Hrsg. H. Fischer, G. Schubert, Berlin 2009, s. 100. Niektóre spośród refleksji prezentowanych w niniejszym artykule wykorzystałem w publikacji: *Selbstverdamnis und verzögerte Liebeserklärung. Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Schweigen und Reden in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun”*, „Studia Germanica Gedanensia” 2018, Bd. 38, s. 62–70.

² M. Janion, „Kuznia natury”, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 268–272.

Popularność motywu zapoczątkowała nieukończona powieść Novalisa *Henryk von Ofterdingen*. Jednym z jej głównych tematów, jak stwierdza Ewa Kochanowska, jest właśnie „poznanie – zarówno podstawowych zasad rządzącym światem natury, jak i metafizycznego porządku istnienia”³. Kluczowe etapy tego procesu rozgrywają się pod powierzchnią ziemi. Już na samym początku utworu tytułowy bohater doznaje we śnie wizji, w której wkracza wykutym w skale korytarzem do komory wypełnionej blaskiem. Jego źródłem jest snop światła rozpryskujący się pod sklepieniem na „[...] niezliczone iskry, które na dole zbierały się w wielkiej misie. Promień lśnił jak rozpalone złoto, nie dobiegał najmniejszy nawet głos, święta cisza otaczała wspaniałą spektakl. Podszedł do misy falującej i lśniącej nieprzeliczonymi barwami. Ciecz ta powlekała ściany jaskini, nie gorąca, ale chłodna, rzucając z nich matowe, niebieskawe światło”⁴. Bohater zanurza się w niej, doznając – jak przypuszcza Kochanowska – poznania bezpośredniego, wypełniają go bowiem „nigdy niewidziane obrazy”, „nieprzeliczone myśli” próbują „w nim się zmieszać”, a „niebiańskie uczucie” ogarnia jego wnętrze⁵. Po tej niebywałej kąpieli, już poza jaskinią, Henryk ujrzy błękitny kwiat, niezwykle zagadkowy symbol swych pragnień. Dokonując się pod ziemią doświadczenie ma zatem cechy rytuału przejścia. To tam otwierają się wrota do nowej, odmienionej rzeczywistości, w której „wznosiły się ciemnoniebieskie skały o barwnych żyłach”, a „światło dnia jaśniało łagodniej od zwyczajnego”⁶. Owa rzeczywistość istnieje poza czasem fizykalnym, co zostało podkreślone w piątym, „górnym” rozdziale powieści, w którym unieważniona zostaje antynomia przeszłości i przyszłości – najpierw w rozmowie pustelnika i górnika o geologii i astrologii, a później, gdy Henryk, wertując kodeks w niezrozumiałym dla niego języku prowansalskim, odkrywa historię własnego życia w zdobiących księgę miniaturach. Oba te wydarzenia również mają miejsce

³ E. Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 57.

⁴ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, tłum. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, BN II, nr 247, s. 10.

⁵ Ibidem; zob. też: E. Kochanowska, op. cit., s. 66–67.

⁶ Novalis, op. cit., s. 11.

w jaskini. Następuje tu zatem odwrócenie paraboli Platona – podziemne przestrzenie stają się miejscem czy też sceną poznania⁷.

W repertuarze geologicznych symboli niemieckiego romantyzmu istotną rolę odgrywały również metale oraz kryształy, choć ich wykorzystanie w tej funkcji było oczywiście tylko do pewnego stopnia pochodną dokonującego się wówczas intensywnego rozwoju nauk o minerałach. Nie mniej istotne były utrwalone kulturowo znaczenia, jakie od antyku nieprzerwanie przypisywano tym rzadkim i lśniąącym wytworom natury nieożywionej. Romantyzm podejmował te wątki ze szczególnym upodobaniem, łącząc je – poniekąd naturalnie, zważywszy na pochodzenie metali i kryształów – z nacechowanymi symbolicznie grotami czy sztolniami. Taką obrazową syntezą były ogrody rozkwitające w podziemnych czeluściach. O jednym z nich opowiada górnik w piątym rozdziale *Henryka von Ofterdingen*:

Wszystko było tam najkunsztowniej utkane z drogocennych metali. W misternych zwojach i gałązkach srebra wisiały lśniące, rubinowoczerwone, przezroczyste owoce, a rodzące je drzewka stały na krystalicznym podłożu, wykonanym w sposób niemożliwy do naśladowania. Trudno było tam dać wiarę własnym zmysłom. Nieznużenie przemierzałem te powabne uroczyska, zachwycając się ich klejnotami⁸.

Krystaliczny eden pojawia się również w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Kopalnie w Falun*, co nie dziwi, zważywszy że jest ono w wielu miejscach swoistą intertekstualną grą z powieścią Novalisa⁹. Znaczącą rolę w sym-

⁷ M. Haberkorn, *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner*, Frankfurt am Main 2004, s. 224; zob. też: A.K. Haas, *Ciemności pełne światła. Niemiecka literatura i malarstwo przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku wobec problemu (samo)poznania*, „Ethos” 2017, nr 3, s. 188–212.

⁸ Novalis, op. cit., s. 92.

⁹ *Kopalnie w Falun* były już przedmiotem licznych analiz, również w kontekście intertekstualnym. Spośród publikacji dotyczących opowiadania Hoffmanna warto wymienić przede wszystkim: T. Valk, *Die Bergwerke zu Falun. Tiefenpsychologie aus dem Geist romantischer Seelenkunde*, [w:] E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen*, Hrsg. G. Saße, Stuttgart 2012, s. 168–181; P. Schnyder, *Die Wiederkehr des Anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun*, [w:] *Figur – Figura – Figuration*:

bolicznej ikonografii podziemnego świata odgrywa u Hoffmana również krystaliczna tafla powstała na skutek „skamienienia” morza. Próba odczytania tego motywu jest celem niniejszego artykułu.

Opowiadanie osnute jest wokół prawdziwych wydarzeń, jakie rozegrały się w szwedzkim Falun, słynącym z eksploatacji rud miedzi. W roku 1719 natrafiono w miejscowej kopalni na ciało mężczyzny, zachowane w doskonałym stanie dzięki działaniu roztworu soli mineralnych. Okazało się, że był to górnik, który zaginął kilkadziesiąt lat wcześniej. Zmarłego zidentyfikowała jego narzeczona, będąca już wówczas leciwą staruszką. Historię przypomniał na początku XIX wieku Gotthilf Heinrich Schubert w niezwykle poczytnej *Nocnej stronie przyrodoznawstwa (Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft)*¹⁰, a stamtąd – w roku 1809 – trafiła ona na łamy czasopisma „Jason”, gdzie przedruk z Schuberta opatrzono tytułem *Zadanie poety (Dichters Aufgabe)*¹¹. Wyzwanie to podjęli niebawem liczni pisarze,

E.T.A. Hoffmann, Hrsg. D. Müller Nielaba, Y. Schuhmacher, Ch. Steier, Würzburg 2011, s. 31–43; A. Hildebrandt, „Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...”. *Weisheit, Körper und Neurose in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun”*, „Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft” 1995, Jg. 5, s. 117–129; A. Hartmann, *Der Blick in den Abgrund – E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun”*, [w:] *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*, Hrsg. B. Gruber, G. Plumpe, Würzburg 1993, s. 53–73; L. Pikulik, *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern”*, Göttingen 1987, s. 89–95; B. Feldges, U. Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1986, s. 179–191; E. Lorenz, *Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal*, „Imago” 1914, Bd. 3, s. 250–301.

¹⁰ G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, s. 215–216 (wyd. pol.: *Nocna strona przyrodoznawstwa*, tłum. K. Krzmiń-Ojak, wstęp S. Dietzsch, A. Bonchino, przypisy Ł. Krzmiń-Ojak, S. Dietzsch, wprowadzenie, oprac. i red. J. Ławski, Białystok 2015, s. 181).

¹¹ O wydarzeniach w Falun i ich literackich konsekwencjach zob. m.in.: R. Selbmann, *Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte*, „Euphorion” 2000, Bd. 94, s. 173–204; H. Gold, *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, Opladen 1990, s. 107–116.

wśród nich Hoffmann, którego opowiadanie ukazało się w pierwszym tomie zbioru *Bracia serafiońscy*, wydany w roku 1819¹².

Akcja utworu rozpoczyna się w Göteborgu podczas święta z okazji szczęśliwego powrotu z Indii okrętu handlowego, na którym służy Elis Fröbom, główny bohater opowiadania. Radosna atmosfera towarzysząca przybyciu do portu nie udziela się jednak marynarzowi, bowiem tuż po zejściu na ląd dowiaduje się on o śmierci swojej matki, z którą był bardzo mocno związany. Z depresyjnego odrętwienia wyrывa młodzieńca nieznany mężczyzna (później okazuje się, że jest to duch górnika Torberna), opowiadając o pracy w kopalni i cudownych podziemnych krainach. Elis, dla którego dotychczasowe życie straciło sens, postanawia spróbować szczęścia w Falun. Po przybyciu do miasta zakochuje się w pięknej Ulli Dahlsjö, ale długo nie wyznaje jej miłości, co skłania ojca dziewczyny do sfingowania zapowiedzi jej ślubu z bogatym kupcem. Zrozpaczony tą wieścią Elis ucieka do kopalni i tam po-przyśięga, że jego jedynym szczęściem będzie praca pod ziemią. Niebawem dowiaduje się jednak, że zapowiedź małżeństwa była jedynie fortelem, który miał pozwolić wybać jego uczucia. Ponieważ zachowanie chłopaka nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, dochodzi do zaręczyn. Niedługo później u Elisa ujawniają się coraz wyraźniej objawy choroby psychicznej. W dniu ślubu bohater udaje się do kopalni, by wydobyć wyjątkowy minerał – krwistoczerwony karbunkuł, który chce ofiarować swojej wybrance. Nigdy już nie powraca. Po kilkudziesięciu latach jego nienaruszone ciało zostaje odnalezione, a następnie rozpoznane przez Ullę. Staruszka umiera pochylona nad zwłokami narzeczonego, które wkrótce rozpadają się zresztą w proch. Doczesne szczątki niedoszłych małżonków zostają pochowane we wspólnym grobie w tym samym kościele, w którym mieli wziąć ślub.

Kluczem do odczytania utworu jest, jak się wydaje, niezwykle sugestywna i symboliczna wizja, którą bohater śni w nocy po spotkaniu z Torbernem:

Wydawało mu się, że płynie na pięknym statku, na pełnych żaglach, po morzu gładkim jak lustro [...]. Lecz gdy pochylił wzrok nad falami, poznał, że to, co uważał za morze, było stałą, lecz przezroczystą, błyszczącą masą, w której blasku statek rozpląnął się cudownym sposobem, on zaś stał jakby

¹² E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, [w:] *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*, Bd. 1, Berlin 1819, s. 397–462.

na kryształowym gruncie, zaś nad sobą miał sklepienie z czarnego migoczącego kamienia. Albowiem kamieniem było to, co uprzednio uważał za niebo pełne chmur. [...] [W]szystko wokół niego zaczęło się poruszać i jak fale wyrastały z ziemi przepiękne kwiaty i rośliny z błyszczącego metalu, których kielichy i liście wyłaniały się z największej głębi i w sposób pełen wdzięku splatały się ze sobą. Grunt był tak przezroczysty, że Elis dokładnie rozpoznawał korzenie roślin, gdy jednak wzrokiem wdzierał się coraz głębiej, ujrzał na samym dole niezliczone postacie dziewczęce, pełne czaru, które obejmowały się białymi, błyszczącymi ramionami, a z ich serc wyrastały owe korzenie, owe kwiaty i rośliny¹³.

Widok fantastycznych roślin i urodziwych postaci, który wywołuje u Elisa zarazem zachwyt, jak i tęsknotę, odsłaniając jego nieuświadomione pragnienia, jest jednak tylko preludium podziemnego objawienia. Kryształowa tafla, którą młodzieniec usiłuje bezskutecznie przebić, staje się „pełnym blasku” eterem¹⁴. Chwilę później pojawia się potężniejsza i coraz bardziej przerażająca postać Torberna.

W tej samej jednak chwili z głębi błysnęło coś niby błyskawica i ukazało się poważne oblicze potężnej niewiasty. Elis poczuł, jak zachwyt w jego piersi, rosnąc nieprzerwanie, zamienia się w miazdzący lęk – stary objął go i zawołał: „Uważaj, Elisie Fröbom! To jest królowa, wolno ci jeszcze spojrzeć do góry!” Mimo woli podniósł głowę do góry i ujrzał, jak gwiazdy na nocnym niebie świeciły przez szpary w sklepieniu niebieskim. Łagodny głos wołał jego imię w beznadziejnym jakby bólu. Był to głos jego matki. Wydało mu się, że dostrzega jej postać w szparze niebieskiego sklepienia. Lecz była to młoda niewiasta, pełna wdzięku, która opuszczała rękę głęboko w dół, wołając go jego imieniem: „Wnieś mnie do góry – zawołał do starego – mam swoje miejsce na ziemi i pod sklepieniem niebieskim”. „Uważaj, Fröbom! – odezwał się stary – zachowaj wierność królowej, której się oddałeś”. Gdy młodzieniec jednak spojrział w dół, w nieruchomą twarz potężnej pani, poczuł, że jego ja rozplywa się w połyskujących kamieniach¹⁵.

¹³ E.T.A. Hoffmann, *Kopalnie w Falun*, tłum. L.M. Gradstein, [w:] *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, t. 1, wyb. i wstęp G. Kozielek, Warszawa 1979, s. 299.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 300.

Wizja Elisa powraca w dniu, w którym bohater dowiaduje się o rzekomym ślubie Ulli z Erikiem Olawsenem. Gdy zrozpaczony chłopak w zapamiętaniu drąży w skałę i przyzywa Torberna, wyrzekając się świata na powierzchni, wydaje mu się, że skały zaczynają nabierać przezroczystości kryształu. Przed jego oczami pojawia się podziemny rajski ogród, a bohater znów widzi dziewczęce postaci i wyniosłe oblicze potężnej królowej: „Objęła go, pociągnęła w dół ku sobie, przycisnęła do piersi, wówczas to jarzący promień przeszył go i świadomy był jedynie uczucia, jak gdyby płynął na falach błękitnej, przezroczyście błyszczącej wody”¹⁶.

Emil Lorenz w artykule z 1914 roku, a w ślad za nim także niektórzy późniejsi badacze¹⁷, skłaniał się ku stwierdzeniu, że sen Elisa postrzegać należy przede wszystkim poprzez pryzmat niezwykle bliskiego i nacechowanego erotycznie związku z matką. W tym świetle królowa podziemia była odczytywana jako obiekt edypalnej fascynacji, wtórnie przeniesionej na Ullę. Interpretacje tego rodzaju są interesujące również w kontekście scenerii snu bohatera. Ziemia i jaskinia są bowiem symbolami kobiecości i matki, ich – jak ująłby to Jung – archetypicznego wyobrażenia. Osłabia tę argumentację jednak przede wszystkim fakt, że głos, który wyzwała młodzieńca spod paraliżującej władzy królowej i który wydaje się Elisowi głosem jego matki, dochodzi z góry, z rysy w sklepieniu pieczary, nie jest więc częścią podziemnego świata. Uważna lektura tekstu oraz analiza motywu krystalicznej tafli pojawiającej się w śnie bohatera podpowiadają, jak się wydaje, nieco inne rozumienie utworu.

Warto na wstępie zauważyć, że patologiczny rys psychiki Elisa ujawnia się po raz pierwszy w Göteborgu. O ile bowiem jego smutek i niechęć do uczestniczenia w zabawie po przybyciu do portu są zrozumiałe wobec informacji o odejściu najbliższej mu osoby, o tyle wypowiedziane wówczas życzenie własnej śmierci granicę normy zdaje się już przekraczać. Ów werbalny akt, wyznaczający moment przełomowy w akcji utworu, odmienia

¹⁶ Ibidem, s. 311.

¹⁷ E. Lorenz, op. cit.; A. Hildebrandt, op. cit.; H. Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, podrozdział *Der Appetit der Berge: E. T. A. Hoffmanns „Die Bergwerke zu Falun”* (opublikowany również na stronie: <https://www.hartmut-boehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/geheim.html> [dostęp: 16.08.2019]).

niczym zakłęcie koleje losu bohatera – pojawia się duch Torberna, który opowiada chłopakowi o cudownościach podziemnego świata:

Mówił o kopalniach w Falun, w których, jak powiadała, pracował od najmłodszej młodości, opisał wielką odkrywkę o czarnobrzązowych ścianach, które się tam spotyka, mówił o nieprzebranym bogactwie kopalni rudy i przepięknych kamieniach. Mowa jego stawała się coraz żywsza, wzrok coraz bardziej płonący. Przemierzał szyby jak aleje zaczarowanego ogrodu. Kamienie ożywały, skamieliny poruszały się, wspaniały pyrosmalit, almandyn błyszczały w świetle lamp kopalnianych, a kryształy górskie świeciły i lśniły¹⁸.

Zważywszy na symbolikę podziemnych rajów w literaturze niemieckiego romantyzmu, oczywiste jest, że opowieść górnika stanowi tylko zapowiedź poznania, które stanie się już niebawem udziałem Elisa. Bohater pozostawia za sobą dotychczasowe życie i udaje się do Falun. Znaczenie jego decyzji zostaje podkreślone w symbolicznej wizji, którą młodzieniec śni po rozmowie z Torbernem. Wstępem do niej jest krystalizacja morza w twardą przezroczystą taflę, co można oczywiście interpretować jako symbol zarzucenia marynarskiego życia na rzecz górniczej profesji, zmianę żywiołu sprzyjającego bohaterowi (Elis przeżył katastrofę morską, w której zginął jego ojciec) na nieprzychylny mu żywioł ziemi, ale również jako antycypację losu bohatera, którego przeznaczeniem jest śmierć w kopalni, gdzie jego zwłoki ulegną mineralizacji.

Próbując odczytać ten motyw w szerszej, intertekstualnej perspektywie, przytoczyć można ustęp z Apokalipsy św. Jana, w której jest mowa, że przed tronem Najwyższego znajduje się „niby szklane morze podobne do kryształu” (Ap 4,6). Wiadomo, że w XVI wieku to krystaliczne morze utożsamiano w kręgu niemieckiego mistyka Valentina Weigla z wodami, które według Księgi Rodzaju Bóg drugiego dnia stworzenia umieścił ponad nieboskłonem. Niewykluczone, że interpretacja ta była znana Jakobowi Böhmemu, który w komentarzu do tejsze księgi Starego Testamentu wspomina o „krystalicznej wodzie”, jest ona dla niego symbolem odrodzenia i przemiany człowieka¹⁹.

¹⁸ E.T.A. Hoffmann, *Kopalnie w Falun*, op. cit., s. 298.

¹⁹ U.J. Beil, *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1988, s. 54–56.

Pisma Böhme'go odbiły się szerokim echem w niemieckiej literaturze doby romantyzmu²⁰. O „krystalicznej fali” (*krystallene Woge*) pisał w kontekście przejścia do nowej rzeczywistości Novalis w *Hymnach do nocy*:

Czyje wargi zwilżyła raz ta krystaliczna
fala, co zwykłym zmysłem niedostępna, wpływa
w ciemne łono wzgórza, u którego stóp ziemski
nurt się łamie, ktokolwiek stanął wysoko na granicznej górze świata i
spojrzał na nowy kraj po drugiej stronie, na siedzibę nocy,
zaiste, ten nie wróci do zamętu świata²¹.

Nie jest wykluczone, że krystaliczna tafla, która w opowiadaniu Hoffmanna zamienia się w połyskującą, eteryczną substancję (w oryginale określoną jako mgła), stanowi reminiscencję obrazu, jakim posłużył się Novalis. Z kolei błękitna barwa owej substancji, wspomniana w drugiej wizji Elisa, siłą rzeczy przywodzi na myśl kwiat Henryka Offerdingena.

Odczytanie motywu świetlistego „eteru” możliwe jest jednak również w odwołaniu do romantycznych teorii naukowych. W *Nocnej stronie przyrodoznawstwa* Schubert zwracał uwagę, że osoby, które doświadczyły „snu magnetycznego” (czyli zostały poddane hipnozie) lub też znajdowały się w stanie omdlenia czy nawet agonalnym, wspominały później o błogości towarzyszącej tym przeżyciom, stwierdzając, że czuły się wówczas, „jak gdyby opływało [je] jasne błyszczące światło”. Wiązało się ono, jak przekonywał Schubert, ze śmiercią, to jest „fosforem i stanem świecenia, wywoływanym przez proces gnilny w martwych ciałach organicznych”. Zjawisko to miało pojawiać się „na najwyższym szczycie istnienia” organizmu, dając mu zdolność „do dalszego i wszechstronniejszego wzajemnego oddziaływania ze światem zewnętrznym” i „wyższą całością”²². Wrażenie rozplywania

²⁰ O recepcji pism Böhme'go u samego Hoffmanna zob. przede wszystkim: H.-D. Holzhausen, *Jacob Böhme und E.T.A. Hoffmann*, „Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft” 1988, Bd. 34, s. 1–10; M. Fick, *E.T.A. Hoffmanns Theosophie. Eine Interpretation des Romans „Die Elixiere des Teufels”*, „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge” 1995, Bd. 36, s. 105–125.

²¹ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Hymny do nocy*, wraz z wierszami i pieśniami przełożył A. Lam, Warszawa 2016, s. 31.

²² G.H. Schubert, op. cit., s. 250.

się w świetlistej mgłę, jakiego doznaje Elis, wyznaczałoby zatem moment kulminacyjny w życiu bohatera, apogeum, w którym „natura ludzka podnosi kotwicę, by udać się do piękniejszej ojczyzny”²³. Z kolei kontakt z „wyższą całością”, możliwy dopiero po wkroczeniu na drogę prowadzącą ku śmierci, wyjaśniałby przekonanie młodzieńca, wypowiedziane już po wizji w kopalni, że „on jeden rozumie tajemnicze znaki, pełne znaczeń pismo, które ręka królowej osobiście wpisała w kamienną otchłań”²⁴.

Kontynuując wątek motywów tanatologicznych w *Kopalniach w Falun*, warto zauważyć, że obraz otwierający senną wizję Elisa bardzo bliski jest metaforze, od której Schubert rozpoczyna swoje słynne i wielokrotnie wznawiane studium *Symbolika snu* (*Die Symbolik des Traumes*) z roku 1814. Okręt, którego sternikiem jest dusza, funkcjonuje w tym studium jako figura ludzkiego życia. We śnie dusza konfrontuje się ze „swoim wewnętrznym stworzeniem, światem wspomnień”. Przesuwają się wówczas przed jej oczyma obecne i przeszłe doświadczenia, czyny oraz pragnienia. Wywołują one w duszy „ruch”, na który świadomość nie ma „z reguły” wpływu²⁵. Rozważania Schuberta nie koncentrują się jednak na refleksach wydarzeń przeszłych, lecz dotyczą zasadniczo ruchu duszy ku wieczności. Sny, operujące hieroglificznym językiem obrazów, są w tym ujęciu, tak samo jak natura, wrotami do wyższej i bezczasowej rzeczywistości, co wyjaśniałoby ich niekiedy proroczy charakter.

Wywody Schuberta, antycypujące niektóre teorie dwudziestowiecznej psychologii, dają podstawę, by nie popadając w pułapkę anachronizmu, odczytywać powracającą wizję Elisa jako transmisję po części nieświadomych procesów psychicznych, ale także – wiedzy o wyższym porządku wszechświata, w tym o przyszłości. Rozpłynięcie się okrętu w niebyt stanowiłoby w tym świetle znów jednoznaczny zapowiedź rychłego końca życia. Tę samą zapowiedź wyczytać można z wizji Elisa, konfrontując ją z innym snem, o którym mowa w *Kopalniach w Falun* – snem starego sternika. Ów doświadczony marynarz miał ujrzeć rozstępujące się wody oceanu, które odsłoniły dno z wijącymi się zwierzętami głębin. Jak sam z obawą stwierdził, obraz ten był niechybną zapowiedzią śmierci. Rzeczywiście, niebawem

²³ Ibidem, s. 251.

²⁴ Ibidem, s. 313–314.

²⁵ Idem, *Die Symbolik des Traumes*, wyd. IV, Leipzig 1862, s. 4.

sternik zakończył swe życie, pochłonięty przez żywioł. *Per analogiam* więc wszystko to, co Elis Fröbom dostrzeża pod powierzchnią z kryształu, stanowi domenę śmierci, której ucieleśnieniem jest królowa. Taka interpretacja pozwalałaby zrozumieć, dlaczego krystaliczne raje, o jakich opowiadał Elisowi jeszcze w Göteborgu Torbern, budziły u bohatera ambiwalentne emocje – pociągały, bo przecież chłopak pragnął śmierci, i paraliżowały zarazem: „Czuł, że jego pierś znajduje się jakby w kleszczach, miał wrażenie, że zjechał już w głąb ze starym i że jakieś czary trzymają go tam na dole, tak że nie ujrzy już nigdy przyjaznego światła dziennego. A przy tym wydawało mu się, że stary otworzył przed nim nowy, nieznany świat, do którego przynależy, i że czar tego ukazał mu się już w najwcześniejszych latach chłopięcych, w przedziwnie tajemniczych przecuciach”²⁶. Te same sprzeczne odczucia towarzyszą bohaterowi, gdy staje przed obliczem królowej. Hoffmann opisał je przymiotnikiem *starr*, oznaczającym sztywność, zastygnięcie, nieruchomość. Znamienne, że odnalezione po latach „skryztałizowane” ciało Elisa, tak samo zresztą jak martwe stworzenia morskie w wizji sternika, zostało w oryginale określone pochodzącym od tegoż przymiotnika imiesłowem *erstartt*, co można zinterpretować jako potwierdzenie, iż to władczyni podziemia jest źródłem, a zarazem szczytowym stopniem anorganicznego bezruchu. Na drugim biegunie wizji, ponad sklepieniem pieczary, rozciąga się królestwo życia. Stamtąd pochodzi głos pozwalający bohaterowi wyrwać się spod władzy „potężnej pani”, zinterpretowany przezzeń jako głos matki, i stamtąd wyciąga ku niemu rękę przyszła ukochana – obie kobiety stanowią bowiem centralne punkty dwóch głównych etapów ziemskiej podróży młodzińca.

Jak wynika z analizy relacji przestrzennych i symbolicznych w wizji Elisa, strefa, w której znajduje się bohater, ma charakter tranzytoryczny, oddziela świat życia od świata anorganicznej martwoty. Jej granicę wyznacza krystaliczna tafla. Jako struktura przezroczysta nie stanowi ona – na płaszczyźnie obrazowej – absolutnej linii demarkacyjnej. Nie jest nią również, jeśli wziąć po uwagę teorie naukowe przełomu XVIII i XIX wieku. Z uwagi na zdolność do multiplikacji i wzrostu kryształy oraz krystaliczne formy metali uznawano bowiem wówczas, podążając zresztą drogą wyznaczoną

²⁶ E.T.A. Hoffmann, *Kopalnie w Falun*, op. cit., s. 298.

przez wcześniejszych filozofów i przyrodników²⁷, za ogniwa łączące geologię z biologią. Tak postrzegali je choćby wspomniany już kilkakrotnie Schubert:

[...] turmalin, a w jeszcze większym stopniu owe zaokrąglone, przypominające trzciny kryształy pokrewnych gatunków, wydają się wewnątrz bliższe kształtom roślinnym. [...] Kształty świata górnego oglądamy w jeszcze doskonalszym odzwierciedleniu w królestwie metali. [...] Przyjmując formę drzew, liści, splecione ze sobą i pod tym względem przypominające budowę zwierzęcej tkanki komórkowej produkty niektórych, zwłaszcza czystych, metali naśladują wyższy świat organiczny, często aż do złudzenia. Całe królestwo metali sprawia takie wrażenie, że powstało na granicach obydwu światów, z jakby gnilnego rozkładu nieorganiczności, i że niesie w sobie załączek nowego organicznego czasu²⁸.

W świetle tych poglądów zrozumiałe jest, dlaczego fantastyczne rośliny, wykazujące zarówno cechy tworów geologicznych, jak i organizmów żywych, rozkwitają dopiero ponad przezroczystą taflą, którą usiłuje przebić bohater opowiadania. Przekroczenie krystalicznej granicy skutkuje w wizji Elisa rozplnięciem się w błękitnawie połyskującej mgłę, zapowiadając realny kres życia i rozkład ciała, który dokonuje się ostatecznie, gdy zmineralizowane zwłoki nieszczęsnego górnika tracą organiczną formę i obracają się w proch. *Kopalnie w Falun* prezentują więc swoistą dekonstrukcję romantycznej symboliki kryształu oraz motywu zejścia do wnętrza ziemi i własnej duszy – wędrówka Elisa Fröboma odsłania bowiem mroczne tajemnice, a jej ostatecznym celem jest jedynie śmierć.

²⁷ J.G. Burke, *Origins of the science of crystals*, Berkeley – Los Angeles 1966, s. 20; zob. również: K. Köchy, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997, s. 128–139; P. Giacomoni, *Der Kristall. Tod und Perfektion in der romantischen Kultur*, [w:] *Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert*, Hrsg. Ch. Aspalter et al., Wien 2006, s. 450–463.

²⁸ G.H. Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, op. cit., s. 173–174.

Bibliografia

- Ulrich Johannes Beil, *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 1988 („Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland”, Bd. 6).
- Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- John G. Burke, *Origins of the science of crystals*, Cambridge University Press, Berkeley – Los Angeles 1966.
- Monika Fick, *E.T.A. Hoffmanns Theosophie. Eine Interpretation des Romans „Die Elixiere des Teufels”*, „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge” 1995, Bd. 36.
- Paola Giacomoni, *Der Kristall. Tod und Perfektion in der romantischen Kultur, [w:] Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert*, Hrsg. Ch. Aspalter et al., Wiener Universitätsverlag, Wien 2006.
- Helmut Gold, *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik*, VS Verlag, Opladen 1990.
- Agnieszka K. Haas, *Ciemności pełne światła. Niemiecka literatura i malarstwo przelomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku wobec problemu (samo) poznania*, „Ethos” 2017, nr 3.
- Michael Haberkorn, *Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2004 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe B, Untersuchungen 87).
- Alexandra Hildebrandt, „*Genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen...*”. *Weisheit, Körper und Neurose in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun”*, „Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft” 1995, Jg. 5.
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, [w:] *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*, Bd. 1, G. Reimer, Berlin 1819.
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kopalnie w Falun*, tłum. L.M. Gradstein, [w:] *Dawna nowela niemieckojęzyczna*, t. 1, wyb. i wstęp G. Koziłek, PIW, Warszawa 1979.
- Hans-Dieter Holzhausen, *Jacob Böhme und E.T.A. Hoffmann*, „Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft” 1988, Bd. 34.

- Stefan Höppner, *Romantische Hohlwelten. Das Bergwerk bei Novalis, Schubert und Hoffmann*, w: *Hohlwelten / Les terres creuses / Hollow earth. Beiträge zur Ausstellung „Hohlwelten“ vom 21. September bis 19. November 2006 im Heimatmuseum Northeim*, Hrsg. H. Fischer, G. Schubert, Berlin 2009.
- Maria Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975.
- Ewa Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.
- Kristian Köchy, *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Koeningshausen und Neumann, Würzburg 1997 (= *Epistemata. Reihe Philosophie*, 180).
- Emil Franz Lorenz, *Die Geschichte des Bergmanns von Falun, vornehmlich bei E.T.A. Hoffmann, Richard Wagner und Hugo von Hofmannsthal*, „*Imago*” 1914, Bd. 3.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, tłum. i oprac. E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław – Warszawa – Kraków 2003.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Hymny do nocy*, wraz z wierszami i pieśniami przełożył A. Lam, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JS, Warszawa 2016.
- Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808 (wyd. pol.: *Nocna strona przyrodoznawstwa*, tłum. K. Krzmiień-Ojak, wstęp S. Dietzsch, A. Bonchino, przypisy Ł. Krzmiień-Ojak, S. Dietzsch, wprowadzenie, oprac. i red. J. Ławski, Alter Studio, Białystok 2015).
- Gotthilf Heinrich von Schubert, *Die Symbolik des Traumes*, Brockhaus, Leipzig 1862.
- Rolf Selbmann, *Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte*, „*Euphorion*” 2000, Bd. 94.
- Tomasz Szybisty, *Selbstverdammnis und verzögerte Liebeserklärung. Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Schweigen und Reden in E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“*, „*Studia Germanica Gedanensia*” 2018, Bd. 38 (= *Manifestationen des Unaussprechlichen. (Un)mögliche Welt- und Selbsterkenntnis in Literatur und Kunst*, Hrsg. A.K. Haas).

The Borderline between Life and Death: The Motif of a Crystalline Membrane in *The Mines of Falun*, a Short Story by E.T.A. Hoffmann

The article seeks to analyse the symbolic significance of the crystalline membrane featured in Elis Fröbom's dream; he is the main character of E.T.A. Hoffmann's short story entitled *The Mines of Falun*. There prevails extensive consensus in the critical literature, that the dreamy landscape of the cave externalises the deepest layers of Elis' psyche; in addition, this scene presents a key to the understanding of the whole story. The application of hermeneutical close reading and the augmentation of this analysis through invoking the vintage symbolic that accreted around the notion and image of crystal in the literature, philosophy and the science of the Romanticism era warrant the postulation of a thesis, that the mute queen appearing in the aforementioned intriguing vision can be construed as a corporeal symbolisation of death, deeply yearned for by the main character. As far as the crystalline membrane partitioning the cave into two realms is concerned, we may hazard a surmise that it functions as a peculiar delineation of life, the frontier where the inorganic world transitions into its organic extension.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, *The Mines of Falun*, crystalline membrane, hermeneutical reading

NARZECZONA W TAFLI LODU, CZYLI JAK KINO MAWIA O NIEPRZENIKNIONOŚCI UCZUĆ MIŁOSNYCH (45 LAT ANDREW HAIGHA)

BRYGIDA PAWŁOWSKA-JĄDRZYK

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

I.

Film *45 lat* (*45 Years*, reż. Andrew Haigh, Wielka Brytania 2015), będący adaptacją opowiadania *In Another Country* Davida Constantine'a, osnuty jest na prawdziwie zaskakującym pomysle. Starszy mężczyzna, Geoffrey Marcer (Tom Courtenay), tuż przed obchodami czterdziestej piątej rocznicy swojego ślubu z Kate (Charlotte Rampling) otrzymuje list, który wstrząsa ustabilizowanym życiem małżonków, zmuszając ich do zadumy nad przeszłością i rewizji wartości, na jakich opiera się ich związek. Niespodziewana wiadomość spada na tę parę jak grom z jasnego nieba: otóż w Alpach Szwajcarskich właśnie odnaleziono ciało pierwszej ukochanej Geoffa – dziewczyny o imieniu Katya, która z górą pół wieku temu, podczas wspólnych wakacji z narzeczonym, zginęła tragicznie, osunąwszy się w szczelinę lodowca. Niezwyczajne okoliczności jej śmierci po latach nabiorą szczególnego znaczenia, znajdując także odzwierciedlenie w planie symbolicznym filmu.

Geoff przeżywa wstrząs egzystencjalny i dość nieudolnie komunikuje o swoich emocjach żonie. Chociaż właściwie nie ma pewności, czy tkwiące w lodowcu ciało jest tym właśnie ciałem (to wciąż jedynie niesprawdzona hipoteza), widmo zmarłej ukochanej oraz echa dawnych uczuć zaczynają anektować różnorodne sfery życia małżonków, wnosząc do ich dotychczas harmonijnego związku lęki i obawy, pierwiastek obcości i klimat niezrozumienia. Szokująca nowina w sposób tyleż nagły, ile bezwzględny konfrontuje Geoffa nie tylko ze wspomnieniami młodości, ale i z dojmującą

konkretnością starzenia się i przemijania. Mężczyzna tak oto tłumaczy żonie swą bolesną konsternację:

Leżała tam ponad pięćdziesiąt lat, jak w lodówce. A teraz ją znaleźli, jak „człowieka z Tollund”¹. [...] Kiedy roztopił się śnieg, został tylko sam lód, i wtedy ją odkryli. Ciągłe tam jest. Pod lodem. Woda musi być tam przezroczysta, dlatego ją dostrzegli. [...] Lotnicy na Islandii byli w doskonałym stanie, widziałem dokument. Wyglądali jak żywi, bo szybko zamarзли. Jakie to wszystko dziwne... Będzie wyglądać jak w sześćdziesiątym drugim roku. A ja wyglądam tak...

II.

Motyw przezroczystej lodowej „krypty” jest zatem w fabule obrazu brytyjskiego reżysera realistycznie umotywowany, ale, co warto podkreślić, do końca istnieje jedynie w sferze wyobrażeń – zarówno odbiorców, jak i postaci przedstawionych (wbrew pierwotnym planom, Geoff ulegnie naciskom żony i ostatecznie nie pojedzie do Szwajcarii, by zobaczyć odnalezione ciało). W konsekwencji, paradoksalnie, widmo ukochanej z przeszłości nabiera, w życiu bohaterów filmu i jego widzów jeszcze większej „mocy rażenia” – zdaje się imaginacyjnie intensyfikować i wpisywać w sfery doświadczeń wewnętrznych o charakterze fantazmatycznym, uruchamiając pokłady znaczeń antropologiczno-archetypowych.

Narracja *45 lat* prowadzona jest konsekwentnie z punktu widzenia Kate, niespiesznie i spokojnie, choć pod jej powierzchnią wyczuwa się głębinowy niepokój, żal oraz inne – tyleż enigmatyczne, ile trudne – emocje. Sam reżyser wypowiada się o bohaterce kreowanej przez Charlotte Rampling z empatią i zrozumieniem:

¹ Człowiek z Tullund – pochodzące z epoki żelaza z mumifikowane zwłoki mieszkańca Półwyspu Jutlandzkiego, odnalezione w 1950 roku na torfowisku nieopodal Silkeborga w Danii; G. Sanik, *Człowiek z Tollund – twarz sprzed ponad 2300 lat*, 1.11.2015, Eloblog; <https://eloblog.pl/czlowiek-z-tollund-twarz-sprzed-podnad-2300-lat/> [dostęp: 2.08.2019]. Inny tego rodzaju przykład przywołuje polski „eseista przezroczystości” – M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 13.

Czuję wielką sympatię do Kate. Z pewnością jest jakaś irracjonalność w jej uczuciach, czego ona jest świadoma, ale jednocześnie jest w tych uczuciach coś głębszego i niepokojącego. To tak, jakby skupianie się na ich związku [tj. na relacji Geoffa z pierwszą narzeczoną – przyp. B.P.J.] powodowało mdłości, których Kate nie może się pozbyć. Chodzi o uczucie odrzucenia i zazdrości, ale także o odczuwanie sensu życia. To tak, jakby pod ciężarem chęci kontrolowania przez nią tej trudnej sytuacji wszystko, co zbudowała na przestrzeni lat, zaczęło tracić swoje znaczenie. Wszystko rozpada się na kawałki, a ona nie jest pewna, jak poskładać je znowu razem².

Reakcji bohaterki filmu na nową sytuację raczej nie da się sprowadzić do poczucia retrospektywnej zazdrości. Kate wydaje się nade wszystko „głębinowo zdezorientowana” i przytłoczona uświadomieniem sobie faktu, że życie, które dotąd wiodła, oraz relacja z mężem, wokół której je zorganizowała, prawdopodobnie były czymś innym, niż jej się przez te wszystkie lata zdawało. Jakież to potworne przypuszczenie, iż przez pół wieku być może mylnie się postrzegało istotę i sens własnego losu, istotę i sens więzów łączących nas z najbliższym człowiekiem! Takie rozpoznanie – poczynione już za progiem starości, ale i w nadziei na kolejne wspólne lata – musi wywołać gorycz i lęk wobec perspektywy rozliczeń z własnym życiem. Bo na takim etapie aktualnie znajduje się żona Geoffa – kobieta od dawna już niemłoda, bezdzietna i nieoczekiwanie przybita poczuciem osamotnienia.

Andrew Haigh w ten oto sposób tłumaczy, dlaczego zdecydował się na adaptację opowiadania Davida Constantine’a:

Było coś łamiącego mi serce w tej relacji, coś tak niepewnego jak przeszkoda na ostatnim okrążeniu. To tak, jakby to przypomnienie przeszłości, to zachowane w lodzie ciało, czekało na moment, aby pogrążyć wszystko w chaosie, w bardzo cichym, wewnętrznym chaosie. Przez szczeliny w ziemi wychodzą te wszystkie wątpliwości i obawy, wszystkie te rzeczy przemilczane przez lata, emocje tłumione i ukrywane. To tak, jakby cała ta relacja między Kate i Geoffem została nagle z góry zakwestionowana przez kobietę, która już nie istnieje [...]³.

² Q & A, *Wywiad z Andrew Haighem*, materiały dołączone do wydania filmu *45 lat* na płycie DVD, Solopan Sp. z o.o., 2015.

³ *Ibidem*.



Il. 1. Kadr z filmu *45 lat* (reż. Andrew Haigh). Kate przegląda na strychu⁴ slajdy, na których jej mąż przed półwieczem utrwałił wizerunek swej pierwszej ukochanej. Tragicznie zmarła kobieta wydaje się uwięziona nie tylko w tafli lodu, ale i w przezroczach, które mogą tu pełnić funkcję fantazmatycznych ekranów wyobraźni (ich wyjątkowy status zostaje podkreślony na samym początku filmu, kiedy widzimy jedynie czarny obraz, ale słyszymy dźwięk przesuwanych slajdów)⁵

Można zatem sądzić, że reżyser świadomie sugeruje widzom nie tylko istnienie związku przyczynowo-skutkowego, ale i swoistego paralelizmu między „objawieniem się” kobiecego ciała, zakonserwowanego w lodzie niczym owad w bursztynie, a wyłonieniem się z mroku przemilczeń emocji i afektów⁶, które zdają się skłaniać męża Kate do rewizji własnej tożsamości. Czy jednak rzeczywiście mamy tu do czynienia z odsłonięciem istotowej treści życia wewnętrznego Geoffa, jaką byłoby przekraczające granice

⁴ Zob. w tym kontekście uwagi na temat podświadomych lęków, zrodzonych z imaginacji, jakie budzi w nas strych: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przedm. J. Błoński, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 311 i nast.

⁵ Za tę uwagę dziękuję doktorowi Robertowi Birkholcowi.

⁶ Na temat wagi afektów w procesie pamięci zob. L. Nader, *Afekt*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 31–32. Luiza Nader odróżnia podświadome afekty (proto-emocje) od świadomie doświadczanych emocji.

śmierci, niezniszczalne uczucie do zmarłej kobiety, czy raczej z wywołaną danymi okolicznościami pracą pamięci, która prowadzi do nagłej „inwazji nostalgii” za czasem młodości? Na ile jego reakcja emocjonalna oraz tklive wspomnienia związane z pierwszą ukochaną naznaczone są terażniejszością – chociażby żalem, lękiem czy sentymentami mężczyzny, który musi się już mierzyć z przemijaniem i wrażeniem zatracenia sensu życia? („Myślę, że najgorszym rodzajem zniedołężnienia jest utrata celowości” – wyznaje Geoff żonie, mimowolnie raniąc ją przy tym nostalgicznym stwierdzeniem, że zanim doszło do tragedii, on i Katya odważnie wędrowali przed siebie, odwracając się od cywilizacji.)

Trudno pominąć sformułowane powyżej wątpliwości, wszak, jak dowodzą badania nad pamięcią, wspomnienia nieprzerwanie się zmieniają i z zasady ulegają presji chwili obecnej, wypełniającym ją myślom i aktualnie przeżywanym uczuciom⁷. Jednak obraz brytyjskiego reżysera problemów tych z zasady nie uwypukla. Jak wspomniałam, filmowa opowieść prezentowana jest z punktu widzenia żony bohatera i szczególnie eksponuje typowo kobiece aspekty przeżywania intymnych relacji uczuciowych.

III.

Kate czuje się zawiedziona i zraniona zubożeniem męża, które manifestuje się wobec przygotowań do jubileuszu, tytułowej 45. rocznicy ich ślubu. Geoffrey, po otrzymaniu informacji o zaskakującym odkryciu, popada w „dziwny” nastrój i zaczyna stronić od ludzi: unika spotkań ze wspólnymi przyjaciółmi, nie chce się też angażować w decyzje dotyczące organizacji uroczystości, ukierunkowuje natomiast uwagę ku temu, co wiąże się z pierwszą narzeczoną – odgrzebuje stare zdjęcia, słucha dawnych szlagierów

⁷ „[...] Każde wspomnienie łączy dwa bieguny w czasie. To, co pamiętasz, mogło się wydarzyć wczoraj lub pół wieku temu, ale to, że pamiętasz to wydarzenie, rozgrywa się w czasie terażniejszym. Przypominasz sobie coś teraz. Wskutek tego w tym wspomnieniu nie tylko pojawia się w chwili obecnej coś z twojego dawnego ja, lecz na odwrót, również do wspomnienia trafia coś z twoich uczuć i myśli z danej chwili. Wspomnienia nie są tezkami dokumentów, które po przejrzeniu wracają do pamięci w takim stanie, w jakim z niej przybyły. Zmieniają się w trakcie używania [...]”; D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 151–152 [podkreśl. w oryginale].

i sięga po młodzieńcze lektury (Kierkegaard), szuka informacji o lodowcach, a nawet powraca do dawno porzuconego palenia papierosów. Kate – boleśnie dotknięta, choć zawsze rzeczowa i opanowana, z pozoru wręcz chłodna – uświadamia sobie istnienie między nią a mężem sfery doznań emocjonalnych, która pozostaje dla niej niedostępna i nieprzenikniona. To z pewnością bardzo trudne, zwłaszcza wobec nieco naiwnej bezpośredniości Geoffa. Kobieta dowiaduje się, że nosi imię swej poprzedniczki, którą jej wybranek miał zamiar poślubić, że natura obdarzyła je obie podobnym kolorem włosów, wreszcie – że Katya w czasie tragicznego wypadku była brzemienna (fakt ów Geoff przemilcza, świadczą jednak o nim odnalezione na poddaszu ślady). Reżyser, który z upodobaniem tropi niuanse psychologiczne związane z relacjami międzyosobowymi i metodycznie akcentuje różnorodne niedopowiedzenia⁸, również i tej bohaterki do końca „nie odsłania”. Nie dowiemy się na przykład, dlaczego Kate jest bezdzietna (można sądzić, że miejsce dziecka w życiu kobiety wypełnia pies, Maks)⁹, będziemy się też musieli sami uporać z interpretacją niejednoznacznego, „po mistrzowsku zainscenizowanego finału”, w którym kamera skupia się na wymowie jej twarzy – nie bez przyczyny jeden z krytyków nadał recenzji tego filmu tytuł *Święto niepewności*¹⁰.

⁸ W sferze niedopowiedzenia (pozostającej zapewne w związku z niepewnością Geoffreya) pozostaje na przykład charakter relacji, który łączył Katyę z przewodnikiem górskim, w obecności którego dziewczyna osunęła się w szczelinę lodowca. Sporo wskazuje na to, że Geoff był o niego zazdrosny.

⁹ Kate i Geoff nigdy wprost nie rozmawiają o dzieciach, być może dlatego, że jest to dla nich temat bolesny. Co znamienne, Kate powątpiewa w wartość wspomnień, manifestuje też niechęć do robienia i posiadania zdjęć. W rozmowie z mężem tłumaczy, że nie widzi w tym sensu, gdy się nie ma dzieci ani wnuków. Dopiero nowa sytuacja skłania ją do przewartościowania tych poglądów. Zapytana przez Geoffa, jakie zdjęcie ewentualnie powiesiłaby w domu, odpowiada, że np. Maksa, gdy był szczeniakiem.

¹⁰ Tytuł ten wydaje się trafny, choć zakończenie filmu widzę jednak inaczej niż Piotr Czerkawski, który opisuje je następująco: „Podczas imprezy z okazji 45. rocznicy ślubu małżonkowie tańczą wspólnie do ulubionej piosenki, przy której dawno temu rozkwitało ich uczucie. Tajemniczy uśmiech rodzący się na twarzy Kate może oznaczać zarówno szczerą akceptację rzeczywistości, jak i ostateczną kapitulację wobec konwenansu. Niejednoznaczność tej reakcji objawia w miniaturze

Zatem *45 lat* to obraz poświęcony rozterkom związanym z uczuciami miłosnymi, uwrażliwiający na tę sferę ludzkiej – a może w szczególności kobiecej – wrażliwości, która, bez względu na upływ czasu, pozostaje naznaczona dojmującą potrzebą bliskości, lękiem o trwałość więzów uczuciowych i obawą przed odrzuceniem. Reżyser, czyniąc swoimi bohaterami parę ludzi mniej więcej siedemdziesięcioletnich i stawiając ich wobec konieczności dokonania bilansu życiowego, nadał tej tematyce dodatkowy ciężar egzystencjalny, windując przy tym do maksimum „stawkę”, której dotyczą dylematy bohaterów.

Geoff ostatecznie podczas jubileuszowej uroczystości wchodzi w rolę kochającego męża (w zasadzie nigdy z tej roli nie wypadł¹¹): ze łzami wzruszenia wygłasza okolicznościową przemowę, w której zapewnia zgromadzonych o tym, że poślubienie Kate było najlepszą decyzją w jego życiu, i o swojej nieprzerwanej miłości do żony. Kate uśmiecha się stosownie, w podziękowaniu czule przytula męża, jednak gdy znika z centrum uwagi, jej twarz pochmurnieje. Kulminacja skrywanych, trudnych emocji następuje podczas wspólnego tańca. Osnuci niebieską poświatą małżonkowie wirują na zaciemnionym parkiecie w rytm piosenki *Smoke Gets in Your Eyes* zespołu The Platters¹², której tekst mówi o miłosnym ogniu i zwątpieniu, narodzinach i zmierzchu gorącego uczucia:

całą maestrię reżyserską Haigha i sprawia, że *45 lat* może zostać w naszej pamięci jeszcze długo po seansie”; P. Czerkawski, *Święto niepewności* [recenzja filmu *45 lat*]; <http://www.filmweb.pl/review/%C5%9Awi%C4%99to+niepewno%C5%9Bci-17854> [dostęp: 2.08.2019].

¹¹ Wieczorem w przeddzień jubileuszu podenerwowana Katia wyrzuca mężowi, że ma wrażenie, jakby tamta kobieta odciskała piętno na wszystkim w ich życiu (na ich decyzjach, wyprawach, lekturach, słuchanej muzyce, wyborze psa, a zwłaszcza „na sprawach zasadniczych”): „Chciałabym powiedzieć ci wszystko. Myślę, że wiem wszystko. Ale nie mogę. Rozumiesz to?”. Geoff odpowiada, że rozumie, ale zapewnia, iż Katya „nigdy nie miała z tym nic wspólnego”. Małżonkowie zawierają swego rodzaju umowę – rano mają zacząć wszystko od nowa.

¹² Na początku filmu małżonkowie wspólnie ustalają, że piosenka ta – grana niegdyś na ich weselu – najlepiej nadaje się na pierwszy taniec podczas jubileuszowej uroczystości.

They ask me how I knew
My true love was true
I of course reply
'Something here inside
Cannot be denied'

They said
'Someday you'll find
All who love are blind
When your heart's on fire
You must realise
Smoke gets in your eyes'

So I chaffed them
And I gaily laughed
To think they could doubt my love

Yet today
My love has flown away
I am without my love

Now laughing friends deride
Tears I cannot hide
Oh, I smile and say
'When a lovely flame dies
Smoke gets in your eyes'

Now laughing friends deride
Tears I cannot hide
Oh, I smile and say
'When a lovely flame dies
Smoke gets in your eyes'¹³.

Wybrzmiewa ostatnia zwrotka („Teraz przyjaciele kpią ze mnie / a ja nie mogę ukryć łez / więc uśmiecham się i mówię: / »Kiedy płomień miłości gaśnie / to dym spowija ci oczy«”). Po skończonym tańcu Geoff pozostawia Kate na parkiecie. Kamera przez chwilę pozwala nam kontemplować to, czego nie mogą dostrzec pozostali bohaterowie filmu: grymas zduszonego bólu na twarzy niemłodej już, lecz jeszcze pięknej kobiety.

¹³ Piosenka powstała w 1933 r., autorem jej tekstu jest Otto Harbach.



Il. 2. Kadr reprezentujący końcowe ujęcie filmu 45 lat (reż. Andrew Haigh). Mąż pozostawia Kate samą na parkiecie po tańcu inauguracyjnym jubileuszową zabawę. Błękitną poświatę, która spowija salę, można interpretować metaforycznie – jako znak niemocy¹⁴ i dotkliwego smutku, jakie towarzyszą poczuciu utraconej miłości (por. słowa piosenki *Smoke Gets in Your Eyes*)

IV.

Andrew Haigh nakręcił film subtelny i kameralny, w wyważony sposób mówiący o trudnej do uchwycenia złożoności uczuć miłosnych, które zdają się nieustannie oscylować między pragnieniem intymnej bliskości i wyłączości a lękiem zawodu, dojmującą tęsknotą za emocjonalną pełnią a poczuciem niespełnienia. Niekonwencjonalne i przez to szczególnie cenne w tym obrazie wydaje się wpisanie problemu dialektycznej złożoności życia wewnętrznego człowieka w kontekst starości i przemijania, co go dodatkowo egzystencjalnie wyostreza i komplikuje. Reżyser, ukazując swych siedemdziesięcioletnich bohaterów w momencie emocjonalnego kryzysu, który jest następstwem dramatycznej konfrontacji z odległą przeszłością, dowodzi, że zarówno ludzką uczuciowość, jak i tożsamość znamionują nieustanne wątplenie oraz proces przemian. „Nie wierzę, że ludzie przestają szukać odpowiedzi tylko dlatego, że się starzeją” – powie w wywiadzie Haigh. „Istnieje przekonanie, że przed trzydziestką powinniśmy mieć wszystko przepracowane i powinniśmy wiedzieć, kim jesteśmy. Jestem absolutnie

¹⁴ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 84.

pewien, że w większości przypadków tak to nie działa. Ciągłe się zmieniamy, nasza tożsamość ciągle się rozwija, a więc zawsze zadajemy pytania. A przynajmniej powinniśmy¹⁵.

V.

Marek Bieńczyk podkreśla, że „nieprzejrzystość egzystencji jest dzisiaj dogmatem filozofii i psychologii”¹⁶. W przestrzeni sztuk fabularnych predysponowana do drążenia tematyki nieprzeniknioności i paradoksalności ludzkich uczuć wydaje się zwłaszcza literatura, która ze swej istoty dysponuje szczególnie wysublimowanymi możliwościami prowadzenia narracji. Ale również kino ma na tym polu godne odnotowania osiągnięcia, z których zresztą wiele opiera się na inspiracjach literackich – jak choćby niektóre obrazy Luisa Buñuela, słynna *Łagodna* (*Une femme douce*, 1968) Roberta Bressona, będąca adaptacją opowiadania Fiodora Dostojewskiego, czy bardziej nam współczesne *Wygnanie* (*Izgnanie*, 2007) Andrieja Zwiagincewa. Bohaterki dwóch ostatnich filmów to kobiety zdeterminowane przez pragnienie osiągnięcia absolutu miłości, co doprowadza je do samobójstwa, którego motywy pozostają nieczytelne dla otoczenia. Ich krwawy dramat, podobnie jak intymny dramat *Kate*, rozgrywa się w ciszy. Adam Garbicz, mówiąc o dziele Bressona, podkreśla, że „w tej historii chodzi o wewnętrzny kosmos ludzkiej psychiki, o uniwersalny problem trudności porozumienia się mężczyzny i kobiety [...]”¹⁷. Słowa te z powodzeniem można odnieść do wszystkich wymienionych powyżej filmów.

Istotnym tematem *45 lat*, uwypuklonym już przez sam tytuł, jest przeszłość – przeszłość na co dzień niewidoczna, ale przecież nieprzerwanie „przyczajona” pod powierzchnią terażniejszości. Jej ikoniczną (choć – jak wcześniej zaznaczyłam – jedynie wyobrażeniową) reprezentację stanowi motyw utraconej narzeczonej, która od półwiecza spoczywa w tafli lodu. Fakt, iż chodzi o ciało młodej kobiety, przedziwnym zbiegiem okoliczności zakonserwowane w substancji przezroczystej, na mocy implikacji

¹⁵ Q & A, op. cit.

¹⁶ M. Bieńczyk, op. cit., s. 63.

¹⁷ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Kraków 2000, s. 100.

intertekstualnych wnosi do tej w gruncie rzeczy prozaicznej opowieści pierwiastek niezwykłości i ma swoje konsekwencje w planie symbolicznym filmu.

Idea przezroczystości jest tak silnie zakorzeniona w wyobraźni, iż można dopatrywać się w niej charakteru archetypowego¹⁸. Do związanych z nią konceptów, które na trwałe wpisały się w zbiorową wyobraźnię, zalicza się np. (na obszarze dyskursów dotyczących władzy i państwowości) panoptikon Jeremy'ego Benthama czy chociażby młodopolską utopię szklanych domów, a w rejonach bliższych refleksji egzystencjalnej – właśnie wyobrażenie szklanej trumny.

Za najsłynniejszą przezroczystą trumną w dziejach kultury uznać trzeba tę, w której spoczęła królowna Śnieżka, zanim po spożyciu zatrutego jabłka została wybudzona ze śmiertelnego snu przez zachwyconego jej urodą królewicza. Krasnoludki, oplakujące okrutny czyn zawistnej królowej, uznały, że nie potrafią ciała pięknej dziewczyny po prostu „oddać czarnej ziemi”¹⁹, kazały więc zrobić właśnie szklaną trumnę, aby zmarłą wciąż można było oglądać. Nie jest to zresztą jedyny utwór w zbiorze klasycznych baśni braci Grimm, w którym pojawia się tego rodzaju przedmiot: pod numerem 163 znaleźć tu można fabułę zatytułowaną ni mniej, ni więcej, tylko *Szklana trumna*²⁰.

Badacze z kręgu psychoanalizy wiążą omawiany motyw ze swoistym „letargiem uczuciowym”, który ma poprzedzać w życiu jednostki etap gotowości do nawiązania bliskiej więzi z partnerem innej płci²¹. Andrew Haigh

¹⁸ Zob. M. Bieńczyk, op. cit., s. 88.

¹⁹ Śnieżka, w: *Baśnie braci Grimm*, t. 1, tłum. E. Bielińska, M. Tarnowski, posł. i koment. H. Kapełuś, Warszawa 1982, s. 256.

²⁰ *Szklana trumna*, [w:] *Baśnie braci Grimm*, op. cit., t. 2, s. 192–199.

²¹ „W typowych interpretacjach psychoanalitycznych baśni ta [*Szklana trumna* – przyp. B.P.J.] symbolizowałaaby przejście dziewczyny od okresu dojrzewania do dorosłej seksualności (utożsamianej z małżeństwem). Takie właśnie wyjaśnienie daje Bruno Bettelheim w odniesieniu do słynnej szklanej trumny królowej Śnieżki. Uwolniwszy się od rywalizacji z matką, dziewczynka cofa się pod względem psychologicznym, kiedy znajduje schronienie u krasnoludków, po czym etapami dojrzewa pod wpływem trzech kolejnych wypraw starej handlarki [czyli przebranej złej królowej – przyp. B.P.J.] do lasu. W końcu epizod ze szklaną trumną wieńczy jej rozwój i poprzedza odrodzenie, czyli przebudzenie, do miłości i życia małżeńskiego”; P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa

zachowuje w swym filmie erotyczne (w szerokim tego słowa znaczeniu) konotacje przezroczystej „trumny”, wpisując jednocześnie ten motyw w dodatkowe szeregi znaczeniowe²². Najważniejsze z nich są w sposób symboliczny powiązane z problematyką czasowości egzystencji ludzkiej i dochodzą do głosu w następujących wymiarach:

1. w wymiarze cielesności²³ (młodości, starzenia się, fizycznego przemijania) – co w danym kontekście pozwala dopatrywać się w motywie lodowej „trumny” symbolu wiecznej młodości i niewygasającej namiętności;
2. w wymiarze tożsamości i „pracy pamięci” (blaknięcia, powracania, przemiany i trwania wspomnień) – co w tym kontekście pozwala, na prawach relacji metonimicznej, dopatrywać się w motywie lodowej „trumny” symbolu trwałości tych aspektów tożsamości bohatera, które pozostają w związku z daną relacją miłosną;
3. w wymiarze duchowości i „pracy uczuć” (zanikania, odnowy, trwania i przemiany uczuć) – co z kolei w danym kontekście każe dopatrywać się w motywie lodowej „trumny” symbolu nieprzerwanego trwania utraconej miłości.

Wskazane obszary znaczeń aktualizują się w filmie *45 lat*, będącym nader subtelnym dramatem obyczajowym, w sposób niepełny, w zasadzie potencjalny i „dialogowy”. Zniuansowanie semantyczne oraz nacechowanie

2008, s. 50. Zob. B. Bettelheim, *Królowna Śnieżka*, [w:] idem, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. i oprac. D. Danek, Warszawa 1996, s. 312–335.

²² Pamiętajmy, że – jak dowodził Italo Calvino – „każdy obraz generuje inne obrazy, tworząc pole analogii, symetrii, przeciwstawień”; I. Calvino, *Przejrzystość*, [w:] idem, *Wykłady amerykańskie*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 80.

²³ Za jeden z wymiarów cielesności w kinie uważa się „ekranowe fantazmaty, które percypujemy prawie tak samo jak rzeczywistość” (tak zwaną cielesność pozorną). Obok niej Tadeusz Miczka wyróżnia „cielesność” podmiotu wypowiedzi filmowej, który przekształca własne cielesne i percepcyjne doznania w formę symboliczną i projektuje je na świat przedstawiony filmu, oraz cielesność widza, uaktywniającą się podczas odbioru dzieła; T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino: ciało – gest – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwoździński, Wrocław 1990, s. 128.

afektywne omawianego motywu uzależnione są oczywiście od tego, z czyjej perspektywy – Kate czy Geoffa – spojrzymy na przedstawioną sytuację. Nie zmienia to jednak faktu, że reżyser filmu poprzez posłużenie się wyobrażeniem kobiety uwięzionej w przezroczystej tafli lodu i takie, a nie inne jego skontekstualizowanie odwołał się do wrażliwości fantazmatycznej widzów, dzięki czemu zdołał w sugestywny sposób ukazać rozterki wewnętrzne, ideały, lęki i dylematy uczuciowe swoich bohaterów. Wydaje się, że udało mu się odsłonić w owej „historii emocjonalnej” dwojga starszych ludzi rąbek tych doświadczeń wewnętrznych, które w swej intymnej subtelności pozostają z zasady nieprzejrzyste i niewyraźne.

Bibliografia

- Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przedm. J. Błoński, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
- Baśnie braci Grimm*, t. 1 i 2, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, posł. i koment. H. Kapeliś, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1982.
- Patti Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bruno Bettelheim, *Królowna Śnieżka*, [w:] idem, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. i oprac. D. Danek, W.A.B., Warszawa 1996.
- Marek Bieńczyk, *Przezroczystość*, SIW Znak, Kraków 2007.
- Italo Calvino, *Przejrzystość*, [w:] idem, *Wykłady amerykańskie*, tłum. A. Wasilewska, Marabut – Volumen, Gdańsk – Warszawa 1996.
- Piotr Czerkawski, *Święto niepewności* [recenzja filmu *45 lat*], Filmweb; <http://www.filmweb.pl/review/%C5%9Awi%C4%99to+niepewno%C5%9Bci-17854>.
- Douwe Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Adam Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967–1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Tadeusz Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino: ciało – gest – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwoździ, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
- Luiza Nader, *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Pierre Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Sic!, Warszawa 2008.

Q & A, *Wywiad z Andrew Haighem*, materiały dołączone do wydania filmu *45 lat* na płycie DVD, Solopan Sp. z o.o., 2015.

Grzegorz Sanik, *Człowiek z Tollund – twarz sprzed ponad 2300 lat*, 1.11.2015, Eloblog; <https://eloblog.pl/czlowiek-z-tollund-twarz-sprzed-ponad-2300-lat/>.

The Fiancée on a Sheet of Ice – How the Cinema Talks about Impenetrable Feelings of Love

The subject of analysis in the article is the 2015 British film *45 Years* (dir. Andrew Haigh), which is an adaptation of David Constantine's novel *In Another Country*. The film presents an intimate image that, in a subtle way, talks about the complexity of feelings of love, constantly oscillate between the desire for intimate closeness and exclusiveness, and the fear of disappointment (longing for emotional fullness and a sense of failure). Inscribing the problem of the dialectical complexity of the emotional life of a man in the context of old age and transience seems unconventional and, therefore, particularly valuable in this film. An important theme in *45 Years*, emphasised by the title itself, is the past; invisible on a daily basis, it lurks under the surface of the present. Its iconic (though only imaginary) representation is connected with the plot of the first, lost fiancée of the hero, whose remains – after half a century – are unexpectedly found on a Swiss glacier. The author of the article argues that the fact that it concerns a young woman's body (preserved in a transparent substance in a strange coincidence), by virtue of intertextual implications, brings an archetypal element to the essentially prosaic story; this archetypal element has then far-reaching consequences in the symbolic plan of the film. Skilful reference to the fairy-tale motif of the 'glass coffin' allowed the British director for portraying in this audio-visual story, which talks about the emotional dramas of two elderly people, an image of these internal experiences that in their intimate subtlety remain impenetrable and inexpressible.

Keywords: *45 Years*, British cinema, love dilemmas in film, internal experience in film, theme of the glass coffin, the idea of opacity, the opacity/impenetrable of existence, Andrew Haigh

„JAK SIĘ NIE DOSTRZEGA ZAGADKOWOŚCI ZDARZEŃ, TO SIĘ WIDZI TYLKO POWIERZCHNIĘ”

Z Krzysztofem Zanussim – o *Eterze*, ryzyku metafizyczności i eksperymencie w kinie, pokrewnych reżyserach, *Dodzie*, Hitchcocku i popkulturze – rozmawiają Brygida Pawłowska-Jądrzyk i Robert Birkholc



Krzysztof Zanussi (fot. Mikołaj Rutkowski)

Krzysztof Zanussi: Reprezentują Państwo czasopismo kulturoznawcze. Przyznam, że z tą dyscypliną mam pewien kłopot, o czym można przeczytać w moich wywiadach. Kiedyś, uważając Umberto Eco za wielkiego kulturoznawcę, dociskałem go, czy potrafi sformułować kryteria, wedle których kultury są lepsze i gorsze – bo w najgłębszym moim przekonaniu są, czemu kulturoznawstwo zaprzecza. (Cała humanistyka wyrzeka się

zresztą wartościowania w imię politycznej poprawności, wobec czego mówi się tylko o różnorodności, co jest kompletnym głupstwem). Wynikła z tego dość zabawna rozmowa. On mi odpowiedział: „No tak, oczywiście, że coś w tym jest, ale to bardzo trudne”. „Proszę Pana – kontynuowałem – ale Panu dobrze płacą za rozwiązywanie trudnych problemów”. Na to Eco: „Wie Pan, z tym dobrym płaceniem to przesada”. Takie rozmowy sobie ucinaliśmy. Zatem ostrzegam, że jestem człowiekiem, który ma poglądy raczej nie do przyjęcia...

Brygida Pawłowska-Jądrzyk: Wolelibyśmy dziś nie rozwijać wątków omówionych w innych wywiadach. Poprosiliśmy o tę rozmowę jako osoby szczerze zainteresowane Pańską twórczością, które odczuwają – po zapoznaniu się z różnymi materiałami na jej temat – pewien niedosyt, dotyczący zwłaszcza głębszej refleksji nad filmami nowszymi. Gdy sięgnęliśmy chociażby do publikacji *Zanussi. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*¹, okazało się, że w zamieszczonych tu tekstach – bardziej czy mniej fortunnych – w zasadzie wciąż powraca zaledwie sześć czy siedem tytułów. Tymczasem jest Pan reżyserem płodnym, wciąż aktywnym zawodowo, kontrowersyjnym i prowokującym do dyskusji. Chcielibyśmy więc porozmawiać zwłaszcza o tym, co w Pańskiej twórczości najnowsze.

Robert Birkholc: Drugim takim obszarem, który wydaje się nie do końca opisany, jest Pana praca jako reżysera filmowego – praca nad scenariuszem, obrazem filmowym. Nasuwa się sporo pytań, by tak to ująć – z obszaru „kuchni filmowej”.

K.Z.: Proszę bardzo. Cóż, cieszę się, że nie zdołałem Państwa odstraszyć. Każdy artysta lubi mówić o sobie i swojej twórczości.

R.B.: Może zaczęlibyśmy od *Eteru*² – ostatniego Pańskiego filmu, opowiadającego o lekarzu, który zawiera pakt z diabłem. *Eter* obejrzałem po raz pierwszy rok temu, podczas festiwalu w Gdyni. Uznałem go za jeden

¹ *Zanussi. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. J. Marmurek, Warszawa 2014.

² *Eter* (2018), reż. K. Zanussi.

z najlepszych obrazów w konkursie i byłem bardzo zdumiony, gdy później zobaczyłem recenzje. Powraca tu wiele motywów stale obecnych w Pana twórczości, ale pod pewnymi względami jest to jednak dzieło zaskakujące na tle wcześniejszych dokonań. Akcja skupia się tym razem wokół bohatera negatywnego i trudno byłoby znaleźć w filmie Pańskie *alter ego*...

K.Z.: Może ten młody Ukrainiec?

R.B.: Nie jest to jednak intelektualista z wątpliwościami – typ, który stanowił Pana *alter ego* we wcześniejszych filmach. To raczej prostaczek boży...

K.Z.: Ale ja marzę, żeby się zidentyfikować właśnie z prostaczkiem bożym! Z intelektualistą to nie sztuka.

R.B.: Jest to jednak postać drugoplanowa. Wciąż się zastanawiam, czy w jakiś sposób odnajduje Pan siebie też w głównym bohaterze – bezwzględnym naukowcu, nazwanym przez jednego z publicystów trafnie, co Pan sam poświadcza, „Faustem, który udaje Prometeusza”?

K.Z.: Oczywiście, wszystko, co złe, to też ja. Mógłbym powtórzyć to, co Flaubert powiedział o *Pani Bovary* – każda z tych postaci jest częścią mnie. Doktor to mroczna strona mojej duszy. Wydaje mi się, że wszyscy mamy w sobie pewną ciągłość do władzy albo potrzebę podporządkowania sobie innych. Oczywiście nie chciałbym się identyfikować w szczególach z postacią, którą przecież oceniam bardzo negatywnie. Daję jednak bohaterowi szansę, co zresztą stało się przedmiotem ciekawych debat. Byłem niedawno z tym filmem w indyjskim Bangalore, gdzie zamieszkuje dwanaście milionów ludzi. Uczestnicy dyskusji, zdumieni, pytali, jak to jest, że w chrześcijaństwie sprawiedliwość może zostać zakłócona przez miłosierdzie. W hinduizmie działa to automatycznie – jeśli postępowaleś źle, to za karę odrodzisz się w niedobrym wcieleniu. Empatia oznacza tam głębokie zrozumienie dla ukaranego, ale nie pomoc. To nie współczucie, lecz poszanowanie słusznej kary – znaczy to na przykład, że nie naśmiewamy się z więźniów. Okazuje się, że hinduizm, który w naszych oczach zawsze wyglądał „międko” i wydawał się religią jakby „welwetową”, jest w pewnych kwestiach dużo surowszy

i bardziej bezwzględny niż chrześcijaństwo, rozbijające całą konstrukcję sprawiedliwości miłosierdziem.

B.P.J.: Taki jest ideał, chrześcijański ideał miłosierdzia, i *Eter* ów ideał pięknie prezentuje. Zanim zadam kolejne pytanie, podkreślę, że obydwójce ten film bardzo cenimy, choć jeszcze nie wiem, czy dokładnie za to samo [*śmiech*]. Ale jednak wydaje mi się, że jest to obraz niezmiernie ryzykowny, ryzykowny artystycznie. Uważam, że jako reżyser wychodzi Pan z tego ryzyka obronną ręką, muszę jednak w tym kontekście zapytać, czy nie wydaje się Panu, że granica między jasnością intencji, klarownością przekazu (zwłaszcza związanego z prezentacją wzniosłych idei, platonicznej miłości, nieskalanego dobra, miłosierdzia) a kiczem jest bardzo, bardzo cienka i niezmiernie łatwa do przekroczenia?

K.Z.: Szczerze mówiąc, łatwiej mi działać w świecie, kiedy pojęcie kiczu zniknęło. Bo przecież nic nie jest dzisiaj kiczem: postmoderniści powołali kicz na pełnowartościowy wyraz artystyczny. Więc, oczywiście, jest w tym coś kłopotliwego, jeśli jakaś deklaracja wydaje się zbyt przejrzysta. Ale też wchodzimy w sferę, gdzie różnice między moimi widzami są najgłębsze: dla jednych to jest ledwie uchwytna aluzja, dla innych to „kawa na łąkę”. Wszystko zależy, z czym widz przyszedł do kina. Nigdy nie jesteśmy pewni, jaki jest światopogląd i stan wiedzy odbiorcy; zawsze może się okazać, że ten szyfr, który przemawia do jednego, dla drugiego jest zbyt oczywisty, albo ten, który dla jednego jest zrozumiały, dla drugiego pozostaje zbyt zawiły i niepojęty. Nigdy nie wiadomo, do czego się odnosić. Czy ludzie znają *Fausta*, czy nie znają? Ilu widzów wyniosło jakiegokolwiek pojęcie ze szkoły, o co w tym *Fauście* chodziło i komu (bo przecież nie o to samo chodziło Mannowi, Goethemu czy Marlowowi)? To trudne pytania. Tak, miałem poczucie, że jestem na tej cienkiej krawędzi, o której Pani wspomniała.

B.P.J.: *Faust* jest oczywiście w *Eterze* nieustannie widzowi podsuwany pod uwagę. Mamy tu wszak i tematykę związaną z egoistyczną żądzą mocy (lekarz czyniący z nauki narzędzie władzy nad innymi ludźmi), i sugestywną perspektywę piekła (*Sąd Ostateczny* Memlinga w czołówce), i postać szatana, a nawet bohaterkę o imieniu Małgorzata...

K.Z.: ...i zbeczeszczenie hostii. Do tej pory nie wiem, czy to było potrzebne... Chociaż myślę, że to należy do wyposażenia mitu, który bez świętokradztwa byłby zbyt unowocześniony.

B.P.J.: Ale dopatrywać się tu można chyba także pogłosów *Idioty* Dostojewskiego: czyż nie mamy tu żeńskiego odpowiednika księcia Myszkina? Nawiasem mówiąc, gdybym musiała coś wytknąć *Eterowi*, wskazałabym na marginalizację tej „chrystusowej” postaci chorej dziewczyny, której szlachetności i cierpieniu Doktor zdaje się zawdzięczać ocalenie. To ona przecież uzasadnia takie, a nie inne zakończenie.

K.Z.: Tak, tak, ja wiem, że ona jakby znalazła się tam na zasadzie *deus ex machina*. Bałem się ten wątek przedstawić głębiej, nawet nie przesądzam, czy to jest ta sama osoba [tj. ta sama, co dziewczyna, którą Doktor usiłuje zgwałcić w pierwszej scenie – przyp. B.P.J.].

B.P.J.: Ale nie zmienia to wagi podjęcia ryzykownego problemu granicy między absolutną dobrocią, miłością doskonałą, całkowitym poświęceniem a szaleństwem. Mamy tu przecież także postać młodego asystenta Doktora, owego Ukraińca, który bez skargi godzi się oddać za niego życie. (Notabene, scena, w której Doktor mija tego chłopca, prowadzonego zamiast niego na rozstrzelanie, patrzy mu w oczy i mówi po prostu „Dziękuję ci”, była dla mnie bodaj najbardziej wstrząsająca w całym filmie).

K.Z.: Mówimy o problemie charakterystycznym dla kultury Wschodu. Przypomina mi się w tym kontekście pretensja, którą mieli do mnie prawosławni: zarzucili mi, że ten młody Ukrainiec działa do końca w mundurze. Jako *jurodiwyj* powinien przecież chodzić w łachmanach, mieszkać w monastyrze i mówić nieskładnie. Zgodnie z tą kulturą bowiem jedyna droga do świętości wiedzie przez wyrwanie się z ram, z systemu. Nawet człowiek, który sieje dobro na polu walki, jest skażony tym, że nosi mundur, jest częścią systemu, czyli godzi się na ten świat.

B.P.J.: Wracając do wcześniejszego wątku: dla mnie *Eter* to świadectwo ogromnej odwagi artystycznej – właśnie dlatego, że zdecydował się Pan na wyraziste zakończenie, na pierwszy rzut oka wręcz łatwe. Jest to wyłącznie

pozór, bowiem to jasne, wyraziste spojrzenie jest przecież otwarciem na Tajemnicę. Takie zakończenie nie redukuje trudności podjętego problemu, wręcz prowokuje sprzeciw. Tu się dokonuje coś, z czym – gdybyśmy mieli zważyć uczynki – nie jesteśmy w stanie się zgodzić. Sprawa dotyczy bowiem kolizji między naszym, ludzkim, poczuciem sprawiedliwości a sprawiedliwością boską, która może się wydawać przez naszą małość „felerna”. Oczywiście, nie wszyscy zaakceptują chrześcijański punkt widzenia – jeśli ktoś nie podziela takich ideałów, zapewne łatwo ulegnie chęci zanegowania walorów *Eteru*. Oczekiwałabym jednak przyjęcia tego filmu bez uprzedzeń, chociażby jako cudzego wyznania wiary czy nawet marzenia metafizycznego, i uczciwej oceny jego wartości artystycznej.

K.Z.: Wczoraj dostałem książkę Górnego o Liście Biskupów³. I za każdym razem, jak ją widzę, to się trochę czerwienię, bo pamiętam, jaki byłem wstrząśnięty tym listem, podobnie jak cały Klub Inteligencji Katolickiej, który drżał z oburzenia na Wyszyńskiego: „jak można było sprawę tak niedorzecznie postawić?, jak można było tak zakłócić poczucie sprawiedliwości?”. I przyszło mi to odszczekać z czasem. Okazało się, że on miał większe poczucie sprawiedliwości, opartej na jakimś innym porządku, jakiejś innej logice, i trzeba się było z tym pogodzić. Na szczęście nie dyskutowaliśmy głośno, bo wtedy wiadomo było, że nie podważa się tego Kościoła, jaki jest. Jedynie Bohdan Cywiński był lepiej od nas doinformowany; mówił: „mylicie się...”, „nie rozumiecie...” itd.

A *Eter* rzeczywiście sprowokował falę krytyki. Zresztą mój sprzedawca, pan Antonio Saura (syn Carlosa Saury), zapewniał, że gdybym zgodził się na wycięcie ostatniej partii, to on gwarantuje, że by ten film bardzo lekko sprzedał – żeby tylko nie było tej metafizyki. Gdy zapytałem, dlaczego tak myśli, powiedział coś, co już parę razy słyszałem od różnych producentów. A mianowicie, że widz chce, żeby go straszyć, chce, żeby go przerażać, ale pod jednym warunkiem: jak się światło zapali, wszystko musi zniknąć. A tu – dodał – mamy taką konstrukcję, że nic nie znika, przeciwnie, to może się ciągnąć za człowiekiem.

³ Mowa o książce: G. Górny, J. Rosikoń, *Przebaczamy: jak polscy biskupi zapoczątkowali pojednanie z Niemcami*, Wrocław – Warszawa 2015.

B.P.J.: Filmem, który mi się nieuchronnie, jak żaden inny, nasuwa, gdy myślę o *Eterze*, jest wstrząsający obraz Larsa von Triera *Przełamując fale*⁴. Finały obydwu dzieł wińczy zaskakujący cud. Oczywiście, nie brak i różnic: duński reżyser wpisuje swą historię w ramy światopoglądu protestanckiego i skupia się na wielkim dobru, a nie na wielkiej deprawacji. Ciekawa jestem jednak, co Pan powie na tę paralełę?

K.Z.: To bardzo cenny, podniosły film, na który ja się w końcu nie zgodziłem; uznałem, że tam jest jakieś szalbierstwo – ale na najwyższym poziomie. Nawet w ostatnim filmie von Triera⁵, który wydaje mi się po prostu dziełem umysłu zmaconego, jakieś punkty wspólne ze sobą znajdują. Trier był moim studentem przez chwilę; zarzucał mi – zresztą zupełnie słusznie – pewną konwencjonalność. (Czego ja mam jednak uczyć studentów, jak nie konwencji? Oryginalności to oni muszą doszukać się w sobie sami). Ale rzeczywiście, przy całym szaleństwie, szaleństwie klinicznym, któremu on wyraźnie podlega, to twórca przez to mi bliski, że mający taką metafizyczną wrażliwość, która jest rzadka w dzisiejszej sztuce i w ogóle we współczesnej kulturze. Przez XIX wiek, przez ten przekłety scjentyzm, metafizyka gdzieś wyparowała. Także humanistyka została na etapie Newtona i XIX wieku. Proszę popatrzeć, jak bardzo psychologia i socjologia są oparte na determinizmie, i jak to wszystko się tak naprawdę nie zgadza. Jeśli „jesteś takim, jakim cię ukształtowały okoliczności i geny” – to jak wytłumaczyć, że w rodzinie meneli rodzi się święty, a w porządnej rodzinie seryjny morderca? I psychologia, i socjologia uciekają od tych tematów, bo inaczej trzeba by przyznać, że istnieje jeszcze coś takiego jak tajemnica. To wszystko mija się ze stanem humanistyki dzisiejszej, która jest dziewiętnastowieczna. Ale jak się nie dostrzega zagadkowości zdarzeń, to się widzi tylko powierzchnię.

B.P.J.: Jednak Pan jest artystą, a nie naukowcem; narzędzia, którymi Pan operuje, są z tego zakresu...

R.B.: Powróćmy może jeszcze na chwilę do kontrowersyjnego finału *Eteru*. Można powiedzieć, że zaskakujące zakończenia są jednym z wyróżników

⁴ *Przełamując fale* (1996), reż. L. von Trier.

⁵ *Dom, który zbudował Jack* (2018), reż. L. von Trier.

Pańskiej twórczości. Mam na myśli choćby autotematyczny epilog *Cwału*⁶, oniryczny finał *Roku spokojnego słońca*⁷ w Monument Valley, kolorowy epilog czarno-bialego *Imperatywu*⁸. Czy zawsze już podczas pisania scenariusza wie Pan, jakie będzie zakończenie filmu?

K.Z.: Zwykle właśnie od niego zaczynam. Możliwość przekroczenia już określonej, zdefiniowanej poetyki powoduje zwykle, że przejmuje nas dreszcz. To dla tego dreszczu robię cały film. W *Kontrakcie*⁹ najbardziej zależało mi na jeleniu, który pojawia się na końcu. Wydawałoby się, że jest to coś całkowicie realistycznego. Dlaczego bohaterki przed nim uklęknęły? Niby nie ma w tym nic nadzwyczajnego, przecież nie uniosły się w powietrzu. W następnym filmie chciałbym pokazać właśnie lewitację; ten pomysł chodzi za mną od lat. Mam marzenie, żeby polewitować. Początkowo takie właśnie zakończenie miało wieńczyć *Dotknięcie ręki*¹⁰, ale producenci nie zgodzili się, ponieważ uznali, że to zbyt radykalne przekroczenie realności.

R.B.: Andriejowi Tarkowskiemu udało się pokazać lewitację w *Zwierciadle*¹¹...

K.Z.: Tarkowski mógł akurat sobie na to pozwolić. Był jednak potrącany za ten film przez wszystkich u siebie w kraju. Ale Rosjanie mają „ucho” na metafizykę, nawet marksści.

R.B.: W *Eterze*, który rozgrywa się w 1912 roku, kontekst historyczny zbliżającej się wojny jest kluczowy. Może warto jednak wspomnieć też o kontekście filmowym – w 1913 roku na ekrany wszedł *Student z Pragi*¹² – preekspressionistyczny obraz o młodzieńcu, który sprzedaje swoje odbicie w lustrze diabłu. W *Eterze* bardzo często widzimy odbicia bohaterów w lustrze bądź w szybie. Czy celowo nawiązuje Pan do motywu, który pojawił się w nie-

⁶ *Cwał* (1995), reż. K. Zanussi.

⁷ *Rok spokojnego słońca* (1984), reż. K. Zanussi.

⁸ *Imperatyw* (1982), reż. K. Zanussi.

⁹ *Kontrakt* (1980), reż. K. Zanussi.

¹⁰ *Dotknięcie ręki* (1992), reż. K. Zanussi.

¹¹ *Zwierciadło* (1975), reż. A. Tarkowski.

¹² *Student z Pragi* (1913), reż. S. Rye, P. Wegener.

mieckim romantyzmie i był potem tak chętnie wykorzystywany przez ekspresjonistów?

K.Z.: Nie, mam chłodny stosunek do niemieckiego ekspresjonizmu, nigdy go nie polubiłem. Chociaż podejmował on ciekawe tematy – na przykład uważam, że *Gabinet doktora Caligari*¹³ to bardzo uniwersalna historia. Była we mnie raczej tęsknota, żeby wrócić do Roberta Bressona i pokazywać rzeczy drastyczne jak najdyskretniej.

Mogę przy tej okazji opowiedzieć anegdotę związaną z Bressonem, którego bardzo ceniłem. Kiedyś razem ze *Strukturą kryształu*¹⁴ trafiłem na festiwal Mar del Plata. Po dwudziestu kilku godzinach w samolocie przyjechałem na pokaz spóźniony, prosto z lotniska. Pierwszy festiwal, pełna sala, a ja mam ściśnięte gardło, jestem niewyspany, niemal nieprzytomny. Zadeklarowałem wcześniej, że mówię po hiszpańsku, chociaż nigdy nie wszedłem w obszar języka hiszpańskiego. Prowadzący pyta mnie wtedy, pod czyimi auspicjami chciałbym rozpocząć swoją karierę. Oczywiście chcę powiedzieć: „Bresson”, ale nagle nie mogę sobie przypomnieć imienia. Zaczynam coś dukać, a prowadzący pyta, czy rozumiem hiszpański. Cały czerwony czuję, że kompromituję się przed salą. I nagle słyszę, jak ktoś za mnie mówi: „Marcel Proust”. Wtedy mój rozmówca pyta: „Co Pan opowiada? Dlaczego Marcel Proust? Przecież to był pisarz!”. A ja na to, jak papuga: „Bo on antycypował kinematografię”. Ileż ja dałem później wywiadów, tłumacząc, dlaczego Proust antycypował kino! [*śmiech*] Prawie w to uwierzyłem, choć to przecież głupstwo. Mam więc przekonanie, że jak coś się z czymś zestawi, to potem się może zrosnąć – i że wybiega to poza naszą świadomość. Zatem przyznaję się do szalbierstwa.

R.B.: Powróćmy jeszcze na chwilę do formy *Eteru*. Bardzo często rzeczywistość jest pokazywana w filmie przez brudne szyby i lustra. Można mieć – zwłaszcza w kontekście ostatniego ujęcia – pewne skojarzenia z fragmentem Pierwszego Listu do Koryntian, który mówi o tym, że na ziemi widzimy rzeczywistość jakby w zwierciadle, a po śmierci zobaczymy ją „twarzą

¹³ *Gabinet doktora Caligari* (1920), reż. R. Wiene.

¹⁴ *Struktura kryształu* (1969), reż. K. Zanussi.

w twarz”. Czy szyby miały być wizualną metaforą zasłony nałożonej na świadomość Doktora?

K.Z.: Tak, chciałem stworzyć poczucie, że widzimy pozór świata i tak naprawdę nie wnikamy nigdy do środka. Bardzo często kamera kieruje się nie na tę osobę, która mówi. Zastanawialiśmy się, ile widz wytrzyma, nie chcieliśmy przesadzić. Celem było dać poczucie, że to, co widzimy, to nie wszystko, a za pozorami świata kryje się coś innego. Właśnie dlatego stosujemy dalekie plany, bez zbliżeń, detali, szarpiącego montażu. Gdyby ktoś inny dorwał się do motywu aborcji i morderstwa dziecka, ekran mógłby ociekać krwią. Byłoby to obrzydliwe i zupełnie niepotrzebne. Chodziło o myśl, a nie o zmysłowe przeżycia.

R.B.: *Eter* jest świetny pod względem wizualnym. Barwy są tu wyblakłe, wnętrza naturalistyczne...

K.Z.: Wisiała przecież nad nami „groza operetki wiedeńskiej”. Kostiumy tego okresu, dom rozpusty – wszystko to bardzo kojarzy się z pewnym językiem wizualnym, którego trzeba było unikać jak ognia. Ku niezadowoleniu naszej scenografki gasiliśmy wszystko tak, żeby nie przypominało operetki.

R.B.: A jak powstawała koncepcja wizualna tego filmu? Czy już pisząc scenariusz, miał Pan wyobrażenie wizualne tej opowieści?

K.Z.: Zawsze tak jest. Poza tym na wczesnym etapie rozmawiamy o tym z moim operatorem [Piotrem Niemyjskim]. Mógłby być moim wnukiem, a mam wrażenie, że razem chodziliśmy do szkoły. Zawsze szydę z generacyjnych uogólnień. Z kimś, kto jest młodzieńcem, miewam taki sam kontakt, jak z moimi dawnymi kolegami. Miałem zresztą dużo szczęścia, bo pracowałem z kilkoma bardzo znanymi operatorami i zawsze czułem wsparcie ze strony ludzi dla mnie ważnych. Zrobiliśmy [z Niemyjskim] już drugi film.

R.B.: Wspomina Pan czasem przewrotnie w wywiadach, że sztuka filmowa jest bliżej literatury niż malarstwa.

K.Z.: Oczywiście, film jest też sztuką słowa.

B.P.J.: Ale nie adaptuje Pan zbyt chętnie...

K.Z.: Ponieważ używam języka filmu autonomicznie. To nie jest zapożyczenie z literatury. Słowo jest jednak integralnie wpisane w narrację, w sztukę opowiadającą. Film niemy też operował słowem, bez napisów nie miał sensu. Sztuką obrazu jest na przykład reklama, której nie cierpię, wideoklipy i cały rozedrgany, internetowy świat migoczących, bezsensownych obrazków, które nic nie znaczą, nie mają rzeczywistej treści, a jedynie cieszą lub męczą oko. Dlatego na złość mówię – wracamy do idei, że pierwsze było słowo. Od słowa wszystko się zaczęło, i to słowo odróżniło nas od zwierzęcego świata. Biologia próbuje teraz udowodnić, że jesteśmy po prostu częścią ożywionej przyrody, ale to nieprawda.

R.B.: Potęga filmów Felliniego czy Tarkowskiego wynika jednak w dużej mierze z sugestywności obrazu. W moim przekonaniu Pana dzieła też są bardzo interesujące pod względem wizualnym. Czy pisząc scenariusz, myśli Pan obrazami?

K.Z.: Jestem producentem swoich filmów. Jeśli wiem, że mam za coś zapłacić, muszę to najpierw wymyślić i skosztorysować. Muszę wiedzieć, na czym mi zależy. W *Eterze* była na przykład jedna rzecz bardzo trudna do zrealizowania. Nie mogliśmy znaleźć scenerii, w której wykonywane będą egzekucje, ponieważ bardzo mi zależało, żeby w tle była nadzieja – jakiś horyzont. Rzeczywiste egzekucje odbywały się na obszarach zamkniętych, bez żadnego widoku, na tle ściany, często drewnianej, aby kule się od niej nie odbijały. Ja natomiast chciałem, żeby z tyłu było widać jakąś przestrzeń, skarpe. Szukaliśmy takiego miejsca po całej Polsce i ostatecznie znaleźliśmy w bardzo osobliwej twierdzy, którą wybudował Fryderyk Wielki w Srebrnej Górze na Śląsku. Tam znajduje się jedyny bastion, który wychodzi na góry. Potem, kiedy kręciliśmy na tej górze zdjęcia z masą aktorów, mieliśmy wrażenie, że diabeł się wtrąca, ponieważ spadła wielka mgła. Do południa nie nakręciliśmy ani metra taśmy, nic nie było widać. Równie dobrze moglibyśmy pracować w studiu przy dymie ze świecy. Potem światło zaczęło leciutko przebijać.

B.P.J.: Ta sceneria też może przywołać na myśl *Przełamując fale*. Jest tam przy końcu taka sekwencja, gdy główna bohaterka, Bess (kobieta, która poświęca swą godność i życie w nadziei na ocalenie męża), już niemal kona, ale wspina się na górę; to poniekąd jej droga krzyżowa. W kontekście *Eteru* można jednak mieć z tą golgotową scenerią pewien kłopot interpretacyjny: bowiem o ile bohaterka von Triera jest poniekąd Chrystusem w skórze upadłej kobiety, Doktor przekracza granice pychy i podłości.

K.Z.: Dobrze, ale pamiętajmy jednak, że Chrystus, wcielając się w człowieka, wcielił się również w tych najgorszych. Ja bym się tu nie wdawał w rozróżnienia.

B.P.J.: Może tu właśnie jest w *Eterze* miejsce na paradoksalność i niekonkluzywność?

K.Z.: Niekonkluzywność stała się dzisiaj pewnym wskazaniem estetycznym, ale ona bywa wyrazem zwykłego tchórzostwa. Nie warto otwierać ust, żeby zostawić prawdę w zawieszeniu.

B.P.J.: Miałam przede wszystkim na uwadze taką prawdę, która jest tajemnicą, prawdę niewypowiadalną, którą przeczuwamy – w której istnienie jedni wierzą, inni nie. Chodziło mi o przestrzeń / formę artystyczną dla tego rodzaju tajemnicy... Pozornie na chwilę oddalę się teraz od tego problemu, by ująć go z innej strony.

Wśród artystów, których wskazuje Pan jako swoje pokrewne dusze, wymienia Pan między innymi Tarkowskiego, Bergmana, Rhomera, Kieślowskiego – różne nazwiska tu padają – i Petera Weira. To mnie trochę zaskoczyło, być może dlatego, że patrząc ze swojego punktu widzenia, to jest z perspektywy autorki książki o metafizyczności i nieokreśloności w sztuce. Weir wciąż jest dla mnie nade wszystko twórcą *Pikniku pod Wiszącą Skalą*¹⁵ – obrazu, który opiera się na wielkim przemilczeniu, przemilczeniu „nierozwiązywalnym”. (Widz *Pikniku*... ostatecznie nie dowiaduje się, jaki los

¹⁵ *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975), reż. P. Weir.

spotkał dziewczęta zaginione na Wiszącej Skale, a wiązania motywacyjne między zdarzeniami pozostają do końca utajnione).

K.Z.: Tak, Weir złamał tym pewną zasadę. Poznaliśmy się osobiście w Australii, właśnie po *Pikniku*... Pełen uwielbienia, gratulowałem mu tego filmu, a on odpowiedział, że to brzmi jak szyderstwo, bo po tym, jak go nakręcił, został w swojej ojczyźnie uznany za idiotę. Zarzucano mu, że widzowie czuli się oszukani, bo zagadka nie została wyjaśniona – widać zdawało im się, iż mają to w pakiecie wraz z zakupionym biletem na seans. Ale on rzeczywiście radykalnie złamał reguły. Ja zaś w *Eterze* sporo pozostawiłem w domyśle...

B.P.J.: Ale jednak jest boskie światło, jest psalm w tle, jest bicie dzwonów, jest znacząca mimika ukazana w zbliżeniu na twarz Jacka Poniedziałka (filmowego Doktora) – to silne polisemiotyczne wskazanie na dość konkretną wykładnię. Decyduje się też Pan na narrację dwutorową: mamy awers (historię jawną) i rewers (historię tajną).

K.Z.: No tak. Mieliśmy wrażenie że narracja linearna, narracja wprost, szalenie dzisiaj się zbanalizowała przez seriale, a z drugiej strony jest to jedyny język, który w dalszym ciągu w kinie działa, i myśleliśmy sobie, że ten zmienny punkt widzenia może stanowić obszar, gdzie coś można odkryć. Dla Krzyśka [Kieślowskiego] z *Trzech kolorów*¹⁶ najważniejszy był ten wypadek promu, który jest poza kadrem, oraz to, że losy postaci przecięły się, i że w tym była tajemnica. *Weronika*¹⁷ była podana zupełnie wprost; nie brakowało miejsc, gdzie dosłowność tej równoległości losów bohaterki po prostu razila. Niektóre rzeczy zostały wycięte z filmu, ale inne pozostały i są wspaniałe: równoległość i zagadka, co to znaczy, że jest ten sam człowiek, ale w dwóch osobach... Czy ta potrójność, która pojawia się w *Przypadku*¹⁸, przybliżająca tajemnicę, że życie może płynąć tak, a może płynąć inaczej... Zmiana kontekstu i perspektywy jest czymś inspirującym, jest tym, co daje

¹⁶ Trylogia filmowa w reżyserii K. Kieślowskiego, w skład której wchodzi: *Niebieski* (1993), *Biały* (1993) i *Czerwony* (1994).

¹⁷ *Podwójne życie Weroniki* (1991), reż. K. Kieślowski.

¹⁸ *Przypadek* (1987), reż. K. Kieślowski.

nam może ciekawszy obraz świata niż ten, który kreśli prosta narracja. To mnie jakoś intryguje, i stąd te wszystkie epilogi i różnorodne poszukiwania odpowiednich form. A w kontekście nadprzyrodzoności, ja też, podobnie jak widz, nie mam poglądu, co można, czego nie można. Mam tylko intuicję. I stąd tego rodzaju konstrukcje jak „historia jawna” – „historia tajna”, ale nigdy nie odważyłem się na film, w którym tajemnica zupełnie nie zostałaby wyjaśniona, bo wedle wszelkich danych nie trafiłby on do dystrybucji.

R.B.: W swojej twórczości bardzo dużo eksperymentował Pan z formami filmowymi. Mam na myśli *Barwy ochronne*¹⁹, „film perypatetyczny” (według Pana własnego określenia), oparty w całości na dialogu etyczno-filozoficznym, czy nawet *Rewizyte*²⁰, w której dopisuje Pan dalsze losy bohaterom swoich wcześniejszych dzieł. Obrazem najbardziej niekonwencjonalnym, zapowiadającym gatunek eseju filmowego, była jednak *Iluminacja*²¹. Dlaczego później nie powracał Pan do formy eseistycznej?

K.Z.: Dostrzegłem w tym wielkie niebezpieczeństwo – że powtórzę *Iluminację* i że drugi raz wyjdzie mi to gorzej. To pułapka. Czułem, że ten film wniósł wiele nowego. Część z nakręconego materiału sprawdziła się, a część, czasem bardzo dobra, trafiła do kosza, na przykład fragmenty z hipnozą, które były świetne. Dużo istotnych rzeczy – całą stronę społeczno-polityczną – wycięła cenzura. Zaraz po *Iluminacji* chciałem zrobić film bardzo prosty, „dla kucharek”, żeby spróbować odnaleźć się w innej poetyce. Potem zrealizowałem jednak w Niemczech coś podobnego do *Iluminacji*, ale nie wyszło mi najlepiej. Nie jestem z tego filmu zadowolony.

R.B.: Chodzi o *Lekcję anatomii* z 1977 roku, wyprodukowaną w RFN?

K.Z.: Tak. Czuję w tym filmie wtórność, jakbym naśladował sam siebie. Zresztą wszystko, co najciekawsze, znalazło się poza kadrem, czego ogromnie żałuję. Miałem wtedy do czynienia z kilkoma centrami naukowymi zajmującymi się bardzo niebezpiecznymi sprawami: torturami, wymuszaniem

¹⁹ *Barwy ochronne* (1976), reż. K. Kiesłowski.

²⁰ *Rewizyta* (2009), reż. K. Kiesłowski.

²¹ *Iluminacja* (1973), reż. K. Kiesłowski.

zeznań itd. Kiedy dowiedziałem się, że na czele jednego z tych „laboratoriów” stoi Czech, który w 1968 roku wyjechał z kraju, pomyślałem, że na pewno się dogadamy. Mój niemiecki redaktor powiedział wtedy: „Coś Pan taki naiwny? Panu wystarczył 1968 rok, a nie zapytał Pan o miesiąc? On wyjechał w styczniu, proszę Pana. Był KGB-owcem, oni właśnie wtedy uciekali...”. Oczywiście mieliśmy kompletną blokadę i nie mogłem pokazać nic z tego, co oni badali. Jeden z naszych współpracowników wślizgnął się tam jako królik doświadczalny i opisał nam, co robią, ale nie mogliśmy tego sfilmować. Potem i tak miałem wielkie kłopoty, kiedy Rosjanie rozpoznali, że są w filmie jakieś rzeczy o nich, oczywiście nienazwane. Wtedy mój kolega z telewizji, Jacek Fuksiewicz, namówił [Macieja] Szczepańskiego, żeby puścić ten film po północy, ponieważ wtedy nie będzie podejrzeń, że jest antysocjalistyczny. I tak się stało.

Przy *Iluminacji* jeszcze miałem mocne wsparcie zespołu, byłem na wznoszącej się fali, na wiele mi pozwalano. Nie miałem już później takich luksusowych warunków. Zawsze musiałem się liczyć z tym, czy producent albo dystrybutor zaakceptuje mój projekt. Walczyłem o to, żeby być w głównym nurcie, i dlatego boleję, że właśnie zamykają nasz „TOR”. Była to furtka pozwalająca wejść do głównego nurtu z filmami, których nikt inny by nie wyprodukował. W koprodukcji udało się nam na przykład zrealizować dramat o Edycie Stein [*Siódmy pokój* (1996), reż. Márta Mészáros – R.B.], który nie był filmem kruchcjanym z obiegu księdza Rydzyka. Wydawało mi się, iż jesteśmy przydatni przy tej orientacji ideologicznej rządu, ale okazuje się, że jednak nie...

B.P.: Na zakończenie chciałam zapytać, czy przyznałby się Pan do flirtu z popkulturą?

K.Z.: Proszę Pani, ja to muszę tłumaczyć, bo to jest ściśle związane z moją biografią. Myśmy wyszli z wojny, zbiedniali, po czym przyszły stalinowskie represje i pod koniec miesiąca było marnie z jedzeniem. Wobec tego cała obrona naszego statusu inteligenta leżała w wyborze kulturalnym; mogła być najgorsza nędza, ale był abonament do filharmonii, nikt w naszym środowisku nawet nie używał wulgaryzmów. W moim pokoleniu radykalnie czy wręcz histerycznie reagowaliśmy na popkulturę jako na coś, czym się człowiek może ubrudzić. Generalnie skreślałam więc to, co ma charakter popularny – to nie dla mnie. I to mi zostało. Jak coś epatuje szmirą, to proszę

mi nie zawracać głowy. Dlatego dotknął mnie bardzo film *Miasto 44*²², który świadomie epatuje kiczem. To są moje wspomnienia i ja tego nie chcę tak widzieć. Dlatego nie mogę się przyznać do flirtu z popkulturą.

B.P.J.: Zadając to pytanie, wciąż bardziej myślałam o Pańskiej współczesnej twórczości. Weźmy na przykład *Serce na dłoni*²³...

K.Z.: To jest właśnie moja pułapka. Językiem inspirowanym postmodernizmem wykpiwałem postmodernizm. Czy mi się to udało? – nie wiem. Ja ten film dosyć lubię i znam ludzi, których on bardzo śmieszy. Jednak do tego trzeba złapać pewien ton. Weźmy na przykład transformację pani Dody [Doroty Rabczewskiej] z wokalistki pop w śpiewaczkę arii operowej (naprawdę ją zaśpiewała!). Ona ma nie tylko dobry głos, ale to w ogóle waleczna i przytomna osoba. Jak wtedy rozmawialiśmy, ona już wiedziała, że w Polsce osiągnęła pułap, ale nie zaryzykowała kariery zagranicznej. Tak jak [Ewa] Demarczyk, która nie potrafiła zrobić tego w Paryżu. Coś jest takiego, że u nas kariery zatrzymują się na granicy.

R.B.: Ale w *Obcym ciele*²⁴ też gra Pan z konwencją kina sensacyjnego. Obydwa te filmy – włączając *Serce na dłoni* – różnią się zarówno od Pana wcześniejszych dzieł, jak i od *Eteru*. Czy była to próba dotarcia do szerszej publiczności?

K.Z.: Nie, wszystko w *Obcym ciele* było jednak wpisane w linię narracji, na której mi zależało. Pamiętam, jak ekipa w Moskwie dyszała, marząc o filmie w stylu Jamesa Bonda, ale ja mówiłem: „Nie zawracajcie mi głowy, to jest tylko parę minut [chodzi o sekwencję pościgu samochodowego rozgrywającą się w Rosji – przyp. R.B.] i nie trzeba budzić w widzu nadziei, że od tej chwili będzie się dużo działo”. Językiem kina popularnego zrobiłem jednak też *Bilans kwartalny*²⁵. Był to film antyfeministyczny, z czego jestem

²² *Miasto 44* (2014), reż. J. Komasa.

²³ *Serce na dłoni* (2008), reż. K. Zanussi.

²⁴ *Obce ciało* (2014), reż. K. Zanussi.

²⁵ *Bilans kwartalny* (1974), reż. K. Zanussi.

dumny, ponieważ zawsze głosiłem hasła sprzeczne z groteskową odmianą feminizmu. Wciąż podkreślam jednak, że prawdziwy feminizm szanuję.

R.B.: Chciałem dopytać jeszcze o *Serce na dłoni*. Zabrał się Pan za gatunek, który, wydawałoby się, był Panu zupełnie obcy. Jak narodził się pomysł tego filmu?

K.Z.: Dostałem scenariusz dobrego scenarzysty, Andrzeja Mularczyka, napisany śmiertelnie serio. Opowiadał o tym, jak zachwycony młody muzyk, który ma przecucie, że jego kariera się nie spełni, chce oddać swoje serce staremu dyrygentowi. Uznałem, że motyw jest ciekawy, ale stylistyka – dęta. Wydawało mi się to wszystko niewiarygodne, wymyślone, dlatego uznałem, że można to zrobić tylko na wesoło. Film krążył później po świecie, szczególnie spodobał się we Francji. Zrobiłem wcześniej też *Paradygmat*²⁶, który jest mu bliski stylistycznie.

R.B.: W jednej ze scen *Serca na dłoni* szwarczarakter, który umierając, chce jak najbardziej zaszkodzić światu, przepisuje majątek filozofom dekonstrukcjonistycznym. Tymczasem Gilles Deleuze, „guru dekonstrukcjonistów”, którego bezpośrednio wyśmiewa Pan w *Sercu...*, analizował Pana filmy w swojej słynnej już teorii kina. Pańska twórczość była dla Deleuze’a dobrym przykładem kina-myśli, skupionego nie na opowiadaniu historii, ale na procesie myślowym.

K.Z.: Znam ten miły cytat, i widać jestem podłym niewdzięcznikiem. Mam ten sam problem ze [Slavojem] Žižkiem, który nie jest filozofem moich marzeń, zatem wykpiwam jego teorie – a on przepięknie o mnie napisał! Pisał też o Krzysiu Kieślowskim, który również miał z tym problem, bo nie znosił neomarksizmu. Z kolei na prawicy nie ma, niestety, żadnych intelektualistów z prawdziwego zdarzenia – tylko Nieliczne, pochowane gdzieś niedobitki, które nie tworzą żadnego środowiska, żadnego bieguna opinii publicznej. Ostatnie cztery lata przesądziły sprawę, że dyktatura lewicy jest już niepodważalna...

²⁶ *Paradygmat* (1985), reż. K. Zanussi.

B.P.J.: Innym ulubieńcem Žižka jest natomiast Alfred Hitchcock. Jak odnosi się Pan do tego rodzaju kina?

K.Z.: Dobrze znałem François Truffaut i całe środowisko francuskiej Nowej Fali, wiele z nimi rozmawiałem. Zrozumiałem wtedy, że „operacja Hitchcock” jest wyłącznie operacją PR-ową. Twórcy ci, według mnie, mieli wokoło reżyserów zdecydowanie ciekawszych niż Hitchcock, takich jak René Clément czy Henri-Georges Clouzot. Krytycy z Nowej Fali strącili też z piedestału René Claira, który był świetnym twórcą, potrafiącym robić inteligentne i przystępne filmy. Nowa Fala doprowadziła do tego, że kino stało się albo tandetne, szmirowate, hollywoodzkie, albo artystowskie. Pamiętam, że kiedy pojawiły się filmy nowofalowe, Andrzej Wajda bardzo je postponował, mówiąc, że twórcy dostali ogromną wolność, a opowiadają o tym, co im w brzuchu burczy. Była to prawda, Nowa Fala często miała mało do powiedzenia. Wchodziła w drgnienia ludzkich uczuć, ale na ogół nie dotykając tak naprawdę głęboko. A Hitchcock robił filmy bardzo mechaniczne. Oglądałem je z ubawieniem, ale nie czuję, żeby mnie to obchodziło, ponieważ Hitchcock nie ma ludzkiego dotyku. Niestety, nikt nie ma dziś odwagi zrehabilitować René Claira, mimo że mówił bardzo ciekawe rzeczy o powojennej Europie. Wszystko to zakrzyczała Nowa Fala, uznając za „kino papy”. Cała grupa próbowała wypłynąć na nowych idolach. Współcześnie w Polsce „Krytyka Polityczna” ma podobną filozofię i próbuje stworzyć „inny” obraz kinematografii lat 60. i 70. Próbuje udowodnić, że czas ten był dla kina dobry, ponieważ powstawały wtedy artystyczne filmy [Grzegorza] Królikiewicza czy [Andrzeja] Żuławskiego – to jest dla nich prawdziwe kino. Tymczasem o Kinie Moralnego Niepokoju mówią podobnie, jak ówczesne KC – że to były filmy pod publiczność...

Wywiad autoryzowany, przeprowadzony 2 września 2019 roku w Studiu Filmowym „TOR” w Warszawie.

KONSPIRATOR KONARSKI PONOWNIE ZAKONSPIROWANY

Szyfr zegarmistrzowski
w *Interesujących mężczyznach* Leskowa

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.

Tutaj czas się zatrzymał. Siadł na rozklekotanym krzeselku obrotowym, które kiedyś było krzykiem mody, włożył sobie w oko szkło powiększające. Wiedziałem, że trochę to potrwa: nietypowy rozstaw, teleskop trzeba podgiąć, potem pasek znów urwie się przy byle szarpnięciu. Żółte papiery dyplomów, godło państwowe, orzeł z koroną z papieru doklejoną jak na pośmiewisko, za dużą. Tableau „Wychwyty Grahama”

wyjawia jakąś tajemnicę wiecznego mechanizmu
sprężyny i trybu, nie rozumiem rysunku.
Krzyki mód przemijają, zostaje milczenie epok¹.

Rosyjski prozaik Nikołaj Leskow (1831–1895) – nie zrażając się tym, że wiosną roku 1862, obwiniany przez radykalną opinię publiczną o stanięcie po stronie tych, którzy próbowali oskarżać Polaków o serię tajemniczych pożarów w Petersburgu, pośpiesznie musiał salwować się wyjazdem z Rosji – niejednokrotnie podejmował w swej twórczości wątki polskie lub z Polską związane². W późnym opowiadaniu *Interesujący mężczyźni* (1885) tematyka ta w zaskakujący sposób krzyżuje się z wątkami dotyczącymi zegarów i zegarmistrzów. Przyjrzyjmy się temu zjawisku, zatrzymując nad stosownymi fragmentami tekstu. Rzecz dzieje się w Rosji, w prowincjonalnym miasteczku garnizonowym. Narrator, jeden z kawalerzystów, miejscowe rozrywki sprowadza do trzech: „Czas spędzaliśmy, rzecz jasna, na kartach, składaniu hołdów Bachusowi oraz bogini uciech sercowych”. Pewnego dnia w miejscowym hotelu pojawia się obcy: wysoki pan w niedźwiedziej szubie, bardzo bogaty, którego *otczestvo* sugeruje, że jego ojciec mógł być Polakiem. August Matwieicz:

Po małej chwili, wystarczającej na ubranie się nieeleganta, drzwi się otwierają i w naszą chmurę dymu wchodzi nieznajomy, na pierwszy rzut oka bardzo przywoity pan – wysoki, postawny, w starszym wieku. Ubranie cywilne, ale sposób zachowania się wojskowy, nawet, rzecz by można, gwardyjski, jak wtedy było w modzie, to znaczy śmiały, nacechowany pewnością siebie, ale pełen leniwego wdzięku, obojętnego przesytu. Twarz piękna o rysach surowych, niczym na metalowej tarczy stojących angielskich zegarów Grahama, w których cały skomplikowany mechanizm chodzi jota w jotę.

¹ J. Podsiadło, *Wychwył Grahama*, Warszawa 1999, s. 19–20.

² Zob. S. Kułakowski, *Lieskow a Polacy*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 24; idem, *Polacy w utworach Mikołaja Leskowa*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” [nadbitka], Wydział 1, R. 30, Warszawa 1937; A. Neminuszcziej, „*Polskiej aromatu*” w prozie N.S. Leskowa, „Acta Polono-Ruthenica” 2006, t. 11, s. 49–55.

Nasz nieznamy długi jest niczym ten zegar, a skandowana jego mowa też przypomina bicie tego zegara³.

Opis przywołuje nazwisko George'a Grahama (1673–1751), londyńskiego zegarmistrza, członka Royal Society, który zasłynął jako wynalazca m.in. *tellurium*, a przede wszystkim istotnego ulepszenia w konstrukcji zegarów wahadłowych, zwanego wychwytem kotwicowym (wychwyt Grahama). W opisie Leskowa istotna jest angielska niezawodność zegarów, do których porównano obcego, ale i porównanie skandowanego sposobu mówienia do bicia takiego zegara, delikatnie podkreślające obcość przybysza.

Inny wynalazek George'a Grahama pojawia się w kolejnym opisie Augusta Matwieicza – *tellurium*, czyli mechaniczny model układu słonecznego, służący do pokazywania ruchu ciał niebieskich:

Spojrzałem na jego piękną poważną twarz i znowu, dzięki jakiejś dziwnej asocjacji, przypomniał mi się nigdy nie zawodzący, długi, grahamowski angielski zegar.

Każda wskazówka posuwa się wedle swego przeznaczenia, wyznaczając godziny, dni, minuty i sekundy, księżycowe obroty i gwiazdne elipsy. Zawsze jest chłodny, obojętny: pokaże wszystko, oznaczy i zawsze pozostaje sobą (IM, s. 27–28).

Kolejny opis bohatera wprowadza delikatnie elementy polskie w postaci barw narodowych, bransolety z napisem złożonym polskimi literami, wykwintnej materii:

Nagle August Matwieicz zaczął mi się nie podobać, zacząłem z niechęcią patrzeć na jego regularny, grahamowski cyferblat. Jest w nim jakaś harmonia, a jednocześnie coś dławiącego, nieodwołalnego. Tyka, tyka — przedzwonią kuranty i znowu tyka dalej. I ubrany jest jakoś inaczej... Oto rękawy koszuli nieporównanie bielszej i cieńszej niż nasze, a pod nią czerwona jedwabna watówka połyskuje niczym krew spod białych mankietów. Jakby zdjął z siebie własną skórę i czymś się tylko owinął. A na ręce złota damska bransoleta, która to opada ku dłoni, to znowu się kryje pod rękaw. Na bransolecie można odczytać wyraźnie polskimi literami wypisane rosyjskie imię kobiece „Olga” (IM, s. 28–29).

³ M. Leskow, *Interesujący mężczyźni*, tłum. I. Bajkowska, Warszawa 1975, s. 22–23. Dalsze cytaty z tej powieści oznaczam skrótem IM i numerem strony.

Zarazem jednak są w tym opisie wyraźne akcenty martyrologiczne: August Matwieicz staje się jakby Marsjaszem odartym przez Apollina ze skóry albo (chrześcijańskim?) męczennikiem, dręczonym przez oprawców przed śmiercią. Bransoleta (czemu damska?) zdaje się więc na jego przegubie niczym wąż. Opis jest niepokojący w swej wieloznaczności i niedopowiedzeniu.

W pewnej chwili dochodzi do nieprzyjemnej rozmowy z jednym z rosyjskich oficerów, w której August Matwieicz określa się jako mistyk:

– Aha! Mistyk!... To znaczy, że lubi pan wiścik. Wiem, rozumiem, mistyk i wiścik, widywaliśmy takich – paplał oficer i chociaż był już porządnie pijany, poszedł, żeby się jeszcze uraczyć wódką.

August Matwieicz popatrzył za nim ni to ze współczuciem, ni to z pogardą. Obie wskazówki na jego cyferblacie przesunęły się, a on wstał, podszedł ku grającym, deklamując z cicha Krasińskiego:

Ja Boga nie chcę, ja nieba nie czuję, Ja w niebo nie pójdę...

Nagle poczułem się tak dziwnie nieswojo, jakbym rozmawiał z samym panem Twardowskim, i zapragnąłem dodać sobie animuszu. Odszedłem więc dalej, od stołu karcianego do stołu z zakąskami, ucinając rozmówkę z przyjaciółmi, którzy mi na swój sposób wyjaśnili słowo „mystyk”⁴. A kiedy po pewnym czasie, uniesiony falą, znowu się zbliżyłem ku grającym, zastałem już Augusta Matwieicza rozdającego karty (IM, s. 32).

Pan Twardowski to kolejny polski wątek, tylko napomknięty, jak brzęk zegara o godzinie pierwszej. Zarazem jest to kolejny sygnał pewnej niesamowitości. Jeszcze ciekawiej wygląda tu cytat, podany po polsku, w rosyjskim tekście opowiadania wydrukowany polskimi literami. Cytat –

⁴ Można domniemywać, że wyjaśnienie to, podobnie jak „mystyk – wiścik”, szło w kierunku rymowanej gry słów. W literaturze polskiej szczególnie chętnie posługiwano się w tym celu rymem „mystyk – wystygł”. Użył go Jan Lemański w wierszu satyrycznym *Krytyka* (J. Lemański, *Nowenna, czyli Dziewięćdziesiąt dziewięć dytyrambów o szczęściu*, Warszawa – Lwów 1906, s. 112), później Andrzej Szczepkowski (A. Szczepkowski, *Słoweczka*, Warszawa 1982, s. 82). Do perfekcji rzecz doprowadził Jan Sztudynger w czterowrazowej fraszce rymowanej pod tytułem *Bajka o cyniku: „Mystyk. / Wystygł. / Wynik: / Cynik”* (J. Sztudynger, *Nie tylko „Piórka”. Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztudynger-Kaliszewicz. Łódź 1986, s. 254).

nie cytata. Rzecz w tym, że przytoczony fragment wcale nie pochodzi z pism Krasińskiego. Odnotował to wydawca *Utworów wybranych* Leskowa w serii Biblioteki Narodowej, opublikowanych w roku 1970. *Interesujący mężczyźni* nie weszli wprawdzie do tego wyboru, ale edytor Wiktor Jakubowski (sam syn Polaka i Rosjanki) uwzględnił nowelę we wstępie, a na temat źródła cytatu napisał:

Cytat ten pochodzi w rzeczywistości z dłuższego wiersza przedśmiertnego Szymona Konarskiego, napisanego w 1839 r. na 24 godziny przed rozstrzelaniem; odnośne dwa wersy brzmią jak następuje:

Ale ja nieba nie chcę, ja nieba nie czuję,

Ja do nieba nie pójdę, ja w niebo napluję.

Krasińskiemu przypisał go Leskow prawdopodobnie ze względu na cenzurę. Zob. W. Łukaszewicz, *Szymon Konarski*, Warszawa 1949, s. 219. Za tę cenną informację składam serdeczne podziękowanie pani profesor Marii Janion⁵.

Można dodać, że informacja ta, opublikowana w roku 1970, nie bardzo się przyjęła. Autor monografii o związkach Leskowa z Polakami pisze, omawiając polskie lektury rosyjskiego pisarza: „czytał Zygmunta Krasińskiego, o którym wspomni w *Interesujących mężczyznach*, oraz znał »przejmujące wiersze« Kornela Ujejskiego, zwłaszcza śpiewany powszechnie *Chorał*”⁶, co jest informacją poprawną, jeśli chodzi o wspomnienie nazwiska Krasińskiego w interesującej nas noweli, ale mylącą, jeśli zarazem przemilczano przedśmiertny wiersz Konarskiego – zwłaszcza w kontekście *Chorału*.

Samo nazwisko „Krasiński”, bez związku z romantycznym poetą, pojawia się u Leskowa także w powieści *Некуда* (*Niekuda*, 1864), w znamienym, żartobliwym kontekście. Jeden z bohaterów, zapytany, czy syn sekretarza konsystorza może się nazywać Diumafis, przedstawia cały wywód na temat pochodzenia różnych nazwisk⁷. Co znamienne, niektóre nazwiska

⁵ M. Leskow, *Utwory wybrane*, tłum. J. Wyszomirski, J. Tuwim, N. Drucka, oprac. W. Jakubowski, Wrocław 1970. BN II 164, s. LXXXII.

⁶ T. Szyszko, *Mikołaj Leskow i jego związki z Polską*, Warszawa 1996, s. 146.

⁷ „У нас это на шесть категорий подразделяется. Первое, теперь фамилии по праздникам: Рождественский, Благовещенский, Богоявленский; второе, по высоким свойствам духа: Любомудров, Остромысленский; третье, по древним мужам: Демосфенов, Мильтиадский, Платонов; четвертое, по

wyprowadzone są od takich pisarzy jak Molière, Racine, Milton, Bossuet czy Dumas (syn), natomiast Krasiński bierze się w tym wywodzie nie od polskiego poety, tylko od właściciela ziemskiego Krasina.

W kolejnym opisie Augusta Matwieicza metafora zegarowa ulega podwojeniu, nakłada się na nią inna, odwołująca do starych portretów, a gdy ta się rozwinie, rozgości i zadomowi w wyobraźni czytelnika, zaraz zastępuje ją znów wyobrażenie zegara, tym razem zapośredniczone jako wspomnienie z dzieciństwa:

Nagle, nieoczekiwanie spadające na człowieka nieszczęście zdaje się go ścierać na nice, mnie go i tłamsi, niczym praczka szmatę, a potem wali wałkiem, dopóki wszelkiej nie wyźmie wilgoci. Nie potrafiłbym opisać twarzy i spojrzeń Augusta Matwieicza, lecz żywo staje mi w pamięci przykre i niedelikatne ze względu na jego nieszczęście porównanie, które nasunęło mi się w chwili, gdy razem z innymi podbiegłem do niego zbliżając świecę do twarzy. Znowu miało to związek z zegarem i jego tarczą, a raczej z pewnym zabawnym zdarzeniem związanym z zegarem.

Ojciec mój miał wielką słabość do starych obrazów. Wygrzebywał ich wiele i wszystkie psuł zmywając z nich farbę i pokrywając nowym lakierem. Kiedy, bywało, ojciec przywozi skądś stary obraz, przyglądamy się i widzimy ciemnową, równą powierzchnię, na której wszystkie kolory jakoś zgodnie zbladły, stonowały się tworząc pod warstwą pociemniałego lakieru trudno uchwytną, lecz harmonijną całość, ale oto po obrazie przesuwa się gąbka nasiąknięta terpentyną, lakier staje się szklisty, warzy się, pełzną brudne

латинским качествам: Сапиентов, Аморов; пятое, по помещикам: помещик села, положим, Говоров, дьячок сына назовет Говоровский; помещик будет Красин, ну дьячков сын Красинский. Вот наша помещица была Александрова, я, в честь ее, Александровский. А то, шестое, уж по владычней милости: Мольеров, Рассинов, Мильтонов, Боссюэтов. Так и Дюмафис. Ничего тут нет удивительного. Просто по владычней милости фамилия, в честь французскому писателю, да и все тут"; M.S. Leskow, *Niekuda*, [w:] idem, *Sobranie soczinenij w odinnadcati tomach*, t. 2, Moskwa 1958, s. 178. Zob. też: W.W. Wiazowskaja, *Onomastika romana N.S. Leskowa „Soboranie”*, Woroneż 2007 s. 36. Cytat pozostawiam w oryginale, ponieważ w przekładzie filologicznym wyparowałyby z niego cały smak i finezja dowcipu, a w przekładzie literackim zatraciłyby się odniesienia do autentycznych nazwisk (zamiast 'Roźdiestwienski' musiałyby być 'Bożenarodzeniowy').

smużki i wszystkie tony tego samego obrazu jakby poruszają się, zmieniają, chaotycznie mieszają. Obraz ten sam, a niby inny, właśnie dlatego, że okazał się oczom taki, jaki jest, pozbawiony lakierowanej powłoki, która tonowała go, czyniła spokojnym. Przypomniało mi się, jak to kiedyś my, naśladując ojca, chcieliśmy zmyć tarczę zegara z dziecinnego pokoju i stwierdziliśmy ku swemu przerażeniu, że wymalowana na niej Baba Jaga z koszyczkiem, w którym siedziały niegrzeczne dzieci, nagle zatraciła swą sylwetkę i zamiast twarzy niezwykle surowej zobaczyliśmy coś bardzo dwuznacznego, śmiesznego.

Podobnie dzieje się z człowiekiem, którego spotkało nieszczęście. Zmywa ono z niego lakier i nagle wszyscy dostrzegają spłowiałe barwy, stare, głębokie pęknięcia. Gość nasz był jednak silniejszy niż inni; panował nad sobą, starał się otrząsnąć z wrażenia i rzekł:

– Proszę, niech mi panowie darują, ale to naprawdę drobiazg... Proszę nie zwracać na to uwagi i pozwolić mi odejść do mego pokoju, ponieważ... zrobiło mi się... słabo; proszę mi darować, nie mogę dłużej grać.

August Matwieicz odwrócił się ku wszystkim twarzą, która najwyraźniej przypominała zmytą zegarową tarczę, chociaż usiłował zachować uprzejmy uśmiech (IM, s. 36–38).

To nakładanie się wyobrażenia tarczy zegarowej i sportretowanej twarzy, po czym znów tarczy zegarowej, nadaje postaci bohatera niepokojącą migotliwość, jakby rodem z powieści grozy czy romantyzmu fantastycznego *à la* E.T.A. Hoffmann. Ten motyw zmierza do kulminacji, jaką będzie twarz Augusta Matwieicza przynosząca wiadomość o samobójczej śmierci młodego korneta:

W drzwiach przed nami dostrzegliśmy długą, niczym stojący zegar, kołyszącą się postać Augusta Matwieicza z twarzą niczym na grahamowskiej tarczy, na której wszystkie wskazówki opadły w dół...

– Za późno – wychrypiał – zastrzelił się (IM, s. 52).

Kornet zastrzelił się dla honoru, dla uchronienia przed pomówieniami młodziutkiej żony pułkownika, z którą łączyło go czyste romantyczne uczucie. Odebrał sobie życie w imię wyższej wartości, ale nie dla tak zwanego honoru oficerskiego, pod którym często kryje się fanfaronada, tylko dla honoru rycerskiego, jak średniowieczny trubadur, rycerz pani swego serca. Jego śmierć była wstrząsem dla pułkownikowej, metafora zegara pojawia się raz jeszcze, *ex post*, za pośrednictwem jej snów i lęków:

[...] pułkownik opowiedział popowi, że naszej biednej, młodej, różowitkiej pułkownikowej przywiduje się ciągle August Matwieicz i wedle jej słów taki właśnie, jaki jest w rzeczywistości, to znaczy stoi gdzieś przed nią, opowiada coś, całkiem niby na jawie, takusieńki właśnie, jak bywają te staroświeckie angielskie szafkowe zegary. Pop aż podskoczył:

– No proszę! – powiada. – Zegar! Tak właśnie przezwali go również oficerowie.

– Dlatego właśnie opowiadam ojcu, że to zadziwiająca! I proszę sobie wyobrazić, że w salonie naszym, jak na złość, stoi właśnie taki staroświecki zegar, i to z kurantami; jak zacznie wydzwaniać swoje diń, diń, diń, diń, diń, to dzwoni do nieskończoności; ona o zmierzchu boi się koło niego przechodzić, jednak nie mamy go gdzie podziać, powiadają przy tym, że to rzecz bardzo cenna, zresztą żona się do niego przywiązała.

– Niby dlaczego?

– Lubi tak pomarzyć... coś tam w wahadle niby słyszy... Rozumie ojciec, jak się wahadło porusza... rozkołysze, jej się wydaje, że niby słyszy słowa: „szukkam, szukkam”. Tak to! i wie ojciec, umiera przy tym z ciekawości i ze strachu, tuli się do mnie, chce, żebym ciągle ją podtrzymywał. Myślę, czy aby znowu nie jest w odmiennym stanie?

– Tak, tak... i to może się przytrafić mężatce, to... bardzo możliwe... A nawet całkiem prawdopodobne – podchwycił od razu pop i tym razem wymigał się wreszcie i przybiegł do nas, w rzeczy samej, jakby prosto z łaźni, i z wszystkim się przed nami z rozpędu wygadał, ale potem prosił, żebyśmy nikomu nie rzekli ani słowa (IM, s. 89–91).

Wróćmy wszakże do kwestii rzekomego cytatu z Krasieńskiego i zapytajmy, skąd Leskow mógł znać zacytowany fragment wiersza Konarskiego. Ukazał się on bodaj po raz pierwszy w wydany przez Seweryna Goszczyńskiego w Paryżu „Noworoczniku Demokratycznym” na rok 1843, w brzmieniu:

Może i ten raz jeszcze Panie mię probujesz –
Może za piekło w życiu, Niebo mi gotujesz? –
Ale ja Nieba nie chcę, ja Nieba nie czuję,
Ja do Nieba nie pójdę – ja w Niebo napluję⁸.

⁸ Wiersz Szymona Konarskiego, krótko przed śmiercią napisany, „Noworocznik Demokratyczny” (Paryż) 1863, s. 237.

W roku 1865 w szwajcarskim Bendlikonie wyszedł nakładem autora patriotyczny poemat dramatyczny Mieczysława Dzikowskiego *Szymon Konarski*. Książka Dzikowskiego była konfiskowana przez różne europejskie cenzury, a zarazem kursowała po kontynencie, docierając także do Rosji. Egzemplarz warszawskiej Biblioteki Narodowej, dostępny w portalu Polona, ma odrębną dedykację: „Dla Redakcji »Kołokoła« / Autor”. Z *Raportów szpiega* wiemy, że adresat tej dedykacji, Aleksander Hercen, wysyłał poemat do Rosji.

U Dzikowskiego odpowiedni fragment znalazł się w scenie pod tytułem *Więzienie*, którą niemal w całości wypełnia monolog Konarskiego. W ten właśnie monolog autor wplótł fragment wiersza przedśmiertnego, ujęty w cudzysłów:

Ale ty miłosierny... niebo dasz w nagrodę –
 Niebem nas karmić będziesz... gdzieś na tamtym świecie...
 [...]
 Niebo... to wymysł piekła... mieszkanie szatanów...
 Niebo... to chyba miejsce niebieskiej swawoli!...
 „Ja nieba nie chcę... ja nieba nie czuję...
 Ja do nieba nie pójdę... ja w niebo napluję!...”
 Ja gardzę Twoim niebem... Ty Wszechmocny Boże,
 Co powstrzymać nie możesz jednej cara ręki...⁹

Ponieważ w noweli Leskowa motyw zegara odgrywa tak istotną rolę, a o Konarskim wiadomo, że w Szwajcarii, w La Chaux-de-Fonds, uczył się fachu zegarmistrzowskiego, spróbujmy przejrzeć pod tym kątem przekazy biograficzne dotyczące Konarskiego, jakie ukazały się drukiem przed powstaniem *Interesujących mężczyzn* (przypomnę, że cytat z wiersza pojawia się tam w grafii oryginalnej, polskimi literami, co wskazuje na potencjalne źródło).

W roku 1839 w Strasburgu ukazała się broszura *Pamiętnik obchodu ku uczczeniu prac i męczeństw Szymona Konarskiego, rozstrzelanego w Wilnie* – pamiątka obchodu urządzonego w stolicy Alzacji 2 kwietnia 1839 roku. Zawierało ono wprowadzenie, w którym wskazywano na chęć

⁹ M. Dzikowski, *Szymon Konarski*, Bendlikon 1865, s. 34.

przeciwstawienia się oszczerstwom, rzuconym na pamięć Konarskiego przez niektóre pisma emigracyjne („Kronika”, „Młoda Polska”), następnie zagajenie Leona Zienkowicza, dłuższe przemówienie wygłoszone przez Lucjana Siemieńskiego oraz wiersz Seweryna Goszczyńskiego, napisany dla uczczenia pamięci Konarskiego, a rozpoczynający się od słów: „Aniele Polski! co robisz wśród cieni / Gdy śmierć snu leży na całym już Wilnie?”¹⁰. Po słowie końcowym przewodniczącego zebrania, Zienkowicza, następują nazwiska wszystkich dwudziestu sześciu uczestników obchodu, wypisane kapitalikami jak na cokole pomnika.

Rok przed wydrukowaniem przedśmiertnego wiersza Konarskiego ten sam „Noworocznik Demokratyczny” opublikował tekst Lucjana Siemieńskiego *Pobył na Litwie i ostatnie chwile Szymona Konarskiego (Ustęp z jego żywota)*. Autor opisuje pobyt emisariusza w majątku Ignacego Rodziewiczza, Lissowie na Polesiu, i wyjazd do Wilna w czasie jarmarku i kontraktów święto-jurskich, w kwietniu 1838 roku. Wyjmijmy z tego opisu parę fragmentów.

Na samym prawie wyjeździe ktoś z poufnych poleca Konarskiemu zegarmistrza Duchnowskiego, jako poczciwego człowieka i patriotę, przy czym przedstawia go na członka.

To się działo rano. Po południu, dnia 29 Kwietnia, Konarski sam idzie do Duchnowskiego, gdzie zastawszy kilka obcych osób, wymyśla powód usprawiedliwiający jego przybycie, i daje do naprawy łańcuszek od zegarka, który na razie sam przerwał. Duchnowski sporządziwszy takowy za kilka minut oddaje, a gdy ofiarowanych sobie pieniędzy przyjąć nie chce, Konarski zaprasza go na wino.

Jest na niemieckiej ulicy Żyd Roenthal, który trzyma szynk wina; tam się udaje Konarski z Duchnowskim, a nie chcąc mieć świadków, żąda osobnego pokoiku, gdzie przy szklance otwiera się ze swoimi zamiarami, i stara się nakłonić Duchnowskiego do przystąpienia do związku¹¹.

Wedle tej relacji karczmarz, podsłuchawszy część rozmowy, doniósł na policję, w efekcie czego pojawił się agent, który próbował się wkręcić do

¹⁰ *Pamiętnik obchodu ku uczczeniu prac i męczeństw Szymona Konarskiego, rozstrzelanego w Wilnie*, Strasburg 1839, s. 14.

¹¹ L. Siemieński, *Pobył na Litwie i ostatnie chwile Szymona Konarskiego (Ustęp z jego żywota)*, „Noworocznik Demokratyczny” (Paryż) 1842, s. 222.

rozmowy. Konarski ponoć udał przed nim, iż sam też jest agentem, który właśnie wpadł na trop Konarskiego, i zaprowadził tamtego pod jedną z wileńskich kamienic, umknąwszy przez przechodnią bramę. Zegarmistrza Duchnowskiego aresztowano, a samego Konarskiego po paru dniach też schwytano i aresztowano, podobnie jak Rodziewiczza.

Siemieński opisuje tortury, jakim poddano więźniów w śledztwie, kilkumiesięczne śledztwo, wreszcie wyrok, skazujący Konarskiego na śmierć przez rozstrzelanie. W dzień przed egzekucją Konarski napisał poemat, który „skończył bolesnym krzykiem na niesprawiedliwość losów, mówiąc: »czy się do piekieł czy niebios dostanę rozburzę stare piekło, stare niebo..., a nowe Bóstwo może sprawiedliwszym się okazać dla cierpiącej ludzkości...«¹².

Siemieński przytacza następnie przedśmiertny list Konarskiego do matki i brata, w którym zareczya on o swym honorze i prosi o spłacenie drobnych długów: „[...] winieniem 50 talarów pruskich P[anu] Weberowi w Lipsku i P[anu] de Roy w Chaudes-fonds w Szwajcarii 100 franków; chciejcie zatem złożyć tę ostatnią zebranię i odesłać im. Adresy są następujące: à M[onsieur] Weber à Leipzig, w liście prosić go o przebaczenie, że tak późno uiszczam się z długu, i oświadczyć mu moją przyjaźń i wdzięczność; dalej: à M[onsieur] de Roy à Chaudes-fonds, także oświadczyć moją przyjaźń i wdzięczność”¹³.

Trzeba tu dodać, że choć Siemieński figuruje jako autor tej relacji, był on raczej kompilatorem materiałów nadesłanych z kraju, w dodatku jego wersja (której rękopis się zachował) została przez Goszczyńskiego poddana pewnym modyfikacjom.

W roku 1859 wyszła kolejna emigracyjna publikacja o Konarskim: opracowany przez Leona Zienkowicza zeszyt w serii *Usque Ad Finem*. I znów wyjmujemy z niego wybrane fragmenty; fragmentaryczność leży zresztą w naturze tego tekstu. Zienkowicz zastrzega na wstępie, że jest jedynie kompilatorem i że musiał mieć wzgląd na osoby żyjące:

Co było dotąd rozrzucone po rozmaitych pismach, co słyszałem albo widziałem, to zebrane i złożone w treść jedną, tutaj podaję. Nie szło mi o pełność, o wykończenie nawet: bo w pracach tego rodzaju myśl i rzuty najwięcej znaczą. Na próżno by też szukał kto niejednego z wiadomych sobie a ciekawych

¹² Ibidem, s. 224.

¹³ Ibidem, s. 226. Drugi z adresatów był zegarmistrzem w La Chaux-de-Fonds.

szczegółów. Żywot, który przedstawiam, czasy, w których on się rozwinął, nazbyt świeże są jeszcze, aby o nim, lub o nich, można było wszystko już powiedzieć¹⁴.

Siłą rzeczy przy takiej koncepcji edytorskiej w broszurze znalazło się miejsce na relację Siemieńskiego, przedrukowaną (s. 15–35) z podaniem źródła, ale bez jego nazwiska. W przedruku Zienkowicz dokonał skrótów, między innymi usunął nazwiska i adresy „dłużników” (raczej: wierzycieli) Konarskiego w Lipsku i w Szwajcarii¹⁵.

Ponadto w broszurze *Usque Ad Finem* przedrukowano szereg artykułów z prasy. Za „Kurierem Wileńskim” (z 18 kwietnia 1839 roku) umieszczono *Wyrok (dosłowny) na Szymona Konarskiego i jego spółzwiązkowych*. W kategorii: „osoby należące do tajemnego Towarzystwa Studentów Wileńskiej akademii medyko-chirurgicznej” znalazł się też „Jan Duchnowski, zegarmistrz Wileński”¹⁶. W wycinku z „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” (bez podania daty) czytamy o konfiskatach majątków osób przesłuchiwanym przez komisję powołaną do zbadania sprawy Konarskiego: „Wskutek nowych tej komisji postanowień, 37 następujących osób z guberni Wileńskiej pozbawiono wszelkiej własności i oddano je pod sąd: [...] 21 Duchanowski, zegarmistrz [...]”¹⁷.

Interesujące szczegóły zawiera artykuł tłumaczony z „Journal du Peuple” z 7 kwietnia 1839 roku:

Po upadku Warszawy [Konarski – przyp. J.Z.] schronił się do Francji, myśląc, że Paryż wyda raz jeszcze hasło odrodzenia. Lecz wkrótce wywiedzion z błędu, postanowił wrócić do swego kraju, zanieść tam owoc swych nauk i swoich patriotycznych usiłowań. Dla dopięcia tego celu uczy się zegarmistrzostwa, przechodzi Niemcy, wchodzi do Polski jako robotnik podróżujący naprawiający zegarki dniem, szukając ludzi wspaniałomyślnych i poświęconych nocą¹⁸.

¹⁴ Szymon Konarski (*Usque Ad Finem*), oprac. L. Zienkowicz, Paryż [1859], s. 3.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 28.

¹⁶ *Ibidem*, s. 41.

¹⁷ *Ibidem*, s. 44.

¹⁸ *Ibidem*, s. 47.

Podobnie, choć krócej, co spowodowało pewne przekłamanie odnośnie do miejsca zapoznania się Konarskiego z fachem zegarmistrzowskim, w artykule z „National”, powtórzonym za „L'Intelligence” z 19 kwietnia 1839 roku: „Po klęsce warszawskiej przybył do Francji. Tam się nauczył zegarmistrzostwa; potem ukryty pod ubiorem robotniczym potrafił przebyć Niemcy i stanąć w Polsce”¹⁹.

Broszurę *Usque Ad Finem* zamyka, niczym zamaszysta sygnatura sprawcy, faksymile podpisu pod rękopisem artykułu programowego czasopisma „Północ” (1835): „Szymon Konarski / jeden z wydawców dziennika”.

Późniejsze publikacje na temat Konarskiego przynoszą wiele informacji, które nabierają dodatkowej wymowy w kontekście opowiadania Leskowa, skłaniając do tezy, że rosyjski pisarz musiał się z nimi zetknąć w takich czy innych przekazach, może w tradycji ustnej (jak wiadomo, Leskow sporo czasu spędził na Zachodzie, obracając się w środowisku polskich i czeskich emigrantów²⁰).

W świetle opisu pogrzebu młodego korneta Saszy, który porównany jest w opowiadaniu do pogrzebów Gogola, a także Niekrasowa i Dostojewskiego, zwanych „wydarzeniami historycznymi”, i który charakteryzował się obecnością tłumów („[...] przyszło jednak zewsząd mnóstwo ludzi. Wzdłuż całej drogi, od hotelu aż po samą cerkiew cmentarną, stali ludzie różnych stanów. Kobiet więcej było niż mężczyzn. Nikt ich nie przekonywał, że należy dać wyraz żalowi, ale wiedziały same, że trzeba opłakiwać, i płakały nad tą zagładą młodego życia, co samo przerwało swą nić z powodu »szlachetności.«”) inaczej brzmią przytaczane w opisach śmierci Konarskiego własne jego słowa: „Jak widzę, nie jeden monarcha zazdrościłby mi tak wspaniałego i liczego pogrzebu”²¹.

W cytowanym poemacie Dzikowskiego, w scenie zatytułowanej *Sąd*, gubernator Dołhoruki mówi:

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. F. Listwan, *Sztuka pisarska Mikołaja Leskowa*, Kraków 1988, s. 67–78.

²¹ L. Siemieński, *Ogrody i poeci*, Warszawa 1955, s. 231.

Zresztą jasny dowód mamy,
 Że już nic z nim nie zrobimy,
 Milczy, choć skórę zdzieramy...²²

Na te słowa wprowadzają „Konarskiego zbroczonego we krwi”²³. Czyż nie tu szukać należy źródła dziwaczego opisu Augusta Matwieicza w noweli Leskowa, któremu „[...] czerwona jedwabna watówka połyskuje niczym krew spod białych mankietów. Jakby zdjął z siebie własną skórę i czymś się tylko owinął”? W połączeniu z patetycznym opisem pogrzebu Saszy zbieżności te potwierdzają hipotezę o tym, że Leskow w *Interesujących mężczyznach*, pod pozorem obyczajowej anegdoty o samobójstwie dla honoru z zegarami w tle, starał się przemycić narrację o konspiracji zegarmistrza, emisariusza i męczennika Szymona Konarskiego.

Wiedza na temat zegarmistrzowskich wątków w działalności Konarskiego znacznie się poszerzyła od czasu publikacji jego dziennika, prowadzonego dość systematycznie w latach 1831–1834, który zachował się w moskiewskim archiwum²⁴. Jak podaje wydawca: „Tekst pisany jest na cienkim, półprzezroczystym papierze dwustronnie. Kartki zgięte w połowie i zszyte w formie niedużego zeszytu. Zapis sporządzony jest atramentem silnie zalewającym, tak iż w niektórych partiach trudny jest do odczytania” (D, s. XIX).

Autor wstępu, streszczając biografię Konarskiego, podaje między innymi, że w lutym roku 1833 wybrał się on „w drogę do kraju z fałszywym paszportem szwajcarskim wystawionym na nazwisko Simon Revers” (D, s. X) w celu udziału w partyzantce Zaliwskiego, ale po niepowodzeniu tej akcji powrócił na Zachód (w okresie od 3 lutego do 5 maja 1833 roku Konarski, ze względów konspiracyjnych, nie prowadził dziennika). Po pobycie w Brukseli przybył do Szwajcarii i „osiadł w Chaux-de-Fonds w kantonie Neuchâtel, gdzie pod przybranym nazwiskiem Simon Konar zarabiał na życie w wytwórni zegarków, nie przerywając pracy organizacyjnej w szeregach

²² M. Dzikowski, op. cit., s. 22.

²³ Ibidem, s. 23.

²⁴ Pierwsze fragmenty opracował i opublikował Mieczysław Wierchowski (*Z dziennika Szymona Konarskiego*, „Mówią Wieki” 1959, nr 11, s. 19–22), całość ukazała się ćwierć wieku później: S. Konarski, *Dziennik z lat 1831–1834*, przygotowali do druku B. Łopuszański i A. Smirnow, Wrocław 1973. Cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście literą D i numerem strony.

Młodej Polski, w której występował pod ps. Rembek” (D, s. XII). Z kolei w lipcu 1835 roku Konarski wraz z braćmi Adolfem i Leonem Zaleskim wyjechał „do Krakowa z paszportem na fałszywe nazwisko Burkharda Sieversa, zegarmistrza z Hanoweru” (D, s. XII), a w grudniu tegoż roku przekroczył granicę między Galicją a Wołyniem. Tam rozwinął rozgałęzioną działalność i dość szybko pokrył „siecią komórek spiskowych cały obszar Ukrainy” (D, s. XIV). W maju roku 1838 „[...]” przybył do Wilna w celu sfinalizowania sprawy sprowadzenia z zagranicy niezbędnej do akcji propagandowej drukarni. W czasie odbywania w tej sprawie narady w lokalu miejscowego winiarza Nitla Rosenthala, omal nie wpadł w ręce policji [...]” (D, s. XVI).

W dzienniku z wędrówek Konarskiego po Europie, bardzo szczegółowym, zegarki pojawiają się nieraz, w różnej funkcji. Raz jako zastaw zobowiązań towarzyskich, jak w Colmar w Alzacji („[...] udaliśmy się do ich kasyna, czyli domu zabawy ciągle trwającej mężczyzn, gdzie do czwartej w bilard graliśmy, po czym wróciliśmy na obiad, gdzie 100-letnie wino znowu piliśmy. Za powrotem Kosiorowski robił wyprawę po zegarek, którego w zakład, że przyjdzie, zostawił” [D, s. 99]). Raz, jak w Antwerpii, jako wsparcie starań autora o zdobycie fletu, na którym mógłby zarabiać jako wędrowny grajek („Dopiero latanina, żeby nająć dobry flet i dostać pieniędzy na zastaw. Jeden daje zegarek, drugi pierścionek, ten 5 fr., ten 10, aby tylko choć jednemu rodakowi dopomóc do zarabiania chleba. Dostałem wreszcie” [D, s. 223]).

Zegarek odgrywa też istotną rolę w jednym z kulminacyjnych momentów biografii autora, tuż przed opuszczeniem Belgii i wyjazdem do Szwajcarii. Tym razem Konarski wędrował nie jako zegarmistrz, ale jako muzyk – za fałszywym paszportem wystawionym przez belgijski MSZ (!) na nazwisko niemieckiego flecisty z Frankfurtu. 8 grudnia 1833 roku Konarski notował: „Friedlender oznajmił mi tam, że jutro będę miał z Antonim paszport, który mi będzie wydany przez Ministerium Spraw Zagranicznych, które zrażone, jak cały rząd, obchodem 29 Listopada, przystało na wydanie fałszywych paszportów, aby się tylko mogło pozbyć Polaków [...]. Do tego stopnia Polacy są dzisiaj postrasznymi dla despotów, że ministrowie posuwają się do popełnienia czynności, które u innych surowie by karali” (D, s. 243). Następnego dnia dodawał: „O dwunastej poszliśmy oba do Komitetu, gdzie nam oddano pasporta. Ja, z Frankfurtu a/M., muzykus” (D, s. 243).

Dwa dni później w dzienniku figuruje następujący zapis:

12. Oka nie zmrzyłem jak zwykle obok mojej Alali, tym bardziej że myśl o przedstawiającej przyszłości i podróży zajęła dosyć czasu, chociaż mogę powiedzieć, że znając ją, dosyć jest być przy niej, aby o czym innym nie myśleć, tylko o pieśczołach z nią. Zajęty myślami, zapomniałem o zegarku. Alali budzi się po krótkim drzemaniu, pieśczołoty prowadzą do uniesień, a nim się im oddałem, przypomniałem, że zegarek pociśnięty ostatnią razą kwadrans na piątą wybił. Biorę go w rękę, piąta wybija. Godzina, w której miałem być u Gruzewskiego dla wzięcia Antoniego w dylizans. Wrywam się z rąk mojej Alali i w 3 minut ubrany daję jej ostatni całus. Ta mnie nie puszcza, ale nie wie, co się stało. Ja się wrywam myśląc: Dla mnie już jest stracona, ładna dziewczyno. Wypadam, budzę, ubierają się i w kwadrans jesteśmy w dylizansie. Adieu, Florian, powiedziałem Gruzewskiemu rzucając. *Adieu, mes amis*, on odpowiedział. Jedziemy więc do Szwajcarii (D, s. 245).

Ten iście powieściowy fragment, w którym zegarek odmierza zarówno miłosne zapamiętania, jak i przygotowania do niebezpiecznej przeprawy, zamyka jeden, belgijski, etap emigracyjnej tułaczki i rozpoczyna drugi, szwajcarski, który miał być okresem działania, jako że Konarski zaangażował się mocno w udział w tak zwanej wyprawie sabaudzkiej. Instynkt pisarski sprawia, że i ten odcinek tułaczki zamyka się opisem nocnego drzemania:

Do godziny drugiej, a może i więcej, oka nie zmrzywszy, po przebieżeniu myślą wszystkiego, co może nie tylko w skutku, lecz i w projekcie egzystować na świecie, po zwiedzeniu miast, wsi i krajów całego świata, po dwugodzinnym pobycie w Ojczyźnie, po widzeniu matki, Stanisława w Szwajcarii, z którymi Józia, jako moja żona figurowała, przebudziwszy [przebudziwszy? – J.Z.] się z tego dumania, zdecydowałem, że trzeba zając się uczeniem rzemiosła jakiego, nim okoliczność nadarzy się wzięcia broni w rękę z pomyślniejszym aby, niż dotąd, skutkiem (D, s. 279).

To półsennie marzenie o finansowej samodzielności miało się ziścić właśnie w zegarmistrzostwie. Pod koniec lutego 1834 roku Konarski przybywa do ważnego szwajcarskiego centrum tego rzemiosła, La Chaux-de-Fonds w kantonie Neuchâtel, gdzie był już kiedyś przed wyprawą do Polski i gdzie miał znajomych. 23 lutego notuje:

Oświadczyłem Alfredowi [Drozowi] cel mojego przybycia, dodając, że nie ma pracy, na którą bym się nie poświęcił, byleby tylko nie być na łasce, a następnie nikomu ciężarem. Skomunikował się z innymi i w odpowiedzi przyniósł mi po obiedzie, którego wspólnie zjedliśmy, że są dwa miejsca w zegarmistrzostwie. Podług jego polecenia następnie poszedłem do Roy, którego zaprowadził mnie do C.E. Valles, pracującego *aux échappements à cylindre*. Nie wiedząc kto jestem, robił w początku trudności, lecz ułatwiły się trochę interesa i odpowiedź została odłożona do jutra (D, s. 285).

Wymienieni w opisie Szwajcarzy to Alfred Droz, lekarz z La Chaux-de-Fonds, Auguste Roy i C.E. Valles, producent zegarków.

Tego samego dnia Konarski oglądał i bawił się słynnymi automatami Pierre'a Jaquet-Droza, tymi samymi, które w roku 1765 wzbudziły taki zachwył podróżyjących po Szwajcarii braci Mniszech:

Przed kolacją włączam automaty pana Jacques Droz, które, przed 50 laty tutaj zrobione, kilkanaście lat w Hiszpanii zamkniętymi były przez Inkwizycję, jako diabła w sobie mające, i gdyby nie wiadomość, że mechanika jest wydoskonaloną, można by stać się więcej niż człowiekiem przy pomocy tych automatów, tak dobrze naśladowujące ruchy zgranych osób. Szczególnie malarz, którego rysuje kilka małych przedmiotów odcieniowanych jak najdoskonalej, przy rysowaniu oczyma ściga poruszenia ręki, zdmucha ułamany ołówek itp. Pisarz wypisuje każde słowa mu podyktowane. Panna gra na fortepianie, czyta oczami i poruszeniem zgłosek nuty, oddycha, kłania się na końcu, po wygęzkowaniu kilku sztuk. Wszystkie ruchy tych trzech osób odbywają [się] po nakręceniu sprężyny kluczem zegarowym pod prawą łopatką umieszczonej (D, s. 285).

Warto zestawić ten opis z ulotką z lat 30. XIX wieku, reklamującą ów pokaz. O rysowniku napisano tam: „Ten Android rysuje pięć różnych tematów, i tak dobrze naśladowuje wszystkie pozy i ruchy zapalonego rysownika, iż wydaje się, jakby rysował nie środkami mechanicznymi, ale ożywiony tchnieniem życia”²⁵. O pianistce: „Ten ciekawy Automat przedstawia panienkę

²⁵ *Exposition des Automates des célèbres Jaquet-Droz, père et fils, de La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds, circa 1830, Imprimerie d'Ami Lesquereux. Ulotka w zbiorach Musée historique w La Chaux-de-Fonds, sygn. XXXIII N° 58. Za jej udostępnienie dziękuję Rosselli Baldi.

w wieku 13 do 14 lat, która dotyka pianina. Poruszenia biustu, głowy, oczu, które podążają za muzyką, jakby ją czytały, wdzięczny dyg, jaki czyni po występie, są tak naturalne i wyraziste, że widz nie może uwierzyć, iż widzi ludzkie dzieło²⁶. O pisarzu: „Ten cud mechaniki pisze na żądanie widza wszystkie podyktowane mu frazy. Widząc go, kiedy tak pisze jak zaczarowany, ma się wrażenie, że jest wyposażony w inteligencję właściwą tylko człowiekowi. Ujrawszy go, słynny mechanik Vaucasson, pełen podziwu dla zasług jego wytwórcy, powiedział: »Młody człowieku, pan zaczyna tam, dokąd ja chciałbym dojść« (wyimek z *Encyklopedii*)²⁷. Z ulotki można też wyczytać, że automaty były pokazywane między godziną drugą a siódmą wieczór, w gospodzie „Pod Wagą” („Balance”), której, dodajmy, Konarski był nie tylko częstym bywalcem (D, s. 297), ale też w niej występował jako flecista (D, s. 328), a i przez pewien czas mieszkał (D, s. 286). Wstęp kosztował franka (dla dzieci pół), a na zakończenie każdego seansu pokazywano dwoje mechanicznych tancerzy.

Następnego dnia odbyła się narada na temat wyboru specjalizacji zegarmistrzowskiej: „Pocziwi ludzie zajęli się szczerze moim losem i radzili, że trzymanie książek i *guillochure* nie jest tak dobrym, jak *partie des échappements*” (D, s. 285). Radzono zatem Konarskiemu wyspecjalizowanie się w wytwarzaniu wychwytyw kotwicowych (Grahama), zamiast buchalterii lub sporządzania ornamentów giloszowanych.

Fascynujący jest opis początków pracy. 25 lutego: „Wieczorem pan Valles zdecydował, że mnie przyjmie do swojej roboty, tylko trzeba, żebym narzędzia zakupił sobie potrzebne, a jeżeli będzie widział we mnie zdatność potrzebną do tak delikatnych robót, przyjmie mnie na swój stół” (D, s. 285–286). 26 lutego:

Pocziwy Roy z innymi podjął się zakupienia mi instrumentów. Zakupił mi *un tour, un état des burins, des arches* etc., co ja do pana Valles odniosłem. Obiad zjadłem u p. Alfreda, a po południu, jako zegarmistrz przyszedł, zasiadłem przy warsztacie. Rousseau powiedział, że kiedy Emilia odwiedzając kochanka wzięła hebel, chcąc go naśladować, Wenera patrząc z góry roześmiała się, ucieszona siłą miłości. Ja bym mógł powiedzieć, że kiedy mi dano drut do toczenia i dłuto wzięłem w rękę, Mars roześmiał się, chcąc sztydzić

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

z żołnierza, biorącego się do robienia cylindrów, któren nic prócz karabinu nie nosił w swoim ręku (D, s. 286).

W osobny wątek można wyodrębnić aspekt finansowy nowego zajęcia. 27 lutego 1834 roku Konarski pisze: „W tym projekcie urojenia nie widzę, bo za kilka miesięcy spodziewam się 5–6 franków dziennie zarabiać” (D, s. 286). 6 marca notuje w minorowym tonie: „Jak zwykle, dzień przy pracy. Cylindry już robię. Postęp wielki w tak krótkim czasie. O, gdybym mógł kiedyś przyjść do możliwości zarabiania na moje życie. Gdybym mógł przestać być żebrakiem. Lecz tyle pieniędzy potrzeba na kupno narzędzi, aby pracować na siebie, a tu 2 koszul tylko i jedne gatki, para skarpetek podartych całego majątku i całej garderoby” (D, s. 288). 17 czerwca, relacjonując pertraktacje z pewnym ziemianinem w kraju, Gawrońskim, w sprawach finansowych, informuje:

Pisałem ze Szwajcarii, że zegarmistrzem będąc, zarabiam 4 fr. dziennie, aby zrozumiał, że dla siebie nic nie potrzebuję, lubo dziś jeszcze dwóch nie zarabiam, lubo dziś mając 100 fr. przez to długu, który zapłacę, bo mi miłość własna nie pozwala przyjmować ofiar, do których mam prawo, jak do mojej własności, dziś, mówię, zamiast koszuli mam poszarpany kawał płótna starego, któren bluzą przykrywam, nie mając kamizelki nawet do pokrycia plec wydartych zupełnie (D, s. 316).

Równolegle autor dziennika notuje swoje postępy w nauce rzemiosła. 12 marca: „Okolo południa włóczę się trochę po jarmarku, już poleruję cylindry” (D, s. 290). 18 marca doznał przeszkody z powodów sentymentalnych: „Rocznica wejścia do Polski pod Nowym Miastem. Opowiadałem Zygmunтови wypadki ówczesne. Wspomnienia wzruszyły mnie mocno. Dzień cały prawie zmarnotrawiłem, nie mogąc się zająć niczym. Nie widziałem mego pilnika, krzywo piłowałem, słowem, dzień cały przeszedł na paroksyzmach” (D, s. 291). 28 kwietnia: „Dał mi mój pryncypał oś cylindrów do robienia” (D, s. 298). 3 maja kolejne przeszkody emocjonalne: „Kiedy po wzburzeniu myśli moich nastąpiła rozważa nad życiem przyszłym moim w Szwajcarii, żal ścisnął serce moje, usiadłem do mojego warstату, od którego mnie uderzenie ręki jakiejś podniosło. Był to Julek Lutostański, któren przyszedł mnie pożegnać. Łzy mi się w oczach zakręcili na widok Polaka” (D, s. 304). 11 maja: „Zaległa robotą przez podróże w tym tygodniu kazała mi siedzieć przy pracy, chociaż dzisiaj niedziela. [...] W miarę mojego

marzenia robota szła wolniej lub prędzej” (D, s. 308). 16 czerwca kolejne przeszkody: „Cały dzień zajęty projektem podróży ku Polsce, nie myśląc, żeby mnie ominąć, 100 fl[orenów] miałem, które Gawrońskiemu na zapłacenie posłałem. Nie byłem w stanie pracować. W Poznańskie, Żmudź, Litwę lub Wołyń, to była moja jedyna myśl” (D, s. 314). Czasem przeszkodą bywał stan zdrowia: „Masz tobie pić piwo w upał i wieczór rozpiętym chodzić w górach Szwajcarii. Katar, że ani ręką, ani nogą. Doktor daje mi ziółka i każe spać, więc śpię prawie cały dzień, bo pracować niepodobieństwo” (D, s. 317). 11 lipca: „Wieczór odnoszę robotę do pana Billion. Płacą mi 12 fr., a ja pensją odpłacam” (D, s. 318). 9 sierpnia: „Dziś to zapłaciłem 5 tygodni stołu zaległego pieniędzmi zapracowanymi przeze mnie” (D, s. 325). 22 września: „Chociaż niedziela, cały dzień pracuję” (D, s. 327).

Konarski, uważny obserwator, spostrzega różnice w funkcjonowaniu społeczeństwa i w obyczajach między Szwajcarią a Polską. Odwiedzwszy dom rodzinny swego kolegi (Sigismonda Bourquina z wioski Renan), pisze: „Po obiedzie skromnym, lecz dostatecznym i posilnym, do którego służąca stół zastawiwszy tu także zasiada, lubo jej panowie pierwsi handlarze zegarów w całej wsi, opuściliśmy ten dom” (D, s. 291).

14 listopada 1834 roku Konarski zapisuje po wyprawie do Lozanny: „O pierwszej w nocy stanąłem w domu i szczęśliwy w moim zegarmistrzowskim łóżku zasnąłem” (D, s. 330). To już wszakże bodaj ostatni zapis na tematy zegarmistrzowskie. Następne zdanie brzmi: „Na pracy i forsowaniu wszczęcia M[łodej] E[uropy] czas mi zeszedł aż do dwudziestego trzeciego” (D, s. 330). 2 grudnia, po serii pożegnań z przyjaciółmi w La Chaux-de-Fonds i okolicach, Konarski rusza w drogę, która przez Francję i Anglię zaprowadzi go do zaboru rosyjskiego, a tam, w Wilnie, przed pluton egzekucyjny.

System produkcji zegarków w górzystej części kantonu Neuchâtel oparty był na specjalizacji: poszczególni rzemieślnicy wyrabiali jakiś element konstrukcji zegarka albo zajmowali się danym typem zdobienia – ich równoległa praca pozwalała na wspólne wytwarzanie dużych ilości gotowych, wysoce skomplikowanych zegarków.

Nie wiem jeszcze, skąd Nikołaj Leskow dowiedział się, że Szymon Konarski wyspecjalizował się jako zegarmistrz właśnie w wytwarzaniu wychwyków Grahama – czy wyczytał to w jakimś tekście drukowanym, czy w przekazie rękopiśmiennym, czy usłyszał w tradycji ustnej. Faktem

jest, że nazwisko Grahama jest tym właśnie elementem, który spina narrację *Interesujących mężczyzn*, ukrywając w niej niecenzuralną, podziemną opowieść o polskim męczenniku sprawy narodowej.

Bibliografia

- Mieczysław Dzikowski, *Szymon Konarski. Poemat dramatyczny*, [s.n.], Bendlikon 1865.
- Exposition des Automates des célèbres Jaquet-Droz, père et fils, de La Chaux-de-Fonds*, La Chaux-de-Fonds, circa 1830.
- Szymon Konarski, *Dziennik z lat 1831-1834*, przygotowali do druku B. Łopuszański i A. Smirnow, Ossolineum – PAN, Wrocław – Kraków 1973.
- [Szymon Konarski], *Wiersz Szymona Konarskiego, krótko przed śmiercią napisany, „Noworocznik Demokratyczny”* (Paryż) 1863.
- Sergiusz Kułakowski, *Lieskow a Polacy*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 24.
- Sergiusz Kułakowski, *Polacy w utworach Mikołaja Leskowa*, „Sprawozdanie z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” [nadbitka], Wydział 1. R. 30, Warszawa 1937.
- Jan Lemański, *Nowenna, czyli Dziewięćdziesiąt dziewięć dytyrambów o szczęściu*, wyd. P. Laskauer, Warszawa – Lwów 1906.
- Mikołaj S. Leskow, *Interesujący mężczyźni*, tłum. I. Bajkowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.
- Mikołaj S. Leskow, *Niekuda*, [w:] idem, *Sobranie soczinenij w odinnadcati tomach*, t. 2, Moskwa 1958.
- Mikołaj M. Leskow, *Utwory wybrane*, przeł. J. Wyszomirski, J. Tuwim, N. Drucka, oprac. W. Jakubowski, Ossolineum, Wrocław 1970. BN II 164.
- Fryderyk Listwan, *Sztuka pisarska Mikołaja Leskowa*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1988.
- Arkadij Nieminuszczij, „Polskij aromat” w prozie N.S. Leskowa, „Acta Polono-Ruthenica” 2006, t. 11, s. 49-55.
- Pamiętnik obchodu ku uczczeniu prac i męczeństw Szymona Konarskiego, rozstrzelanego w Wilnie*, w tłoczni Gustawa Silbermanna, Strasburg 1839.
- Jacek Podsiadło, *Wychwył Grahama*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.
- Ludwik Siemieński, *Ogrody i poeci. Wybór pism*, PIW, Warszawa 1955.
- Lucjan Siemieński, *Pobyt na Litwie i ostatnie chwile Szymona Konarskiego (Ustęp z jego żywota)*, „Noworocznik Demokratyczny” (Paryż) 1842.
- Andrzej Szczepkowski, *Słoweczka*, Interpress, Warszawa 1992.

Jan Sztudynger, *Nie tylko „Piórka”*. *Fraszki, wiersze, bajki*, wyb. A. Sztudynger-Kaliszewicz, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1986.

Szymon Konarski. (*Usque Ad Finem*), oprac. L. Zienkiewicz, w drukarni L. Martinet, Paryż [1859].

Tadeusz Szyszko, *Mikołaj Leskow i jego związki z Polską*, IR UW, Warszawa 1996.

Wiktoria W. Wiazowskaja, *Onomastika romana N.S. Leskova „Soborianie”*, Woroneż 2007.

Mieczysław Wierchowski, *Z dziennika Szymona Konarskiego*, „Mówią Wieki” 1959, nr 11.

Konarski Conspirator Again Conspired. The Watchmaker’s Cipher in *Interesting Men* by Leskov

The starting point is *Interesting Men*, a novel by Russian prose writer Nikolai Leskov, in which the motif of 18th-century English inventor Graham’s clocks plays an important role. The novel contains a quotation in Polish that is attributed by Leskov to Zygmunt Krasiński, but in fact it comes from a poem by Szymon Konarski, a Polish conspirator, who was shot in 1839. By profession, Konarski was a watchmaker specializing in the so-called Graham’s escapements. The article puts forward a hypothesis that Leskov knew the biography of the victim and wanted to commemorate his fate in his novel, omitting the tsarist censorship.

Keywords: watchmaking in literature, George Graham (watchmaker), Szymon Konarski, Zygmunt Krasiński, Nikolai Leskov

„WSZYSCY WYSZLIŚMY Z WODY”¹

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie
Institute of Literary Research, Polish Academy
of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska9@gmail.com

*Utrwalić sztucznie wygląd cielesny istoty ludzkiej – to znaczy wyrwać ją rzece
przemijania i załadować na okręt życia.*

André Bazin²

*Aby wykonać dobre zdjęcie – powiada się powszechnie – trzeba je najpierw
samemu zobaczyć. To znaczy, że obraz musi już istnieć w głowie twórcy w chwili
albo na moment przed naświetleniem.*

Susan Sontag³

I.

Pierwsze zdjęcie – stary dagerotyp. Obraz uchwycony niewyraźnie, trochę zatarty, ale nietrudny do rozszyfrowania. Na metalowej, opalizującej płycie widać troje dzieci – dwie dziewczynki i chłopca. Dagerotyp zrobiono wkrótce po przejściu zarazy, dzieci są chude i zmęczone, ale przebrane do zdjęcia w najlepsze ubrania. Mizerne twarze, wyostrzone przez nadmiar pudru i twardy światłocień dagerotypu. Przed pozowaniem każde dostało po łyżeczce wywaru ze szpiku kostnego, na usztywnienie rysów twarzy – siedzenie bez ruchu trwało całe trzy minuty, co nie jest łatwe, zwłaszcza dla dzieci.

¹ Tytuł artykułu został zaczerpnięty z: G.G. Márquez, *Sto lat samotności*, tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1992, s. 68.

² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, wyb. i tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9.

³ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 110.

Pierwsza sylwetka, najwyraźniej widoczna na wyblakłej płytce – dziewczynka, jedenastoletnia, z palcem w buzi. Za plecami, na które opadają dwa cienkie warkoczyki, widać niewyraźny zarys oparcia bujanego fotelika. Nieobecne spojrzenie, mała jak zawsze zasłuchana w melodie kurantów – drewniane, rzeźbione zegary, synchronicznie wygrywające kolejne takty walca, są obowiązkowym wyposażeniem każdego domu w miasteczku (można je kupić od Arabów za kolorowe papugi). Prawa ręka dziewczynki zasłania chudą szyję, część podbródka i ust (ssanie kciuka jest nałogiem znacznie trudniejszym do porzucenia niż połykanie ziemi albo jedzenie zeszkrobanego ze ścian wapna). Na lewej ręce, słabiej widocznej, dziewczynka ma bransoletkę z kłem drapieźnika w miedzianej oprawie. Obok dorastający chłopiec, w czarnych aksamitach, drobniejszy od nieobecnego w tym czasie starszego brata: spojrzenie jasnovidza, nieprzytomny wyraz twarzy człowieka wbrew własnej woli oderwanego od ciekawszych zajęć (przed chwilą niechętnie porzucił swój warsztat złotniczy i poddał się zaordynowanym przez matkę upiększającym zabiegom). Na zdjęciu częściowo zasłonięty przez drugą dziewczynkę, patrzącą prosto przed siebie wzrokiem najprzytomniejszym z całej trójki. Ta mała ma w twarzy najwięcej rozsądnej trzeźwości, ale najmniej wdzięku. W tle za dziećmi, nieco po lewej, otwarte okno, światło pada z tyłu, podkreśla kontury, ale zacierza szczegóły. W obrysie framugi widać głęboki plan – niewyraźny fragment podwórka, gruby pień starego kasztanowca, jeszcze bez daszku z palmowych liści.

II.

Drugie zdjęcie – dagerotyp z 1838 roku. Obsadzony drzewami bulwar, fragment architektury Paryża, jeszcze sprzed przebudowy według pomysłu Haussmana. Światło pada z prawej strony, bryła domu na pierwszym planie ma miękkie modelunek z kilku odcieni szarości między bielą a czernią, ale głębia ostrości kończy się na dachu pierwszego budynku. Dalej obraz gubi półtony, ostry światłocien słabo różnicuje szarości i rysunek zabudowy z lewej strony przypomina grafikę.

Kadr robi wrażenie chaotycznego i przypadkowego – to nie jest Paryż z wysmakowanych fotografii Atgeta, to nie Cartier-Bresson z klarowną kompozycją. Odruch porządkowania obrazu, szukania równowagi, ściągą spojrzenie na lewą stronę zdjęcia, wzrok wędruje wzdłuż bulwaru. Być może



Louis Jacques Daguerre,
Boulevard du Temple,
Paryż 1838 (lub 1839)

przesunięcie punktu widzenia w lewo zharmonizowałoby kompozycję, ale wtedy fotograf nie mógłby patrzeć z wysokości pierwszego czy drugiego piętra.

Jeśli podzielić zdjęcie na połowy – prawa cięży dużymi jednolitymi płaszczynami i rozmytymi planami, lewa jest lżejsza – wibruje rytmem kreseczek młodych drzew, powtórzonym przez regularny rysunek okien lewej pierzei i kapryśnie rozmieszczone pionowe kominów. Jeśli zasłonić prawą stronę aż do dwóch trzecich domu na pierwszym planie – zdjęcie ożywa, zaciekawia, prowadzi wzrok od szczegółu do szczegółu i wreszcie, w płątanie czarnych kreskach, dostrzec można ludzką figurkę, jedyną na dziwnym wyludnionym bulwarze. Pierwszą w historii fotografii ludzką postać utrwaloną na zdjęciu.

III.

Pierwsze zdjęcie nie istnieje – tak *mógłby* wyglądać dagerotyp, do którego w *Stu latach samotności* Márqueza pozowali Rebecka, Aureliano i Amaranta, tuż po tym, kiedy zarazie bezsenności i pladze niepamięci położyło kres przybycie do Macondo Melquíadesa z jego cudowną miksturą i aparatem do dagerotypii. I na trochę przedtem, zanim José Arcadio Buendía, opętany ideą sfotografowania Boga lub pożegnania się z hipotezą o jego istnieniu, spędził mnóstwo czasu na eksperymentowaniu z techniką wielokrotnej ekspozycji. Kilka lat później, po ataku szafu wywołanym dręczącym przekonaniem, że „zepsuła się maszyna czasu” i codziennie jest poniedziałek, José Arcadio

zostanie przywiązany do pnia kasztanowca, gdzie pod daszkiem z palmowych liści, w towarzystwie zjaw z przeszłości, będzie się mierzył z chaosem świata, działającego według własnej, powikłanej chronologii.

Drugie zdjęcie istnieje – ale tak *nie mógł* wyglądać Boulevard du Temple w środku dnia. Nie mógł być aż tak opustoszały. Pod hasłem „Paryż”, w encyklopedii wydanej w 1866 roku, cytowanej przez Hansa Michaela Koetzle, ten odcinek bulwaru opisany jest jako „główne centrum życia mieszkańców Paryża, [...] [gdzie] szarlatani, somnambulicy, linoskoczkowie itp. konkurują z licznymi większymi i mniejszymi teatrami, których widownia upodobała sobie tak mrozące krew w żyłach numery, że ulice nazywano bulwarem zbrodni⁴. To nazwa, która mogłaby wiele tłumaczyć, ale uliczki wyludnione są tylko na zdjęciu. Bulwar fotografowany przez Daguerre’a był pełen ludzi. Wszyscy zniknęli. Klient pucybuta ocalał, bo stał nieruchomo przez kilkanaście minut – tyle trwało naświetlanie dagerotypu. Kiedy uważnie przyjrzeć się postaci na zdjęciu, okazuje się, że widać coś jeszcze – coś, co zostało z figurki pucybuta – te fragmenty sylwetki, które trwały nieruchomo: kałuż bez rąk, zajętych energicznym glansowaniem butów klienta. Historycy fotografii, pisząc o zdjęciu, na którym po raz pierwszy zarejestrowano ludzką postać, zazwyczaj dodają coś w rodzaju: „a właściwie dwie”.

IV.

Pierwsze zdjęcie – tak *mogłoby* wyglądać dagerotyp z Macondo. Ale *mogłoby* też wyglądać zupełnie inaczej – został wymyślony, jego opisu brak w *Stuleciach samotności*. Márquez omówił pozowanie w dwu lakonicznych zdaniach i to jedyny ślad – obligujący jest tylko puder na twarzy, wywar ze szpiku i czarne aksamity Aureliana. Resztę można sobie wyobrazić. Resztą można się bawić, wymyślać konwencje, mylić tropy, pytać. Czy Urszula pozwoliłaby Rebecce ssać palec w takim momencie? A jeśli tak, to kciuk której dłoni trzymałaby w buzi dziewczynka? Na której ręce miała bransoletkę z kłębkiem drapieżnika i czy w tym czasie jeszcze ją nosiła? Czy mogła pozować, siedząc w swoim bujanym foteliku? A fryzura Rebeki? Czy nadal miała warkoczyki, tak jak wtedy, gdy zjawiała się w domu Buendíów? Aureliano i Amaranta – czy byli do siebie fizycznie podobni? Jak układali ręce? Jak

⁴ H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1, tłum. E. Tomczyk, [Warszawa] 2008, s. 19.

trzymali głowy? Rebeka i Amaranta – za kilka lat połączy (podzieli) je namiętność do nauczyciela tańca, bladego wymoczek Pietra Crespi – czy w ich twarzach, spojrzaniach, układzie ciała już widać, jak różne kobiety z nich wyrosną?

Dobrze, że w Macondo znalazł się przyrząd do dagerotypii, a nie aparat z kolorowym filmem. W kolorze komplikacje rozmnożyłyby się jak żółte kwiatuszki w szklance ze sztuczną szczęką Melquíadesa. Przede wszystkim – kolory światła w Macondo, potem: kolory sukienek dziewczynek, odcienie skóry, połysk oczu, matowość cieni, załamania płaszczyzn, niuansy półtonowych zestawień.

V.

Drugie zdjęcie – jak *mógłby* wyglądać bulwar Daguerre’a? Gdyby w XIX-wiecznym Paryżu znany był wywar ze szpiku kostnego jako niezawodny środek na usztywnienie rysów twarzy i, być może, całej reszty, dagerotyp uchwyciłby przechodniów, spacerowiczów, ze trzy, cztery powozy, omnibus, handlarzy, jarmarcznych cyrkowców, a może nawet linoskoczka. Inspirujące dla wyobraźni mogłoby być inne znane przedstawienie bulwaru du Temple – akwarela Eugène’a Lami. Niestety, obraz, owszem, przedstawia bulwar zatłoczony aż nadto, ale nie w zwykłe letnie popołudnie, tylko podczas parady wojskowej, w dniu zamachu na Ludwika Filipa, na trzy lata przed powstaniem dagerotypu.

Wyobrażając sobie tych, których nie zapamiętało zdjęcie, można wędrować bulwarem w różnych kierunkach. Jak mogli wyglądać? Jaka moda obowiązywała tego roku w Paryżu? Jak wyglądały powozy, konie, uliczni sprzedawcy? Kto mógł przechadzać się bulwarem? Hugo, jeśli akurat nie pomieszkiwał w Château des Roches? Nerval? Młody Baudelaire? Może za kilka lat to właśnie na tym bulwarze zobaczy swoją „Przechodzącą”? Albo: gdzie stał dom z numerem 42, w którym kilkanaście lat później Flaubert pisał *Panią Bovary*? Jaki miał widok z okna?

Albo: co, patrząc na dagerotyp, czuli ludzie, którzy zniknęli ze zdjęcia?

VI.

Przyglądanie się zdjęciom jest doświadczeniem szczególnym. Fotografia, ze swoją nieuchwytną czasowością, uwodzi pamięć i otwiera przestrzeń dla wyobraźni. Daje możliwość wędrowania w czasie, tropienia śladów – nie

tylko tam, gdzie zdjęcie można wymyślić („jak mógł wyglądać dagerotyp z Macondo?”), i nie tylko tam, gdzie luka domaga się wypełnienia (*Boulevard du Temple*). Przestrzeń dla własnych odkryć, drogi poszukiwań, miejsca, w których chciałoby się zatrzymać na dłużej, są ukryte, zaszyfrowane na wielu zdjęciach, także tych niepozornych.

„Najmniejsze nawet zdjęcie – pisał Edouard Pontremoli – w które włożono choć trochę starań, ożywia się od wewnątrz, zdaje się nadążać za trwającym właśnie ruchem – tak jakby uchwycona atmosfera pozostawiała każdemu dosyć swobody, aby posuwać się naprzód po obranej trajektorii, albo po prostu na to, by odetchnąć”⁵.

Ruch wyobraźni fotografa jest ruchem *od przygody do porządku*, od szkicu pomysłu, od wolnej gry skojarzeń do klarownej konstrukcji zdjęcia. Tam, gdzie kończy się gra wyobraźni fotografa („gotowe” zdjęcie), zaczyna się podróż widza: *od porządku do przygody*, od konkretnego obrazu do leniwych wędrówek ścieżkami czasu, wśród wspomnień, znaków, metafor. Zdjęcie jest punktem dojścia dla fotografa i punktem wyjścia dla widza – tu schodzą się drogi, którymi wędrował pierwszy, i rozchodzą ścieżki, którymi pójdzie drugi.

Fotografia miałaby tu wiele wspólnego z poezją. W dość radykalnym spojrzeniu fotografa Duane’a Michalsa – bardzo wiele: „Nie zobaczyłem tego, co sfotografowałem, ja to stworzyłem. Fotografia jest aktem poetyckim w znaczeniu greckiego *poiein*, co oznacza po grecku wytwarzać, zmyślić”⁶. W pomysłach Michalsa pobrzmiewa refleksja Hansa Beltinga, który zwracał uwagę na to, że fotografia może „[...] odzwierciedlać to, co zupełnie nie daje się odzwierciedlać, a jedynie wyobrażać. Nic nie pomaga skierowanie aparatu na świat: tam na zewnątrz nie ma żadnych obrazów. Czynimy je (lub je posiadamy) wyłącznie w nas samych”⁷.

Analogię między oglądaniem zdjęcia a czytaniem wiersza w bardziej umiarkowany sposób dostrzegali teoretycy fotografii, François Soulages:

⁵ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 90.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków [cop. 2007], s. 87.

⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 259.

„Wszystko pozostaje do zrobienia przez nas, odbiorców – pisał – przyjąć obraz tak, jak odbiera się poezję, to znaczy w sposób poetycki, szukać klucza do niego i przede wszystkim go nie znaleźć”, po czym dodawał: „Dla Mallarmégo wiersz stanowi tajemnicę, do której klucza musi szukać czytelnik. Oglądając zdjęcie, stajemy w jej obliczu”⁸.

Bardziej poetycko ujął to Pontremoli: „Właściwie nie byłoby na co patrzeć – pisał o zdjęciach – gdyby nie zaskakujący motyw, nikły ślad, stwarzający okazję do zadumy. Nie chodzi tu o rozmarzenie, lecz o to, żeby puścić wodze fantazji. O umiejętność wykroczenia poza prozaiczną treść informacyjną dopracowanego obrazu. O Bachelardowski osobisty nieład, prywatne dywagacje”⁹.

O krok dalej poszedł Barthes, który twierdził, że aby dobrze zrozumieć zdjęcie, warto odwrócić wzrok albo zamknąć oczy¹⁰. Można by dodać, pożyczając sformułowanie od Kubricka, że powinny to być oczy „szeroko zamknięte”.

VII.

Przyglądanie się zdjęciom, praca (zabawa) wyobraźni widza, to stawianie pytań, na które zdjęcia nie dają odpowiedzi, to budowanie tego, czego na nich nie ma, bo być nie może. To przekładanie dwuwymiarowej płaszczyzny na trójwymiarowy świat, lepienie kształtów, układanie faktury, dodawanie ciepła, zapachów, dopowiadanie czasu i miejsc, które zostały poza kadrem. Pytanie o to, co było przedtem, i co zdarzyło się potem.

Fotografia ożywia pragnienie, pobudza ciekawość, wprawia w ruch wyobraźnię, która bezkarnie hasając po zatrzymanym na zdjęciach świecie, chce więcej i więcej. Świat na zdjęciach jest jednocześnie ekscytujący, bo obcy, nieznany – i bezpieczny, bo unieruchomiony, poddany patrzącemu. Prawdziwy i nieprawdziwy, w przeszłości i teraźniejszy, tam, ale tu. Fotografia daje złudzenie, że można znaleźć się *tam*, nie ruszając się *z tu*, że można przeskoczyć do *wtedy*, nie opuszczając *teraz*. To niemożliwe, ale uwodzicielska siła tej iluzji sprawia, że chce się próbować, ciągle i ciągle. Świat

⁸ F. Soulages, op. cit., s. 119.

⁹ E. Pontremoli, op. cit., s. 69.

¹⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 96.

na zdjęciu jest na wyciągnięcie ręki, kruchy, bezbronny, ale bezlitośnie niedostępny; bliski, tuż, tuż, ale nieuchwytny. Jak w wierszu E.E. Cummingsa, choć to analogia nie do końca uprawniona – to nie jest wiersz o fotografii. Ale – przy odrobinie fantazji, której domagał się Pontremoli – dwa fragmenty można uznać za wyjątkowo trafną ilustrację tej intymnej sytuacji, jaką jest przyglądanie się zdjęciu (tu: fotograficznemu portretowi).

Gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł

gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł, w szczęśliwie odległym
od wszelkich doznań miejscu, trwa cisza twych oczu:
w najkruchszym z twoich gestów jest coś, co mnie otacza,
czego dotknąć nie mogę, bowiem jest za blisko
[...]

żadna z rzeczy widzialnych nie zdoła dorównać
mocy twej natężonej kruchości: jej tkanki
zniewalają mnie barwą swoich krain, każde
tchnienie wydając z siebie na śmierć i na zawsze¹¹

Być może w fotografii, tak jak w fascynacji z wiersza Cummingsa, najciekawsze jest to, że nie zaspokaja pragnienia, tylko je ożywia. Dzięki temu przyglądanie się zdjęciom jest doświadczeniem szczególnym – nie jest się ani *tam*, ani *tu*, ani *wtedy*, ani *teraz*, tylko gdzieś pomiędzy, w poruszonej pragnieniem wyobraźni.

VIII.

Taki sposób przyglądania się zdjęciom, taka nieco naiwna lektura fotografii, zakłada milczący pakt z fotografem, zgodę na iluzję, bez której trudno o przygodę wyobraźni. Wolimy wierzyć, wolimy nie wiedzieć. Lepiej nie zaglądać za kulisy. To dlatego, kiedy ogląda się zdjęcia z sesji, na których widać fotografa, chaos przygotowań, sztab asystentów, zwykłość, codzienność, zaskakującą banalność przestrzeni, z której dopiero wykroi się zdjęcie – to wszystko budzi uczucie lekkiego zażenowania, trąci tandetą. Jakby patrzyło się na coś, na co nie powinno się patrzeć. Na coś, co burzy magię fotografii, o której śladach tak poetycko pisał Edgar Morin.

¹¹ E.E. Cummings, *Gdzieś, gdzieś nigdy nie dotarł*, [w:] idem, *150 wierszy*, wyb. i tłum. S. Barańczak, Kraków 1983, s. 145.

Z drugiej strony, fotografia oferuje twardy grunt, pewne oparcie: Barthesowskie „to, co było”, lub, jak chciał Soulages, „to, co zostało odegrane” – *chwilę*, która mignęła przed obiektywem, czas, który zatrzymał się na zdjęciu, przeszłość, która się wydarzyła.

Barthes nazywał odgłos zwalnianej migawki „głosem Czasu”:

Dla mnie głos Czasu nie jest smutny: lubię dzwony, wielkie zegary, małe zegarki – przypominam sobie, że u początków materiał fotograficzny należał do stolarstwa artystycznego i mechaniki precyzyjnej. Aparaty były w gruncie rzeczy zegarami do patrzenia i być może ktoś bardzo dawny we mnie słyszy jeszcze w aparacie fotograficznym – żywy odgłos drewna¹².

Zegary do patrzenia wybierają chwile z aptekarską precyzją. Właśnie ta, nie inna – ze wszystkich momentów w biegu czasu właśnie ten został zatrzymany. Jak w zabawie w „raz, dwa, trzy – Baba Jaga patrzy” – i czas nieruchomieje jak zaczarowany, ostatecznie, nieubłaganie.

Nie potrafię sobie wyobrazić lepszego obrazu Sądu Ostatecznego – pisał Giorgio Agamben o zdjęciu *Boulevard du Temple*. – Ludzkie mrowie – a więc cała ludzkość – jest tu obecne, ale niewidoczne, przed sądem staje bowiem tylko jedna osoba, jedna egzystencja: ta właśnie, żadna inna. W jaki zatem sposób życie tego człowieka zostało zarejestrowane, uchwycone, uniesmiertelnione przez anioła Dnia Ostatniego, który jest także aniołem fotografii? W chwili ostatecznej każdy człowiek zastyga na wieczność w najbliższym z powszednich gestów¹³.

Gdyby trochę przeformułować tę metaforę, przyglądając się sytuacji fotografowania, można zauważyć, że stawanie przed obiektywem zawsze przypomina stawanie przed sądem, że na każdym zdjęciu fotografowany „zastyga na wieczność w najbliższym z powszednich gestów”. Że w fotografii każda chwila przypięczonej trzaskiem migawki jest chwilą ostateczną, że „innego końca świata nie będzie”.

¹² R. Barthes, op. cit., s. 27.

¹³ G. Agamben, *Dzień sądu*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa [cop. 2006], s. 36.

IX.

Czym jest, czym może być chwila w fotografii?

Wynalazek fotografii był wstrząsem dla tradycyjnego myślenia o czasie i pamięci, zmienił odczucie związku między teraźniejszością a przeszłością. Od kiedy na świecie pojawiły się zdjęcia, przeszłość już nie umykała w niepamięć w równym, spokojnym rytmie mijających zdarzeń; żywa tak długo, dopóki była na wyciągnięcie ręki, blednąca wraz z pamięcią dwu, trzech pokoleń. Fotografia *uzmysłowiła*, czym jest chwila, czym jest wspomnienie o niej i czym jest jej obraz – zamknięta w kadrze delikatna, krucha warstwa świata, uchwycona przez obiektyw i przełożona na papierową czerń, biel i całą gamę szarości. Chwila stała się czymś, co można dotknąć, wziąć do ręki, mieć. Zdjęcie – papierowa chwila, skrawek świata, warstwa czasu, nowy, zdumiewający przedmiot, który zjawił się na świecie wkrótce po wynalezieniu fotografii.

Chwila nie ma definicji, ale intuicyjnie nazywamy tak raczej kilka sekund niż kwadrans, coś bliższego mrugnieniu powiek, mgnieniu oka, wciśnięciu migawki aparatu. A ile trwa „fotograficzna chwila”, ta porcja czasu, którą potocznie określa się jako „chwile zatrzymaną na zdjęciu”? Fotograficzna chwila jest bardzo elastyczna. Rekordowo długa trwała ponad osiem godzin – tyle trzeba było naświetlać cynową płytę, na której Nicéphore Niépce utrwalił swój *Widok z okna pracowni* (1827), zamglony kadr z ledwo widocznym dachem stodoły i gołębnikiem. To pierwsze zdjęcie w historii fotografii było technicznym majstersztykiem – wykonane na płycie pokrytej bituminem, masą podobną do asfaltu, która twardniała i lśniła tam, gdzie padało słońce, a z zacienionych fragmentów można było zmyć ją lawendowym olejkim.

Twierdzenie, że *Widok z okna pracowni* zatrzymał w kadrze chwilę, jest ryzykowne, podobnie jak pytanie, którą chwilę z ośmiu godzin widać na zdjęciu. Efekt tego zamieszania można obejrzeć, przyglądając się bryłom budynków: słońce oświetla jednocześnie dwie przeciwległe ściany. „Popołudniowe słońce – napisał o zdjęciu Niépce’a Douwe Draaisma – wytarło poranne cienie”¹⁴.

¹⁴ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 170.

Sto trzydzieści lat później fotograficzna chwila mogła trwać jedną milionową sekundy. Tyle czasu potrzebował Harold Edgerton, żeby w 1957 roku, przy użyciu stroboskopowej lampy błyskowej, sfotografować spadającą kroplę mleka.

Chwila – mgnienie oka, trzask migawki, cięcie.

X.

Brzytwa okamgnienia

Spójrz, właśnie tędy przeszła brzytwa okamgnienia –
plamki zakrzepłej sepii świadczą o jej przejściu;
z prawej zalane łąki i dachy obejścia
ponad nadmiarem siwej, nieprzejrzystej wody,
z lewej oni: tobołek, kufajka, patelnia,
warstwy rozwiłgłych spódnic i rozmyte brody

pod kreskami kaszkietów. Łodzie ratunkowe
dojdą albo nie dojdą z Brzeźcia lub Kamienia.
Stan wody bez zmian. Zastój. Brzytwa okamgnienia
odcina to, co zbędne: całą resztę świata
za rozlewiskiem, jakieś sztaby kryzysowe
w surdutach, z wąsem, z lśnieniem słuchawek na blatach

szerokich, mahoniowych biurtek. To, co płaskie,
zostało na płaszczyźnie, na lśniącej powierzchni
cięcia: trafiają do nas te, nie inne kreski
deszczu, bez chwili przed i po, i wielka
woda i strach (na wróble) i ukryte paski,
na których wisi w pustce mała, czarna Leica¹⁵.

Kolejność zdarzeń: na początku była powódź. Ktoś na nią patrzył i zrobił zdjęcie. Ktoś na nie patrzył i napisał wiersz – o powodzi, o zdjęciu powodzi i o metaforze fotografii. To niby oczywiste, ale warte uporządkowania, bo *Brzytwa okamgnienia* wymyka się z rąk za każdym razem, kiedy wydaje się, że można coś uchwycić.

¹⁵ J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, [w:] idem, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 5.

Po kolei – o samej powodzi wiadomo niewiele. Prawdopodobnie lata międzywojenne, wieś albo małe biedne miasteczko, jakich nad Bugiem było wiele – z synagogami, cerkiewkami, kościołami, tatarskimi meczetami.

Co wiadomo o zdjęciu? Że zostało zrobione małoobrazkową Leicą, a więc w prostokątnym formacie o proporcjach 2:3, w sepii.

Pierwsze czytanie zdjęcia: jak można je zrekonstruować na podstawie opisu z wiersza? Czego można się domyślać, kiedy wiersz, dokumentalnie bardzo oszczędny, zostawia niedosyt, zaprasza do gry?

Z prawej – „dachy obejścia”, więc na pewno dach chałupy, może też obórki, stodoły. Pewnie była i piwniczka, ale ona pierwsza znalazła się pod wodą. Zaraz po niej – dom. Jaki? Tradycyjna chałupa z sienią i dwiema izbami, tą lepszą, reprezentacyjną, i gorszą, codzienną, z piecem i zapieczkiem? Co na podłodze – polepa, klepisko? Co na dachu – słomiana strzecha, gont, wiór? Co tam zostało pod linią wody, co pływa uwiecznione między czterema ścianami, a co, wychlustane przez okna i drzwi, dryfuje wokół domu albo leniwie kołysane podpływa to tu, to tam, na podwodnej łące wśród koniczyny i rumianków? Gdzie są zwierzęta – jakieś kury, kaczki, pies, może krowa? I jak to się stało? Woda wdarła się gwałtownie? Podnosiła się powoli? Nie wiadomo.

Po lewej – oni. Co najmniej troje – jedna kobieta i dwóch mężczyzn. Być może czworo, pięcioro albo więcej. Uratowane: patelnia, tobołek (co w tobołku?). Kobieta (kobiety) w spódnicach, być może włożonych jedna na drugą. Mężczyźni – brodaci, w kaszkietach, tej ludowej odmianie, czyli trochę bezkształtnych czapkach z daszkiem. Jeśli kaszkiety są na zdjęciu tylko kreskami, to znaczy, że mężczyźni mają lekko uniesione głowy, jakby patrzyli przed siebie i odrobinę w górę – na niebo, na deszcz? Stoją, może siedzą, ale nie wiadomo na czym – niezalana wysepka gruntu, pagórek, stóg siana, wyrwane drzwi, dłubanka, pychówka?

O kompozycji trudno coś powiedzieć, poza tym, że prawdopodobnie jest dwudzielna, zrównoważona. Zdjęcie przypomina jedną z odmian dość konwencjonalnych ujęć powodzi – pokazuje, dokąd doszła woda, co zostało i kto czeka na ratunek. Inne, najczęściej eksploatowane odmiany powodziowej fotografii, to na przykład wersja dramatyczna – dynamiczne zdjęcia ludzi walczących z żywiołem, albo wersja ironiczna, bardziej współczesna, grająca zaskakującymi zestawieniami, dopuszczalna tylko wtedy, kiedy już jest po wszystkim i nie było tak groźnie. No i liryczna – unoszący się na wodzie

pluszowy miś, kura na drzewie, pies na dachu. Tutaj – nic z tych rzeczy, brzytwa okamgnienia cięła na poważnie.

XI.

Jeszcze jedno czytanie zdjęcia – trzeba uchwycić jego geometrię. Poziomy: granica wody, linia horyzontu, kalenice dachów, daszki kaszketów. Piony: chyba nieobecne, ludzie opisani są raczej jako zwarta, bezkształtna grupa (rozwilgłe warstwy spódnic, rozmyte brody) niż wyraźne, odrębne sylwetki; być może strach na wróble, jeśli potraktować go dosłownie; nic nie wiadomo o drzewach. Przewaga poziomów podkreślałaby statyczność obrazu, surowy spokój i pustkę.

Ten sam rodzaj chłodnego dystansu słyhać w wierszu. Dramatyczna sytuacja relacjonowana jest dość beznamyślnie – to nie reporterski obrazek z zalanego wodą miasteczka, to uważne przyglądanie się zdjęciu, próba namysłu nad fotografią. Miękki, leniwy tok opowieści płynie regularnym trzynastozgłoskowcem, długie frazy meandrują od wersu do wersu, spokojnie prowadzone przerzutniami od zwrotki do zwrotki. W tej hipnotyzującej płynności wiersza z powtarzalnym układem rymów i regularną budową zwrotek, w tym usypiającym rozkołysaniu szumiących i miękkich spółgłosek są momenty nagłego zatrzymania. Pierwszy – w drugiej zwrotce, w najkrótszym zdaniu: „Zastój”, poprzedzonym nieco dłuższym: „Stan wody bez zmian.” Wśród zdań ciągnących się przez pięć, sześć, a nawet siedem wersów to istotne wyróżnienie. Drugie wytrącenie z płynnego biegu wiersza to – jedyny jedenastozgłoskowy – czwarty wers ostatniej zwrotki, zatrzymujący uwagę przy zwrocie „bez chwili przed i po”.

Zastój, bez chwili przed i po – właśnie tym jest zdjęcie, wycięte ze świata „brzytwą okamgnienia”. Ta, nie inna chwila.

XII.

Brzytwa okamgnienia. Tym razem z czasu i przestrzeni wycięła właśnie to – zdjęcie ludzi czekających na ratunek. Z brzytwą nie ma żartów – plamki zakrzepłej sepii są jak ślady krwi. Wycięty kawałek rzeczywistości ma się nienajlepiej, wszędzie martwa woda, a to, co żywe, traci kontury, rozpada się i rozkłada – *roz-wilgłe* i *roz-myte*. Bezkształtne, tobołkowate, *roz-miękłe*.

Wiersz odnosi się do zdjęcia, do zatrzymanego obrazu, jednej chwili wyciętej z biegu życia, ale gdzieś w tle jest drugi plan – opowieść o powodzi

i pytanie, co się z nimi stało „naprawdę”, co było dalej. Napięcie między tymi dwoma planami buduje gra dwuznaczności. „Stan wody bez zmian”, „zastój” mogą oznaczać fotograficzne znieruchomienie, mogą też symulować „prawdziwy” komunikat hydrologiczny. Zdanie: „brzytwa okamgnienia / odcina to, co zbędne: całą resztę świata / za rozlewiskiem” może być fotograficzną metaforą, opisującą wyrzucenie poza kadr tego, co zaśmieca zdjęcie, ale, narzucając skojarzenie ze zwrotem „odcięcie od świata”, sugeruje odniesienie do pozafotograficznej rzeczywistości. To w niej, to w „prawdziwym” świecie nie wiadomo, co stanie się z ludźmi – „łódzie ratunkowe dojdą albo nie dojdą”. W porządku fotografii – oni już są uratowani, ocalili, bo ocaliło ich zdjęcie, we właściwym momencie zatrzymało czas, ruch, podnoszący się poziom wody. W takim odczytaniu „brzytwa okamgnienia” byłaby momentalnym wyrwaniem najważniejszej chwili z biegu zdarzeń, wyłowieniem z rzeki czasu. Rzeczywiste odcięcie od świata to katastrofa, śmierć, niepamięć. Fotograficzne cięcie ocala z katastrofy, uwiecznia, ratuje od zapomnienia.

Poza „lśniącą powierzchnią cięcia” została Leica – i to następna uwodzielska sztuczka tego wiersza, kolejne (drugie?, trzecie?) dno w tym zalanym wodą świecie. Gdzieś w pół drogi między abstrakcją fotograficznej metafory a konkretem ludzi czekających na pomoc był ktoś, kto zrobił to zdjęcie. Nie byli sami. Leica nie wisiała w pustce, tylko na szyi fotografa. Na pasku („czarne paski”), może takim, na jakim ostrzy się brzytwę.

„Brzytwa okamgnienia” z wiersza Jacka Dehnela nie jest figurą jednoznaczną – nie jest jasne, czy chodzi o cięcie na płaszczyźnie (wykrojenie obrazu), jak wycięcie kadru, czy o cięcie na osi czasu (wykrojenie chwili). Nie jest jasne, czy sformułowanie: „właśnie wtedy *przeszła* brzytwa okamgnienia” jest tylko stylistycznym ozdobnikiem, czy sugeruje, że owo „przejście” jest niczym huragan, kataklizm, z którego oni, ułaskawieni wybrańcy, ocalili, jak z potopu.

Jakkolwiek interpretować „brzytwę okamgnienia” z wiersza Dehnela – odcięła to, co zbędne, zostawiła to, co najważniejsze. To warunek skomponowania dobrego zdjęcia – tylko „te, nie inne kreski deszczu”, ten, nie inny decydujący moment, „bez chwili przed i po”, żadnych zbędnych elementów. Żadnych bytów ponad potrzebę – taka fotograficzna brzytwa Ockham-mgnienia.

XIII.

Fotograficzna koncepcja „decydującego momentu”, czyli „brzytwa okamgnienia” przełożona na teorię fotografii, była jednym z bardziej znaczących pomysłów związanych z czasowością zdjęcia, wagą chwili. Jej autor, Henri Cartier-Bresson, pisał: „Rzeczywistość jest chaotycznym potopem i dlatego należy dokonać wyboru, który w harmonijny sposób uporządkuje treść i formę”¹⁶. Tam, gdzie wszystko płynie i nawet jednorazowe (nie mówiąc o dwukrotnym) wejście do rzeki jest sprawą dyskusyjną, trzeba w strumieniu czasu uchwycić jedyną chwilę, taką kompozycję, w której wszystkie elementy znajdują się w idealnej równowadze – dla Cartier-Bressona różnica pomiędzy poprawnym a dobrym zdjęciem była „kwestią milimetra”.

Przewędrował pół świata ze zwykłą Leicą w kieszeni płaszcza, fotografował przy zastanym świetle, tylko w czerni i bieli, nigdy nie retuszował zdjęć, nie manipulował negatywami, nie inscenizował, nie stosował technicznych sztuczek. Opowiadał, że nie umie podróżować – „lubię to czynić powoli, przygotowując się do podróży do jakiegoś kraju, a gdy się już w nim znajduję, to chciałbym zostać dłużej i żyć tak, jak żyją tam jego mieszkańcy”. Powtarzał: „życie zabiera dużo czasu, korzenie tworzą się powoli”¹⁷.

Nad albumem *Europejczycy*, wydanym w 1955 roku z okładką zaprojektowaną przez Joana Miró, Cartier-Bresson pracował pięć lat, jeżdżąc po Europie i przyglądając się chwilom, ludziom, miejscom. Na polskiej wystawie „Europejczycy” w 2008 roku można było obejrzeć zdjęcia, które znalazły się w albumie, i te, które fotograf zrobił w trakcie wcześniejszych i późniejszych podróży po Europie. Cartier-Bresson pisał: „Fotografować to znaczy wstrzymać oddech, uruchamiając wszystkie nasze zdolności w obliczu ulotnej rzeczywistości”¹⁸. Podobnie ogląda się jego zdjęcia – wstrzymując oddech.

XIV.

Na zdjęciach: witryna zakładu fryzjerskiego w Rzymie, z manekinem zerkającym na fryzjera, dzieci w Madrycie na tle wysokiego białego muru nieregularnie upstrzonego kwadracikami okien, uliczna scena z Alicante

¹⁶ F. Soulages, op. cit., s. 40.

¹⁷ H. Cartier-Bresson, *Des Européens – Europejczycy*, red. E Ziemińska, tłum. D. Marciak, Warszawa 2008, s. 20.

¹⁸ Ibidem, s. 21.

z niezwykle ułożeniem rąk trzech postaci, roznieglizowany piknik na brzegu Marny, dziewczuszka w brudnej sukience wspinająca się na Mur Berliński, i inna, w Rzymie, na zacienionym podwórku-studni, w kwadracie słońca padającego z ukosa. I jeszcze praczki w Grecji – z drewnianymi kijankami, w rzece po kolana, i piękna staruszka na ławce w Hyde Parku, z poduszką za plecami i w przeciwdeszczowym kapturku na głowie.

Te obrazy są jednocześnie chłodne i zmysłowe, stonowane i mocne w wyrazie. Większość z nich wygląda jak zdjęcia pozowane, niektóre nawet jak długo i mozolnie ustawiane – wydaje się niemożliwe, żeby żywa, rozgadana rzeczywistość rozdawała takie prezenty. Ale świat na tych zdjęciach nie wygląda na upozowany, wygląda jak złapany w momencie takiej równowagi i harmonii, która zdarza się raz na milion chwil – ma w sobie lekkość, wdzięk, element niespodzianki.

Wielokrotnie pytany, jak możliwe jest uchwycenie „decydującego momentu”, Cartier-Bresson odpowiadał, że działa instynktownie: „Po prostu to czuję”, albo: „Kocham malarstwo. Jeśli chodzi o fotografię, nic z tego nie rozumiem”¹⁹. Twierdził, że fotograf powinien mieć malarskie oko. Sam miał nie tylko malarskie oko – także malarskie poczucie harmonii, wycucie stylu i smaku, malarskie spojrzenie na linie, płaszczyzny, światłościę. Studiował malarstwo, zafascynowany zwłaszcza kubizmem i surrealizmem, zawsze podkreślał, że to od malarstwa wszystkiego się nauczył. W jego koncepcji „decydującego momentu” można doszukać się dalekiego wpływu Gottholda E. Lessinga i teorii brzemiennej chwili.

Jean Clair, historyk sztuki, pisząc o Cartier-Bressonie, podkreślał, że fotograf zawsze znajdował się „w stanie cudownego porozumienia ze wskazówką zegara, kalendarzem, z trwaniem, nigdy spóźniony, nigdy za wcześnie, zawsze zgrany z czasem w niezwykle delikatny i jakże rzadko spotykany sposób”²⁰.

Nieco za wcześnie, w 1946 roku, uznany za zmarłego podczas wojny Cartier-Bresson pojawił się na swojej pośmiertnej wystawie, zorganizowanej przez nowojorskie Muzeum Sztuki Współczesnej. Pogłoski o jego śmierci okazały się mocno przesadzone – rok później razem z Robertem Capą, Davidem Seymourem i Georgem Rogerem założył agencję Magnum.

¹⁹ H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 2, tłum. E. Tomczyk, [Warszawa] 2008, s. 49.

²⁰ H. Cartier-Bresson, op. cit., s. 26.

Koncepcja „decydującego momentu” miała bezpośredni wpływ na rozwój fotoreportażu. Ale, co być może bardziej interesujące, przez wiele lat była twórczo przetwarzaną inspiracją dla fotografów, którzy, kreując własne fotograficzne pomysły, w jakiś sposób określali się wobec estetyki Cartier-Bressona – od Walkera Evansa, pstrykającego portrety nowojorczyków aparatem ukrytym pod płaszczem, przez Duane’a Michalsa („zamiast fotografować decydujący moment, zwróciłem się ku fotografowaniu chwili poprzedzającej i następującej po nim”²¹), układającego fikcyjne zdjęciowe narracje, aż do Williama Kleina, który uważał, że każdy moment jest decydujący, a teorię Cartier-Bressona zastąpił koncepcją podmiotu rozstrzygającego, artyści, którzy tworzy zdjęcia, a nie szuka ich w świecie.

XV.

Magia fotografii Cartier-Bressona to magia chwili, magia „genialnych cząstek wydobytych z rzeki czasu”²². To magia kadru, który „streszcza wydarzenie tuż przed tym, jak rozpadnie się lub rozpuści [...] w potoku codziennego życia w przeciągu kilku sekund lub nawet ułamków sekund”²³. To także magia nieistniejącego, choć zapisanego dagerotypu ze *Stu lat samotności*. To magia istniejących, lecz niezapisanych ludzi z Boulevard du Temple. To magia okruchów świata wyłowionych z potopu. Jak zauważył Melquíades – „Wszyscy wyszliśmy z wody”.

Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Dzień sądu*, [w:] idem, *Profanacje*, tłum. i wstęp M. Kwaterko, PIW, Warszawa [cop. 2006].
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, wyb. i tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

²¹ F. Soulages, op. cit., s. 86.

²² H.-M. Koetzle, op. cit., cz. 2, s. 49.

²³ Ibidem.

- Henri Cartier-Bresson, *Des Européens – Europejczycy*, red. E Ziemińska, tłum. D. Marciak, Muzeum Narodowe, Warszawa 2008.
- Jacek Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, [w:] idem, *Brzytwa okamgnienia*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Douwe Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Aletheia, Warszawa 2009.
- Edward Estlin Cummings, *Gdzieś, gdzie nigdy nie dotarł*, [w:] idem, *150 wierszy*, wyb. i tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Hans-Michael Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1–2, tłum. E. Tomczyk, Taschen, [Warszawa] 2008.
- Gabriel García Márquez, *Sto lat samotności*, tłum. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1992.
- Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotograficzności*, tłum. M.L. Kalinowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2007].

„We All Came Out of Water”

This essay is an attempt of meditation over the phenomenon of photography, its philosophy and practice. Questions are put forward about the ontological status of the subject captured on the picture, about what is – and what might be – time in photography, what is a photographic moment, what is a photographic ‘reality’ and ‘fiction’. The starting point and the photo-literary background of the essay is a juxtaposition of a daguerreotype from the literary fiction (from *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Marquez) and a daguerreotype from the real photography (*Boulevard du Temple* by Jacques Daguerre). Selected philosophical motifs analysed in works of Susan Sontag, François Soulages, Hans Belting, Roland Barthes, Edouard Pontremoli, Giorgio Agamben and Henri Cartier-Bresson make the context of the academic analysis.

Keywords: photography, daguerreotype, time, decisive moment, Macondo, Paris

LOKOMOTYWA NA NOWYCH TORACH, CZYLI JAK UWSPÓLCZEŚNIA SIĘ TUWIMA

MONIKA JANUSZ-LORKOWSKA

Wydział Dziennikarstwa Informacji i Bibliologii UW
Faculty of Journalism Information and Book Studies,
University of Warsaw
m.janusz-lorko@uw.edu.pl

Twórczość Juliana Tuwima to ogromne pole dla odkrywczej adaptacji, interesiotycznych przekładów i intertekstualnych nawiązań, czasem niezwykle luźno powiązanych z oryginałem. Fakt ten wynika nie tylko z geniuszu poety i nowatorskich możliwości, jakie daje jego spuścizna, ale również z innych, dość przyziemnych przyczyn. Jedną z nich jest problem z pozyskaniem prawa do wykorzystania utworu: prawami dysponuje Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim i zdarza się, że instytucja ta stawia surowe warunki licencyjne.

Gdy Sejm RP ustanowił rok 2013 Rokiem Juliana Tuwima, w wyniku czego pojawiły się rozmaite granty, a także potrzeby wydawnicze i wy-stawiennicze związane z twórczością poety, wielu twórców, napotykając na trudności z pozyskaniem praw autorskich lub w celu uniknięcia kosztów z tym związanych, zaproponowało kompilacje artystyczne z wykorzystaniem jedynie fragmentów utworów Tuwima, opierając się na tak zwanym prawie cytatu („dozwolony użytek publiczny”, art. 29 ust. 1 pr. aut.¹). Niektórzy wykazali się jeszcze większą kreatywnością, proponując

¹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych; rozdz. 3 art. 29 pr. aut.: „Wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym celami cytatu, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna i naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości”; <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19940240083> [dostęp: 30.07.2019].

utwory, które nie bazowały nawet na cytacie, ale na skojarzeniu, rytmie, powszechnej znajomości wierszy Tuwima. Poprzez luźne powiązanie, dialog z twórczością i życiem poety, stworzyli zupełnie nową jakość, wywołując inne niż zazwyczaj zaangażowanie odbiorcy / widza / czytelnika.

W artykule zostaną przypomniane niektóre tego typu realizacje, a szerzej omówione zostaną trzy wyjątkowo nietypowe kreacje na podstawie / w nawiązaniu do słynnej *Lokomotywy* Tuwima: spektakl Wędrownego Teatru Lalek MAŁE MI, wystawa plenerowa Fundacji Kultury Dwukropek oraz książka typu *picturebook* autorstwa artystek Małgorzaty Gurowskiej i Joanny Ruszczyk. Przypomniana zostanie też historia i podstawowe interpretacje utworu *Lokomotywa* oraz podjęta będzie próba krótkiego wyjaśnienia instytucji prawa cytatu.

ROK 2013 ROKIEM TUWIMA

7 grudnia 2012 roku Sejm Rzeczypospolitej Polskiej VII kadencji przyjął uchwałę w sprawie ustanowienia roku 2013 Rokiem Juliana Tuwima. Zdecydowana większość – 426 posłów – głosowała „za”.

W 2013 roku przypadają sześćdziesiąta rocznica śmierci i stulecie poetyckiego debiutu Juliana Tuwima. Obie rocznice stanowią okazję do oddania hołdu temu wielkiemu Poecie, który kształtował język, wyobraźnię i społeczną wrażliwość wielu pokoleń Polaków, ucząc ich zarazem poczucia humoru i ukazując optymizm codziennego życia. Julian Tuwim to wybitny pisarz, autor wierszy dla dorosłych i dzieci, słów piosenek, tekstów dla kabaretów, rewii, operetek, ale także redaktor i tłumacz poezji obcojęzycznej. Współzałożyciel grupy poetyckiej „Skamander” i stały współpracownik „Wiadomości Literackich”, jeden z najpopularniejszych poetów dwudziestolecia międzywojennego, którego twórczość wpłynęła na następne pokolenia [...].

– tak uzasadniał swoją decyzję Sejm w nowo przyjętej uchwale. 19 grudnia rozporządzenie opublikowano w „Monitorze Polskim”². Tym samym rok 2013 jako Rok Juliana Tuwima stał się faktem.

² „Monitor Polski” 2012, poz. 988; <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP20120000988> [dostęp: 25.07.2019].

Wszelkie okrągłe rocznice związane z uznanymi artystami i ich twórczością są, co do zasady, doskonałym pretekstem, by wznawiać ich utwory, analizować je na nowo, a życie samych artystów wspominać i wyjaśniać w historycznym kontekście. Oficjalne ogłoszenie fetowania czyjejs twórczości, w dodatku fetowania całorocznego, implikuje też tak istotną kwestię, jak uruchomienie publicznych środków finansowych na to przeznaczonych. Również w roku 2013 Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP przeznaczył na ten cel specjalną pulę. W związku z Rokiem Juliana Tuwima upoważniony przez ministra Polski Instytut Książki przeprowadził konkurs „projektów promujących myśl i twórczość poety w kraju i za granicą”³. Jego rozstrzygnięcie nastąpiło 29 lipca 2013 roku⁴. Zgłoszono czterdzieści siedem projektów, z czego wybrano dwadzieścia, i na podstawie kosztorysów przedstawionych w ofertach wsparto je kwotą 755 tys. zł. Wśród oferentów i zwycięzców konkursu znalazły się takie podmioty jak Biblioteka Śląska, Centrum Myśli Jana Pawła II, Instytucja Promocji i Upowszechniania Muzyki „Silesia”, Uniwersytet Łódzki, Teatr Pinokio, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Fundacja Czas Dzieci, Fundacja Sztuczna. Większość z inicjatyw miała charakter sceniczno-happeningowy, temporalny. Wśród tych, z którymi możemy obcować do dziś, są przede wszystkim książki: *Tuwim. Wiersze dla dzieci* w różnorodnym opracowaniu graficznym Anny Niemierki, Marty Ignerskiej, Małgorzaty Gurowskiej, Agnieszki Kucharskiej-Zajkowskiej, Moniki Hanulak, Justyny Wróblewskiej i Małgorzaty Urbańskiej-Macias, wydana przez wielokrotnie nagradzaną za swoje przedsięwzięcia Wytwórnię, oraz *Lokomotywa/IDEOLO*, która ukazała się nakładem Fundacji Sztuczna w opracowaniu Joanny Ruszczyk i Małgorzaty Gurowskiej, a inspirowana była słynną Tuwimowską *Lokomotywą*.

Fundusze na wydarzenia związane z Rokiem Tuwimowskim przekazywały różne instytucje. Za granicą np. Instytuty Polskie, w kraju – samorządy, organizacje w rodzaju Centrum Dialogu im. Marka Edelmana czy Dom Literatury w Łodzi. Łódź, jako miasto urodzenia i dorastania poety,

³ Ogłoszenie konkursu na stronie internetowej Instytutu Książki: <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,rok-tuwima,1713.html> [dostęp: 26.07.2019].

⁴ Informację o wynikach konkursu można przeczytać w *Sprawozdaniu z działalności Instytutu Książki w 2013 roku*: http://bip.instytutksiazki.pl/attachments/article/87/Sprawozdanie_2013.pdf, s. 24–26 [dostęp 26.07.2019].

została nieformalną stolicą obchodów. Dziennikarz i publicysta Łukasz Kaczyński opisał wtedy w „Dzienniku Łódzkim”⁵ niemal wszystkie miejskie przedsięwzięcia związane z Rokiem Tuwima. Zadawał przy tym pytania o zasadność i cel niektórych inicjatyw (np. rozstawiania zarówno przy głównej ulicy miasta – Piotrkowskiej, jak i w popularnych centrach handlowych pomalowanych przez studentów posągów Tuwima). Za najlepsze ze wszystkich uznał powstanie Art-Lokomotywy w Manufakturze. „Inicjatywa Stowarzyszenia Łódź Filmowa miała szansę stać się promocyjnym znakiem Roku Tuwima – pisał. – Art-Lokomotywa, czyli zabytkowa kolejka »ubrana« w barwny, tęczyowy, kostium autorstwa Agaty »Olek« Oleksiak, mieszkającej w Nowym Jorku mistrzyni włóczkowego street-artu (znanej z »ubrania« m.in. posągu Szarżującego Byka, symbolu Wall Street), wykroczyła poza schematy myślenia o rocznicowym wydarzeniu”⁶.

Zaznaczyć należy, że jedna czwarta dofinansowanych wówczas przez MKiDN projektów odwoływała się, w sposób bezpośredni lub pośredni, do sztandarowego dzieła Tuwima – wiersza *Lokomotywa*. Gdyby dokładnie prześledzić proces wznawiania, adaptowania, kreatywnego interpretowania, uzupełniania etc. dzieł Tuwima na przestrzeni kilkudziesięciu lat, z dużym prawdopodobieństwem mogłoby się okazać, że utwór *Lokomotywa* był tym, po który sięgano najczęściej. Niezwykłe ilustracje na podstawie tego wiersza już w latach 30. XX wieku stworzyli Jana Lewitt i Jerzy Him – działający w Londynie duet uznanych polskich malarzy i grafików. *Lokomotywę* ilustracyjnie interpretowali po II wojnie światowej Olga Siemaszko, Jan Lenica, Jan Marcin Szancer, a na scenie wybitni aktorzy – Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Piotr Fronczewski⁷. Była wystawiana w teatrze (najwięcej dostępnych recenzji dotyczy spektaklu w reżyserii Piotra Cieplaka, który miał swoją premierę w Teatrze Powszechnym w Warszawie 27 lutego 2013),

⁵ Ł. Kaczyński, *Rok Tuwima 2013 w Łodzi, czyli połowa roku gruszek na wierzbie*, „Dziennik Łódzki”, 4 stycznia 2014; <https://dzienniklodzki.pl/rok-tuwima-2013-w-lodzi-czyli-polowa-roku-gruszek-na-wierzbie/ar/1080788> [dostęp: 30.07.2019].

⁶ Ibidem.

⁷ Spektakl telewizyjny *Wiersze*, Teatr Telewizji TVP, premiera: 1 czerwca 1979 r., wolny dostęp na platformach: YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=NLT_Yx5yhGo) i CDA (<https://www.cda.pl/video/469633a>) [dostęp: 30.07.2019].

ekranizowana (niezwykła adaptacja filmowa Zbigniewa Rybczyńskiego z 1976 roku zrealizowana przez Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR”⁸) i odśpiewywana (np. w 2009 roku przez raperkę Lilu – jej oryginalne i dość kontrowersyjne wykonanie ukazało się na płycie *Poeci* hip-hopowego zespołu White House, wydanej nakładem wytwórni Warner Music Poland). Jest to tekst popularny, lubiany, co istotne – mocno obecny w zbiorowej świadomości, przez co chętnie się go trawestuje, parafrazuje, polemizuje z nim poprzez nawiązania intertekstualne. Interesujące są zwłaszcza te artystyczne i twórcze nawiązania do *Lokomotywy*, które nie interpretują utworu bezpośrednio, niezależnie od wyboru rodzaju intersemiotycznego przekładu⁹, lecz inspirują się nim. Z inspiracji Tuwimowską *Lokomotywą* powstały parafrazy stworzone przez kilkunastoletnie dzieci: dramatyczne wiersze, świadectwa tragedii Zagłady, jak *Bełzec* Janki Heschel, *Lokomotywa* Jerzego Ogórka, *Pociąg świst* Jerzego Orłowskiego¹⁰. Po wojnie do tematyki tej, również z inspiracji *Lokomotywą*, nawiązywali tacy poeci jak Wisława Szymborska (*Jeszcze*), Tadeusz Różewicz (*nożyk profesora*), Stanisław Wygocki (*Lokomotywa*). Przykładem współczesnej parafrazy Tuwimowskiej *Lokomotywy* jest piosenka *Lokomotywa* Czesława Mozila, traktująca o polskich emigrantach zarobkowych¹¹ oraz wspomniana już *Lokomotywa/IDEOLO* Małgorzaty Gurowskiej i Joanny Ruszczyk (choć tu

⁸ Film można zobaczyć m.in. na platformach: YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=IgGQYyethAQ>) i CDA (<https://www.cda.pl/video/5383938d>) [dostęp: 5.08.2019]. Informacje o współtwórcach filmu: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=428064> [dostęp: 5.08.2019].

⁹ Zob. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków [cop. 2004], s. 11–16; E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność...*, op. cit., s. 29–39.

¹⁰ Do wierszy tych dotarł i omówił Arkadiusz Morawiec w referacie *Lokomotywa (do Bełzca) Janki Heschel* podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Tuwim bez końca”, organizowanej przez Katedrę Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego oraz Muzeum Miasta Łodzi w dniach 5–7 grudnia 2013 r. w Łodzi, w Pałacu Poznańskich, w kooperacji z łódzkim Domem Literatury oraz Centrum Dialogu im. Marka Edelmana.

¹¹ LP *Czesław Śpiewa & Arte dei Suonat*, wyd. Mystic Production, premiera: 3 marca 2017.

parafraza występuje tylko na poziomie graficznym). Wszystkie te realizacje można ująć pod wspólnym hasłem „Loko-Motyw” – w taki, niezwykle trafny sposób zatytułowała swój projekt Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Bydgoszczy, przystępując w Roku Tuwimowskim do konkursu o grant w Instytucie Książki¹².

Z racji niewspółmiernie dużej liczby przykładów twórczości *loko-motywowej* w stosunku do planowanej objętości artykułu szerzej przytoczone zostaną tu trzy realizacje. Przede wszystkim wzmiankowana już książka *Lokomotywa/IDEOLO* Małgorzaty Gurowskiej i Joanny Ruszczyk, wystawa „Wagoniki Tuwima” Fundacji Kultury Dwukropek oraz spektakl *TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch* Wędrownego Teatru Lalek Małe Mi. Upřednio należy jednak przypomnieć historię pierwowzoru – czyli *Lokomotywy* Juliana Tuwima w jej oryginalnej postaci.

LOKOMOTYWA – HISTORIA I NIEKTÓRE INTERPRETACJE

Lokomotywa Tuwima po raz pierwszy ukazała się drukiem w kwietniu 1936 roku w „Wiadomościach Literackich”. „Ozdobiona była ilustracją Jadwigi Hładkówny, co badacze uznali za szczególną nobilitację literatury dziecięcej”¹³. Tuwim był już wówczas twórcą blisko setki wierszy. Dwa lata później *Lokomotywa* była już na tyle znana, że stała się tytułowym utworem tomiku wydanego w grudniowym okresie przedświątecznym przez warszawską oficynę Jana Przeworskiego, pod zachęcającym do kupienia tytułem *Lokomotywa i inne wesole wierszyki dla dzieci*. Od roku 1935 aż do wybuchu wojny Tuwim stworzył większość wierszy, o których mówi się, że są utworami dla dzieci. *Dyzio Marzyciel, Słoń Trąbalski, Dwa Michały, O panu Tralalińskim, Słoń Trąbalski, Ptasie radio, W aeroplanie* – wszystkie one powstały właśnie w tamtym okresie.

Zbigniew Lisowski w latach 80. XX wieku zanalizował i zinterpretował *Lokomotywę* Tuwima na potrzeby podręczników pedagogicznych¹⁴.

¹² *Sprawozdanie z działalności...*, op. cit., s. 25.

¹³ S. Wysłouch, „*Lokomotywa*” Tuwima w książce i na ekranie, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. B. Przymuszała, S. Wysłouch, Poznań 2016, s. 175.

¹⁴ Z. Lisowski, *Próba interpretacji „Lokomotywy” Juliana Tuwima*, „Zeszyty Naukowe WSR-P im. G. Dymitrowa w Siedlcach” 1988, nr 15, cz. 2, s. 33–43.

Sześćdziesiąt siedem wersów utworu podzielił na trzy sekwencje – statyczną, intensyfikującą prędkość i dydaktyczną. Pomiędzy sekwencjami wyróżnił łączniki: miniaturową przypowieść o tysiącu atletów oraz „pragmatyczne” pytania o tajemnicę napędu maszyny parowej. Zalecał przyszłym nauczycielom zrobienie rejestru zawartości wagonów i sam taki sporządził. Dostrzegął analogię między wagonem z „samymi grubasami z kiełbasami” a wagonem z „samymi tuczonymi świniami”. Zauważył niepokojący dorosłego czytelnika kontrast pomiędzy wagonem z instrumentami muzycznymi a wagonem z armatą, a także fakt, że poeta nie zdradził zawartości większości brankardów, pozostawiając to wyobraźni odbiorcy. Jako specjalista odkrył oczywiście wszystkie językowe niuanse odpowiedzialne za niezwykłą dynamikę i rytm wiersza, analizując liczne onomatopeje i plastyczne porównania. Za przyczynę sukcesu *Lokomotywy* wśród dzieci uznał te środki stylistyczne, które wskazują na jej ciężar, siłę i ogrom, przez co pozwalają poczuć się przy niej absolutnie małym i słabym (nawet gdy jest się atletą). Niezwykle ważne jest też jego zdaniem spersonifikowanie maszyny parowej: „Metaforyczne zestawienie motywów potu i oliwy, zwłaszcza zaś zdominantyzowanie pierwszego z nich i lokalizacja drugiego aż na samym końcu dopowiedzenia (które ponadto tworzy następny już wers), sugerują czytelnikowi możliwość potraktowania »bohaterki« wiersza jako »postaci«. [...] Deskryptor lokomotywy daje mianowicie do zrozumienia, że właśnie pot – jak z żywej istoty – z niej ścieka (choć w rzeczywistości jest to tylko »oliwa«)”¹⁵. Co ciekawe, podobnie zinterpretował/zobaczył *Lokomotywę* reżyser Zbigniew Rybczyński (laureat Oscara w 1981 roku za film *Tango*), w którego animacji (*Lokomotywa*, 1977) niemal przez cały czas trwania sześciominutowego filmu oglądamy grubasa w różnych sytuacjach i konfiguracjach, który poci się, jest mu gorąco, wzdycha i sapie¹⁶. W tle odśpiewywany jest, na wiele głosów – damskich i męskich, tekst wiersza Tuwima.

¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁶ *Lokomotywa*, reż. Z. Rybczyński, Studio Małych Form Filmowych „SE-MA-FOR”, Łódź 1977; wolny dostęp na platformach: YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=IgGQYyethAQ>) i CDA (<https://www.cda.pl/video/5383938d>) [dostęp: 5.08.2019]. Informacje o współtwórcach filmu: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=428064> [dostęp: 5.08.2019].

Z kolei Dominik Grabowski w tekście *Dlaczego?* (kwartalnik „Poezja i dziecko”) próbuje dociec, czy Tuwima faktycznie wolno nazywać poetą dla dzieci. „Śmiało rzec można, że słabo interesował się literaturą dla najmłodszych – pisze Grabowski – przyglądał się jej, co najwyżej, z boku [...]. Nie sięgał po rolę twórcy dla dzieci, i oto nagle, podobnie jak Brzechwa, objawił wielką znajomość dziecięcej psychiki, a ponadto fenomenalny słuch na dziecięcą zabawę słowem. [...] Dlaczego? Tuwim rozmiłowany w językowej zabawie spostrzegł, iż czyni to także dziecko, że jest ono najdoskonalszym przykładem bezinteresownego bzdurzenia, jest od zawsze twórcą nonsensów”¹⁷.

Tego, że *Lokomotywa* jest wierszem doskonałym, ale jednak dla dorosłych, dowodził też poeta, krytyk i publicysta Jarosław Mikołajewski na łamach „Gazety Wyborczej”: „To wiersz dla ekstremalnie dorosłych, który na szczęście podoba się dzieciom”¹⁸. Przekonywał, że dowodem na to jest chociażby miejsce debiutu utworu – łamy „Wiadomości Literackich”, które do pismo adresowane było do wyrobionego, dorosłego czytelnika. Drugim argumentem jest fakt, że wiersz powstał w epoce futurystów i skamandrytów, a *Lokomotywa* idealnie się wpisuje w ich program i założenia:

Czym był futuryzm, każdy wie. Sztuką (w tym poezją) nowoczesności, zgiełku i miasta, ruchu i szybkości, potencji i potęgi, młodości i antytradycji. Sztuką chwilami śmieszną, chwilami groźną (we Włoszech popierał go Mussolini), niekiedy ciekawą, przejmującą – rzadko. Sprzeczną wewnątrz, bo nastawioną na tworzenie nowego języka starymi środkami. Paradoksalną wręcz w przypadku Juliana Tuwima, który jako skamandryta z jednej strony konserwował tradycyjne metody wierszowania, z drugiej – wrzeszczał jak barbarzyńca¹⁹.

Mikołajewski przypomina też, że w ówczesnym czasie w Europie powstawały podobne do *Lokomotywy* wiersze, i to z myślą o dorosłych, a nie

¹⁷ D. Grabowski *Dlaczego?*, „Poezja i Dziecko” 2004, nr 4, s. 11–16.

¹⁸ J. Mikołajewski, *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki, Tuwim, Julian*, „Gazeta Wyborcza”, 22 listopada 2003; <http://wyborcza.pl/1,75517,1786015.html> [dostęp: 10.08.2019].

¹⁹ Ibidem.

dziecięcych czytelnikach. Dowodem na to ma być, uznawana za odpowiednik *Lokomotywy*, *Chora fontanna* włoskiego futurysty Alda Palazzeschiego²⁰.

W naturze poezji leży ponadpokoleniowość – przekonuje Mikołajewski – bo poezja to nie tylko poetyka dorosłego wywodu, który wynika z doświadczenia życia i wiedzy, lecz przede wszystkim język pomiędzy dźwiękiem i sensem. [...] Poezja znaczy nawet w chwili, gdy jej znaczenia są przed nami ukryte²¹.

Seweryna Wysłouch przypomina z kolei o skrajnie różnym interpretowaniu *Lokomotywy* w roku 1951 przez realistów i formalistów. Ci pierwsi zarzucali autorowi wiersza ignorowanie praw fizyki przy tworzeniu dydaktycznej poezji, drudzy podkreślali wyższość formy nad treścią. Wysłouch przyznała rację tym drugim: „Niezwyczajny kształt językowy utworu, nazwanego przez Michała Głowińskiego [formalistę – M.J.-L.] arcydziełem, decyduje o jego popularności i zapewnia mu miejsce w kanonie. [...] Dominantą jest bowiem warstwa brzmieniowa: rytm, onomatopeje i eholalie, ona podporządkowuje sens i logikę wypowiedzi”²². Polska literaturoznawczyni mówi też o obecnie „potrójnym życiu” *Lokomotywy*: 1) w lekturze przeznaczonej do czytania i recytacji, 2) w parafrazach i intertekstualnych nawiązaniach, 3) w przekładach – międzyjęzykowych i intersemiotycznych²³. Trudno się z tym nie zgodzić.

INTERSEMIOTYCZNE PRZEKŁADY²⁴, INTERTEKSTUALNE NAWIĄZANIA

W roku 2013, Roku Juliana Tuwima, *Lokomotywę* multiplikowano na niespotykaną wcześniej skalę w każdej z „trzech wersji życia” wyróżnionych wyżej

²⁰ W Polsce w przekładzie Jalu Kurka w tomiku: *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich (Buzzi, Congiullo, Folgore, Govoni, Marinetti, Palazzeschi, Soffici)*, Kraków 1977.

²¹ J. Mikołajewski, op. cit.

²² S. Wysłouch, op. cit., s. 176.

²³ Ibidem, s. 177.

²⁴ Wiele różnorodnych naukowych analiz sposobów przekładu intersemiotycznego nie zostanie tu zaprezentowanych z powodu obszerności zagadnienia. Zaznaczyć jednak trzeba, iż można byłoby tu przedstawić koncepcje m.in. Jurija

przez Sewerynę Wysłouch. W przypadku życia „pierwszego” – i w dużej mierze „trzeciego” – twórczo mogło odbywać się to tylko za zgodą właścicieli majątkowych praw autorskich do utworu, a więc na podstawie licencji (najczęściej odpłatnej). W przypadku życia „drugiego” twórcy często korzystali z uwzględnionego w polskim prawie autorskim prawa do cytatu.

Autorskie prawa majątkowe do całej spuścizny Ireny i Juliana Tuwimów posiada przybrana po II wojnie światowej przez parę córka – Ewa Tuwim-Woźniak, oraz ustanowiona przez nią Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim. Instytucja informuje o tym na swojej stronie internetowej²⁵. Na wysłane mailem, na potrzeby niniejszego artykułu, zapytanie o liczbę zgłoszeń z prośbą o licencję w związku z rokiem 2013 (Rokiem Tuwima), nie nadeszła z Fundacji żadna odpowiedź. W kwestii ceny za udzielenie praw – zależy ona od wielu czynników (rodzaj utworu, nakład, zakres i czas rozpowszechniania, charakter przedsięwzięcia: komercyjne lub niekomercyjny etc.) i jest ustalana indywidualnie.

W Roku Tuwimowskim i później zaistniały związane z obchodami realizacje, których twórcy nie musieli starać się o licencję u spadkobierców Tuwima. To na przykład plenerowy spektakl Wędrownego Teatr Lalek Małe Mi: *TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch*, będący doskonałym przykładem na to, jak można mówić o słynnym poecie i jego twórczości, bazując wyłącznie na odwoływaniu się do zbiorowej świadomości, w której słynne utwory Tuwima żyją, są, funkcjonują międzypokoleniowo. Wystarczy, jak w popularnym programie TVP „Jaka to melodia”, usłyszeć jedną nutę utworu lub przypomnieć zaledwie kilka sylab składających się na krótki

Łotmana, Mario Praza, Rolanda Barhes’a, Umberto Eco, Jakuba Lalewicza oraz Mieczysława Porębskiego, przy jednoczesnym zaakcentowaniu, że *Lokomotywa* Tuwima była przekładana zarówno na rysunek, grafikę ilustracyjną, malarski obraz, jaki i na spektakl, film i dźwięk, a każda z wyszczególnionych materii z jednej strony była uwarunkowana medialnie, z drugiej – sama implikowała nowy artystyczny przekaz.

²⁵ „Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim jest jedynym właścicielem autorskich praw majątkowych do wszystkich utworów Juliana Tuwima i Ireny Tuwim. [...] Twórców utworów słowno-muzycznych, opracowań i adaptacji prosimy o kontakt z Fundacją, by uzyskać zgodę i zarejestrować utwory w ZAiKS-ie”; <http://www.tuwim.org/index.php?p=4> [dostęp: 10.08.2019].

epizod dzieła, by zgromadzona publiczność je rozpoznała i spontanicznie, zbiorowo odtworzyła. Tak jest też w przypadku *Lokomotywy*. Powszechna znajomość tego utworu sprawia, że wystarczy użyć jednej frazy występującej w wierszu, np. „para-buch”, by publiczność wiedziała, o którym autorze i o jakim jego utworze mowa. Twórcy spektaklu *TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch*²⁶ wzmacniają dodatkowo tę sugestię wszelkimi dostępnymi dla teatru środkami: dźwiękiem, rytmem, kostiumem, rekwizytami, scenografią. Mimo iż wykorzystywane w ich przedstawieniu wiersze i fragmenty utworów pochodzą najczęściej od innych autorów niż Julian Tuwim (np. *Na peronie* Pawła Beręsewicza, *Wiersz o piwie i lokomotywie* Wandy Chotomskiej, *Pociąg do muzyki* Izabelli Klebańskiej), to wygłaszane są one przez aktorów w specyficznym dla *Lokomotywy* rytmie, przy wtórze świstów, gwizdów, sapnięć, stukotów. W tym samym czasie zza scenografii bucha para. W takiej aranżacji nikomu z widzów nie przeszkadza, gdy po scenie toczy się, zamiast lokomotywy, słoń. Najważniejsze, że słoń jest ogromny, ciężki i pewnie pot z niego spływa.

Widowisko *TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch* nie jest ani adaptacją, ani parafrazą, ani nawet przekładem intersemiotycznym²⁷. Pozostaje twórczą kreacją, którą można rozważać na poziomie intertekstualnym. Choć w całości poświęcone Julianowi Tuwimowi, to jednak cytaty z utworów poety pojawiają się tu sporadycznie. Twórcy spektaklu, jakkolwiek działają bez porozumienia z Fundacją Ewy Tuwim, mieszczą się w granicach

²⁶ *TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch*, Wędrowny Teatr Lalek MAŁE MI, reż. i wyk. S. Tarkowska z udziałem: G. Wielgus/Gracholka Grachola; scenariusz: M. Guśniowska; wsparcie reżyserskie: P. Bikont; scenografia: K. Kalmus, M. Janiak, G. Gorzkiewicz; muzyka: J. „Budyń” Szymkiewicz, A. Orłowski, M. Siłownik; na podstawie książek: A. Frączek, *Rany Julek! O tym, jak Julian Tuwim został poetą*, Łódź 2013; P. Beręsewicz, M. Brykczyński, W. Chotomska, A. Frączek, I. Klebańska, J. Papuzińska, M. Rusinek, B. Stenka, K. Szymeczko, P. Wakuła, R. Witek, *TUWIMOWO*, Łódź 2013; spektakl zrealizowany w Muzeum Książki Artystycznej Jadwigi i Pawła Tryzno, dofinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urzędu Miasta Łodzi.

²⁷ J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 33–47.



Il. 1–2. Fragmenty spektaklu TUWIM Julek – PARA buch, FRAZY w ruch (fot. Michał Strokowski)

obowiązującego prawa autorskiego mówiącego o ochronie własności intelektualnej (il. 1–2).

Podobnie rzecz ma się z plenerową wystawą *Wagoniki Tuwima* Fundacji Kultury Dwukropek. Tu twórcy – na banerach reklamowych o kształcie dużych prostokątów (o wymiarach: $1,5 \times 2$ m), na materiale typu plandeka – wydrukowali różne ilustracje do *Lokomotywy Tuwima*. Każdy prostokąt to jeden wagon, każdy wagon to inny ilustrator. Wystawa ma przypominać, jak wielu świetnych malarzy i grafików obrazowało słynny wiersz oraz jak wiele już było jej książkowych wydań wypuszczanych w obieg przez różnych

wydawców. I tak na wystawowych banerach znajduje się np. ilustracja Jana Lewitta i Jerzego Hima (grubasy; J. Przeworski 1938), Olgi Siemaszko (armata; Nasza Księgarnia 1954), Katarzyny Boguckiej (krowy; Visart 2013), Małgorzaty Gurowskiej (ludzie; Wytwórnia 2007), Marianny Oklejak (świnie; projekt dla kula.gov.pl 2009), Adama Pękalskiego (żyrafy; Nasza Księgarnia 2012), Daniela de Latour (fortepiany; Egmont 2013), Jana Lenicy (szafy; Polonia 1958) i Agaty Królak (prezenty; Centrum Myśli Jana Pawła II 2013). Całość (czyli tak „zmiksowany” pociąg „ciągnie” baner, na którym widoczna jest słynna lokomotywa, zwizualizowana przez Jana Marcina Szancera na okładce pierwszego powojennego wydania tomiku *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki dla dzieci* z 1949 roku (Książka i Wiedza). O niemal każdej z tych ilustracji można powiedzieć, że jest intersemiotycznym przekładem znaków werbalnych na wizualne, ale – czy na poziomie znaczeniowo-kulturowym?²⁸ Każdy taki przekład to osobista interpretacja wiersza Tuwima, a to skutkuje powstaniem nowego²⁹, w tym przypadku – plastycznego utworu. Producent musiał uzyskać zgody do wykorzystania ilustracji na potrzeby stworzenia wystawy, lecz nie od Fundacji Ewy Tuwim, ale od każdego z autorów obrazkowych „wagonów” występujących na ekspozycji (lub od wydawców książek, z których pochodziły ilustracje). W efekcie powstała wystawa, dzięki której ilustratorzy zbiorowo, w sposób pośredni, lecz skuteczny, spopularyzowali polskiego poetę i kolejne wydania jego słynnej *Lokomotywy*, choć sam tekst wiersza nigdzie na ekspozycji się nie pojawia (il. 3–4).

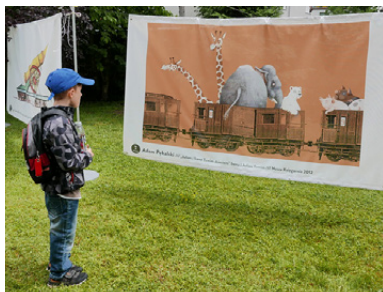
IDEOLO DLA DOROSŁYCH

Jedną z najciekawszych realizacji powstałych dzięki uruchomieniu specjalnych publicznych funduszy w Roku Tuwimowskim jest książka *Lokomotywa/ IDEOLO*, wydana nakładem Fundacji Sztuczna, w opracowaniu graficznym Małgorzaty Gurowskiej, opatrzona tekstem skompilowanym przez Joannę Ruszczyk³⁰. Jest to książka koncepcyjna, pomyślana jako spójna całość zarówno pod względem treści, strony wizualnej, jak i formy. Dzięki temu

²⁸ Zob. M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

²⁹ Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

³⁰ M. Gurowska, J. Ruszczyk, *Lokomotywa/ IDEOLO*, wyb. J. Ruszczyk, Warszawa 2013.

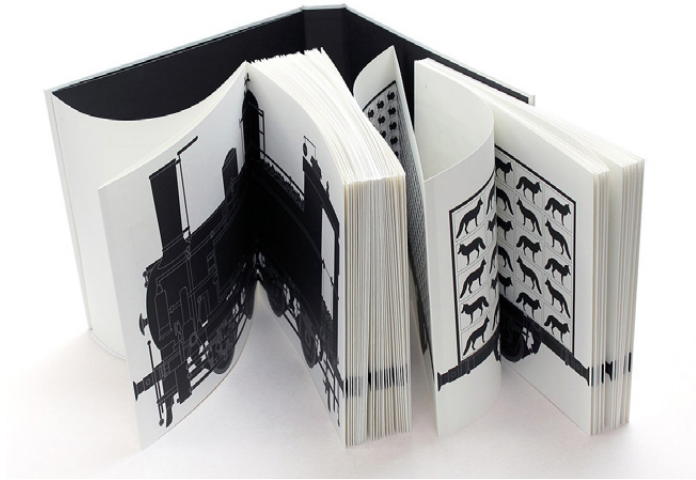


Jan Levitt i Jerzy Him /// „Lokomotywa” Julian Tuwim /// Wyd. J. Przewanski /// 1938

Il. 3–4. Fragmenty wystawy Wagoniki Tuwima Fundacji Kultury Dwukropek

mamy do czynienia z wartością dodaną w postaci ikonotekstu i interferentnych znaczeń. Już sama jej forma jest nietypowa – graficzka zaproponowała kształt *leporello*. W takim formacie książka pozostaje kodeksem: ma okładkę, grzbiet, strony, te ostatnie jednak są ze sobą tak połączone, że przy jednoczesnym rozłożeniu przypominają wstęgę, wielokrotnie, równomiernie i naprzemiennie załamywaną do postaci harmonijki (il. 5).

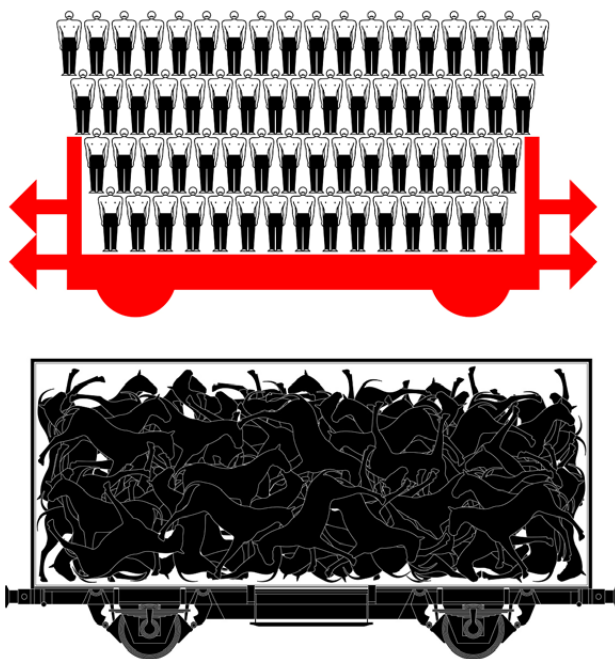
W projekcie Gurowskiej i Ruszczyk każdą stronę wypełnia jedna ilustracja – na pierwszej jest to lokomotywa, na kolejnych i na ostatniej – pojedyncze wagony. Po rozciągnięciu *leporello* propozycja artystek kojarzy się z pociągiem dużo bardziej niż jakkolwiek inna forma książki. W dodatku z pociągiem bardzo okazałym, ponieważ stron jest tu pięćdziesiąt cztery, a tym samym wagonów więcej niż oryginalnych czterdzieści („a tych wagonów jest ze czterdzieści, sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści”) – po rozłożeniu tworzą wstęgę długą na około szesnaście metrów. A jednak nie jest to książka-zabawka. Najprawdopodobniej nie jest to w ogóle propozycja dla dzieci, mimo że wśród nagród, które otrzymała (m.in. Złoty Medal European Design Awards 2015, nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek – Najpiękniejsza Książka Roku oraz nagroda Polskiej Sekcji IBBY / International Board on Books for Young People – Książka Roku 2014), znajduje się nagroda dla książek dziecięcych. Całość skomponowana została minimalistycznie, bazując na kategorii kontrastu – w kolorach czarnym i białym (w żadnym momencie nie towarzyszy im inna barwa). Ilustracje Gurowskiej nie należą do wesołych. To zwielokrotnione, powtarzalne – niczym pieczętki stawiane bezwiednie przez znużonego urzędnika – motywy zwierząt, ludzkich postaci, żołnierzy, karabinów, laboratoryjnych próbek,



Il. 5. Książka Lokomotywa/IDEOLO, oprac. graficzne M. Gurowska, wyb. J. Ruszczyk, Fundacja Sztuczna, Warszawa 2013

roślin i drzew. Wszystkie schematyczne, technicyzowane, „masowe”. Realia nie są uszczegółowione, ludzie nie są zindywidualizowani (il. 6–7). Według niektórych opinii³¹ ilustracje Gurowskiej są „historyzujące” i nawiązują do modernistycznej grafiki dwudziestolecia międzywojennego, prac awangardystów z grupy Blok, którzy zgodnie z hasłem 3M (Miasto, Masa, Maszyna) wprowadzali do ilustracji elementy kanciaste, techniczne; jednak „szablon”, modelowa konturowość, schematyczność i powtarzalność motywu to techniki malarskie typowe także dla *street artu* – formy wykorzystywanej najczęściej przez jednostki społecznie zaangażowane, które chcą zwrócić uwagę przypadkowej, masowej publiczności na aktualne, a ignorowane problemy; jednym z takich artystów jest np. Brytyjczyk Banksy. Szablon w *street artcie* wykorzystywany był też w Polsce, np. podczas walki politycznej w czasie niemieckiej okupacji (szablonowa „kotwica”, czyli znak Polski Walczącej), oraz przez Pomarańczową Alternatywę – antykomunistyczny, artystyczny ruch happeningowy.

³¹ S. Wyślouch, op. cit., s. 181.



Il. 6-7. Lokomotywa/IDEOLO, fragmenty: „Atleci” i „Konie”, il. M. Gurowska

Ilustracjom w *Lokomotywie/IDEOLO* nie towarzyszy żaden tekst, co nie znaczy, że nie ma go w książce. Wystarczy odwrócić *leporello*, by przekonać się, że na odwrocie każdej zilustrowanej strony jest bądź to krótki, czterowersowy fragment wybranego Tuwimowskiego poematu, bądź akapit prywatnego listu Tuwima, bądź urywek z udzielonego przez niego wywiadu, np. w krakowskim „Czasie” w 1935 roku: „Nie jestem poetą *par excellence* społecznym – stosunek mój do spraw społecznych wyraża się raczej w satyrach i tam ów krytyk przyszłości znajdzie bogate pole do obserwacji, w jaki sposób wpływają na mnie codzienne zdarzenia”³². Zapiskom i refleksjom poety sprzed lat towarzyszą aktualne zestawienia statystyczne dotyczące eksploatacji środowiska naturalnego, hodowli zwierząt i in., wraz z podaniem źródła, np.:

³² M. Gurowska, J. Ruszczyk, op. cit., s. 5.

Śmiertelne upadki zwierząt w czasie transportu stwierdzono w 70% skontrolowanych jednostek. 40% skontrolowanych firm nie zapewniło zwierzętom warunków bezpiecznego – tj. przede wszystkim niegrożącego urazami i okaleczeniem – przewozu. W poszczególnych transportach przekroczenie norm ładunkowych sięgało od kilku do 95%. Nadmierne zagęszczenie powodowało nawet zaduszenie zwierząt w czasie transportu. – Raport Najwyższej Izby Kontroli o transporcie koni z 1997 r.

lub:

[...] światowe prognozy na 2015 rok przewidują wzrost zachorowań na otyłość do około 700 milionów osób, liczba osób z nadwagą wzrośnie do dwóch miliardów i sześciuset tysięcy [...] W 1961 roku dzienna liczba kalorii dostarczana z pożywieniem na dobę wynosiła 2300 kcal. W 1998 roku wzrosła do 2800 kcal. Szacuje się, że w 2015 roku przekroczy 3000 kcal. Co roku, na potrzeby konsumencie, zabijanych jest 56 miliardów zwierząt. Liczba ta nie uwzględnia zwierząt morskich – FAO/Organizacja Narodów Zjednoczonych ds Wyżywienia i Rolnictwa³³.

W opisie projektu Fundacji Sztucznej czytamy:

Lokomotywa/IDEOLO to odsłona Tuwima zaangażowanego, odważnego, bezkompromisowego w poruszaniu tak trudnych tematów, jak tożsamość narodowa, rasizm, antysemityzm. To Tuwim wciąż aktualny, wręcz gorący, którego teksty poetyckie, satyryczne, listy, wypowiedzi – zestawione z aktualnymi faktami dotyczącymi dzisiejszych kwestii społecznych i politycznych – nabierają jeszcze większej mocy. Sprawdzają się, działają po wielu latach. Na kanwie *Lokomotywy* powstała książka o współczesnych problemach ekonomicznych, ekologicznych, etycznych... W pociągu jadą Żydzi, kibole, żołnierze, geje i lesbijki, hipsterzy oraz zwierzęta, przewożone są różne materiały³⁴.

KONTROWERSYJNE PRAWO CYTATU

Wiersz *Lokomotywa* pojawia się w tej książce tylko raz – na wyklejce. Inne cytaty, wykorzystane w *IDEOLO* i podpisane „Julian Tuwim”, w dużej mierze

³³ Ibidem, s. 5–6.

³⁴ Ibidem.

pochodzą z publicznych wypowiedzi poety, a nie z jego działalności twórczej. Można więc uznać, że Gurowska i Ruszczyk stworzyły, na zasadzie intertekstualnego dialogu, zupełnie nową znaczeniowo *Lokomotywę*, a ta Tuwimowska jest tylko inspiracją, „zaczynem”, dozwolone jest więc potraktowanie jej na zasadzie dozwolonego przez prawo autorskie cytatu. Mimo to autorki poprosiły Fundację Juliana Tuwima i Ireny Tuwim o licencję. Dlaczego? W przypadku takich inicjatyw jak *Lokomotywa/IDEOLO* Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych pozostawia wiele wątpliwości. W ramach „cytatu” pozwala na wykorzystanie „urywków” rozpowszechnionych utworów³⁵. Art. 271 pr. aut., który odnosi się do umieszczania utworów w podręcznikach, antologiach i wypisach, mówi o możliwości wykorzystania całych drobnych utworów bądź „fragmentów” większych. Należy jednak przyjąć, że nie definicja semantyczna pojęcia użytego w art. 29 pr. aut., ale cel dokonanego cytatu będzie przesądzający dla określenia jego dozwolonego rozmiaru, a ocena zakresu dozwolonego cytatu powinna być dokonywana indywidualnie. Wskazuje na to między innymi Elżbieta Traple: „[...] każdorazowe wykorzystanie utworu należy oceniać jedynie indywidualnie, w odniesieniu do konkretnego wypadku. Nie jest możliwe posłużenie się generalnymi kryteriami ilościowymi, wyrażającymi dopuszczalny procent cytatu w stosunku do reszty dzieła, z którego pochodzi, i w odniesieniu do dzieła posługującego się cytatem”³⁶. Z taką interpretacją zgodził się Sąd Najwyższy. W wyroku z 23 listopada 2004 roku (I CK 232/04, OSNC 2005/11, poz. 195) wskazał, że „ze względu na różnorodność stanów faktycznych nie jest możliwe stworzenie ogólnej reguły, określającej proporcje utworu przejmowanego do utworu własnego, w każdym razie jednak, jak przyjmuje się w literaturze przedmiotu, cytat w stosunku do całości musi pełnić rolę podrzędną”.

Można się upierać, że *Lokomotywa* Tuwima pełni taką właśnie rolę w stosunku do całości książki *Lokomotywa/IDEOLO* – podrzędną. Na odwrocie ilustracji pojawia się jednak sporo drobnych fragmentów z innych utworów Tuwima. Pozostają one w dialogu z urzędniczymi danymi ze współczesnego

³⁵ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, op. cit.

³⁶ E. Traple, *Dozwolony użytek chronionych utworów*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta et al., Warszawa 2011, s. 271.

świata oraz z ilustracjami wagonów. Trudno byłoby policzyć i wskazać, jak duża jest tu skala wykorzystania twórczości poety. Utwór ten przypomina zmiksowaną kompozycję twórczego DJ-a. I do takich dzieł odnosił się Sąd Najwyższy w kontekście prawa autorskiego i prawa do cytatu: w wyroku z 5 marca 2002 roku (sygn. akt II KKN 341/99) stwierdził, że praca DJ-a polega na „wyborze, zestawieniu i zespoleniu w jedną całość kilku dzieł lub ich fragmentów, przy równoczesnym dokonaniu pewnych zmian w rytmice, tempie bądź stopniu melodyjności utworów [...] może dochodzić do przesunięcia akcentów w aranżacji utworu z partii jednego instrumentu na inny, zmiany tempa lub powtórzenia określonych tematów muzycznych”. Co ważne, SN zakwalifikował DJ-a jako „twórcę utworu zależnego”, któremu należy się ochrona w ramach prawa autorskiego, ale który też – co bardzo istotne – musi ubiegać się o pozwolenia na wykorzystywanie w swojej twórczości dzieł innych twórców, ponieważ tworzy „wiązańki utworów”³⁷. Jak stwierdza Leszek Małek:

Należy zatem zastanowić się, jak należy interpretować cele, które ustawodawca stawia przed cytującym, i w jakim stopniu pozwalają one wykorzystywać cudzy dorobek twórczy przy zastosowaniu przepisu art. 29 ust. 1 pr. aur. W opracowaniach doktrynalnych w odniesieniu do cytatu często używa się zamiennie terminów „cel” i „funkcja”. Trzeba przy tym stwierdzić, że w świetle obecnego stanu prawnego żadne z tych pojęć nie uzyskało statusu normatywnego³⁸.

Swoje rozważania badacz konkluduje wnioskiem, iż usprawiedliwienie cytatu respektowanymi przez prawo autorskie „prawami gatunku twórczości” nie jest zgodne z rozwiązaniami przyjętymi w świetle prawa wspólnotowego:

Jak można przypuszczać, masowy rozwój wykorzystywania cudzej twórczości, zwłaszcza w związku z rozwojem nowych technologii, będzie się

³⁷ A. Sewerynik, *Prawo autorskie: Didżej – twórca czy odtwórca?*, „Rzeczpospolita. Rzecz o Prawie”, 1 października 2016; <https://www.rp.pl/Rzecz-o-prawie/310019993-Prawo-autorskie-Didzej--tworca-czy-odtworca.html> [dostęp: 10.08. 2019].

³⁸ L. Małek *Ustawowe cele prawa cytatu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2008, z. 2, s. 93.

pogłębiał. To zaś może wywoływać kolejne konflikty wokół posługiwania się instytucją prawa cytatu. Zwraca więc uwagę fakt, że obecny kształt art. 29 ust. 1 pr. aut. otwiera zbyt szeroko furtkę do korzystania z przedmiotów chronionych przez prawo autorskie³⁹.

Dociekanie istoty instytucji prawa cytatu w niniejszym artykule jest istotne, można bowiem przypuszczać, iż wiele dzieł nawiązujących do twórczości Tuwima nie powstało lub nie może powstać, ponieważ na sposób wykorzystania danego utworu zgodę musi wyrazić właściciel autorskich praw majątkowych. Problem z jej uzyskaniem wcale nie musi dotyczyć tylko spraw finansowych. We wrześniu 2018 roku media donosiły o odwołanej premierze muzycznego widowiska *Tuwim i...*, przygotowywanego przez wiele miesięcy w Teatrze Banialuka w Bielsku-Białej. W przygotowania zaangażowani byli mieszkańcy miasta – przekazali autorom scenografii kilkaset małych laleczek, z których powstała ogromna twarz Tuwima w kapeluszu. Na tym tle wystawiane miały być wiersze, m.in. *Okulary*, *Ptasie radio*, *Zosia Samosia* i *Lokomotywa*. Mimo iż teatr działał na podstawie licencji i swoje poczynania konsultował z Fundacją im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, to w ostatniej chwili, jak donosi „Gazeta Wyborcza” z 18 września 2018 roku⁴⁰, Ewa Tuwim-Woźniak, po obejrzeniu przygotowanych materiałów scenograficznych, cofnęła zgodę. Jak pisała w liście uzasadniającym swą decyzję:

Obejrzenie tych materiałów upewniło mnie, że na „wielkie emocje”, których wzbudzenie, jak podano w opisie przysłanym przez Teatr, było jednym z celów autorów przedstawienia, składać się będzie głównie, szczególnie w wypadku małych dzieci, poczucie zaskoczenia i strachu. Jestem pewna, że Julian Tuwim sprzeciwiłby się takiej interpretacji zawartości swoich wierszy dla dzieci. Jego poezja dla dzieci to nie tylko pierwsza, dostosowana do ich wrażliwości wersja opowiadania o świecie, podana przez kochającego je dorosłego i dojrzałego człowieka, ale też opis świata widzianego oczyma szczęśliwego i kochanego dziecka. Zmiany sensu, czy jak to Teatr nazywa,

³⁹ Ibidem, s. 115.

⁴⁰ E. Furtak, *Córka Tuwima: „Jestem pewna, że Julian Tuwim sprzeciwiłby się takiej interpretacji zawartości swoich wierszy dla dzieci”*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie lokalne: Bielsko-Biała, 18 września 2018; <http://bielskobiała.wyborcza.pl/bielskobiała/7,88025,23937264,corka-tuwima-jestem-pewna-ze-julian-tuwim-sprzeciwiłby-sie.html> [dostęp: 10.08.2019].

nowego odczytywania utworów, trzeba dokonywać ostrożnie, tak, żeby nie przekroczyć granicy, gdzie ta nowa interpretacja bez wiedzy odbiorcy odbiera pierwotnym utworom ich zamierzony sens⁴¹.

Ostatecznie premierę przesunięto i spektakl pokazano, ale dla publiczności powyżej piętnastego roku życia – zgodnie z życzeniem Tuwim-Woźniak⁴².

Lokomotywa/IDEOLO, zgodnie z umową licencyjną, mogła się co prawda w swej zaangażowanej społecznie postaci ukazać, ale w niewielkiej liczbie egzemplarzy. Nakład pierwszego wydania z 2013 roku wynosił pięćset sztuk, drugiego, polsko-angielskiego, z roku 2015 – tysiąc sztuk. Autorki chciały zrealizować też projekt w wersji francuskiej, ale jak dotąd nie uzyskały na to zgody. *IDEOLO* wzbudza u licencjodawców podobne wątpliwości, co spektakl *Tuwim i...* – nie tak powinno się interpretować wiersze dla dzieci.

Tymczasem interpretacja poezji (zwłaszcza poezji) może być każdorazowo, w zależności od odbiorcy, inna. W przypadku *Lokomotywy* Tuwima od dziesiątek lat podkreśla się, że może być wierszem zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci. Jak pisał Jarosław Mikołajewski, który jest zdania, że *Lokomotywa* to wiersz dla „ekstremalnie dorosłych”, niemogących nadążyć za zmieniającym się światem i umykającym życiem:

Spróbujmy to zrozumieć od strony życia, a nie tylko dźwięku, który narzuca się przy „dziecinnym” jedynie odczytaniu tego wiersza. Otóż istnieją – i to nie tylko na antypodach naszego świata – ludzie, których fascynuje lub wzrusza rzeczywistość widziana. Dramat ich polega na tym, że w porównaniu z tą fascynującą rzeczywistością czują się oni (i są) względnie niezmienni, podczas gdy ona jest w ruchu. My zostajemy, ktoś odjeżdża – stary i banalny dramat... Weźmy ten konkretny przypadek – człowieka, który patrzy na pociąg. Kiedy lokomotywa stoi na stacji, człowiek i maszyna są wpatrzono w siebie jak – powiedzmy – morze i niebo. Z tym że sposób, w jaki niebo odbija morze, znany nie jest, a po morzu można rozpoznać wrażenia z nieba. No więc człowiek jest morzem, lokomotywa jest tajemnicą nieba. I nagle lokomotywa rusza, człowiek na dworcu nie chce się z nią rozstać, więc podczepia się pod jej rytm. Nie mówi już kadencją miarowego oddechu, mówi szaleństwem stukotu rozpędzonej maszyny. Na początku biegnie za nią, lecz nie wystarcza mu sił, żeby krokiem dotrzymać jej pędu. Jest jak morze, które unosi swoje

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

fale ku niebu w chwili, kiedy niebo się chmurzy. Pociąg pędzi, człowiekowi wyrwa się serce, jedyna szansa na miłość z pociągiem to poddanie języka jego mowie. Człowiek, który przejmuje mowę lokomotywy, jest jak morze, które przyjmuje na fale swoją porcję nieba w postaci deszczu, który opada z chmur... Tak, tak – *Lokomotywa* to wiersz o naszej nieruchomej miłości do rzeczy, która jest szybsza od nas. To wiersz dla ekstremalnie dorosłych, który – na szczęście – podoba się dzieciom...⁴³

Czy – nazwijmy to – „cenzura” (choć jest to zdecydowanie za mocne słowo) właściciela majątkowych praw autorskich do spuścizny Tuwima oznacza, że np. *Lokomotywa/IDEOLO* nie będzie wznawiana ani przekładana na inne języki? Niekoniecznie. Autorskie prawa majątkowe są ograniczone w czasie, wygasają siedemdziesiąt lat po śmierci twórcy. W przypadku Juliana Tuwima stanie się to w 2023 roku. Powstaje jednak pytanie, czy otrzymamy wówczas równie imponującą liczbą swobodnie, czasem bardzo dalece, korespondujących ze spuścizną poety utworów? Niewykluczone, choć jak widać we wspomnianych przykładach, to ograniczenia są impulsem dla twórczych kreacji pozostających w dialogu z cytowanym dziełem w sposób niezwykle zaskakujący i niestandardowy.

Bibliografia

- Stanisław Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2004].
- Ewa Furtak, *Córka Tuwima: „Jestem pewna, że Julian Tuwim sprzeciwiłby się takiej interpretacji zawartości swoich wierszy dla dzieci”*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie lokalne: Bielsko-Biała”, 18 września 2018; <http://bielskobiała.wyborcza.pl/bielskobiała/7,88025,23937264,corka-tuwima-jestem-pewna-ze-julian-tuwim-sprzeciwiłby-sie.html>.
- Dominik Grabowski, *Dlaczego?*, „Poezja i Dziecko” 2004, nr 4.
- Małgorzata Gurowska, Joanna Ruszczyk, *Lokomotywa/IDEOLO*, wyb. J. Ruszczyk, Fundacja Sztuczna Wytwórnia–Instytut Książki, Warszawa – Kraków 2013.

⁴³ J. Mikołajewski, op. cit.

- Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.
- Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Polska Akademia Nauk, Wrocław 1974.
- Łukasz Kaczyński, *Rok Tuwima 2013 w Łodzi, czyli połowa roku gruszek na wierzbie*, „Dziennik Łódzki”, 4 stycznia 2014; <https://dzienniklodzki.pl/rok-tuwima-2013-w-lodzi-czyli-polowa-roku-gruszek-na-wierzbie/ar/1080788>.
- Janusz Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Polska Akademia Nauk, Wrocław 1979.
- Zbigniew Lisowski, *Próba interpretacji „Lokomotywy” Juliana Tuwima*, „Zeszyty Naukowe WSR-P im. G. Dymitrowa w Siedlcach” 1988, nr 15, cz. 2.
- Leszek Małek, *Ustawowe cele prawa cytatu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2008, z. 2.
- Jarosław Mikołajewski, *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki, Tuwim, Julian*, „Gazeta Wyborcza”, 22 listopada 2003; <http://wyborcza.pl/1,75517,1786015.html>.
- Aleksandra Sewerynik, *Prawo autorskie: Didżej – twórca czy odtwórca?*, „Rzeczpospolita. Rzecz o Prawie”, 1 października 2016; <https://www.rp.pl/Rzecz-o-prawie/310019993-Prawo-autorskie-Didzej--tworca-czy-odtworca.html>.
- Ewa Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2004].
- Elżbieta Traple, *Dozwolony użytek chronionych utworów*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta et al., Lex a Wolters Kluwer business, Warszawa 2011.
- Seweryna Wysłouch, *„Lokomotywa” Tuwima w książce i na ekranie*, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. B. Przymuszała, S. Wysłouch, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2016.

Źródła internetowe

- http://bip.instytutksiazki.pl/attachments/article/87/Sprawozdanie_2013.pdf
<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=428064>.

<http://www.tuwim.org/index.php?p=4>.

<https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,rok-tuwima,1713.html>.

<https://www.cda.pl/video/469633a>.

<https://www.cda.pl/video/5383938d>.

<https://www.youtube.com/watch?v=IgGQYyethAQ>.

https://www.youtube.com/watch?v=NLT_Yx5yhGo.

Akty prawne

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych; <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19940240083>.

***Locomotive* on a New Tracks, or How Tuwim is Modernized**

The aim of this paper is an attempt to understand the provenance of various contemporary adaptations and interpretations of the poem *Locomotive* by Julian Tuwim. Selected and discussed examples of literary works based on Tuwim's *Locomotive* deviate so much from the original that they are considered not in terms of adaptation or intersemiotic translation, but as inspiration, artistic creation and reinterpretation. One of the reasons for this approach to Tuwim's legacy is the use of right to quote for artistic purposes guaranteed by Polish copyright law, which makes it possible to refer to someone's work without an obligation to ask for authors' or their inheritors' permission. The article also briefly recalls the history of the poem *Locomotive* and basic interpretations of its original form.

Keywords: Julian Tuwim, *Locomotive*, Year of Tuwim, adaptation, interpretation, copyright, quotation right

PERSPEKTYWA JAKO NARZĘDZIE KOMUNIKACJI. FOTOGRAFIE MODY AUTORSTWA JEANLOUPA SIEFFA¹

ANNA PISZCZAŁKA

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

W środowisku badawczym perspektywa – obok barwy, kadru, światłocienia – uznawana jest za jedną z kluczowych strategii artystycznych, która buduje fotograficzny akt komunikacji. Celem badawczym prezentowanego artykułu jest udowodnienie, że perspektywa funkcjonuje nawet na prawach fizycznego narzędzia, podobnie jak np. aparat fotograficzny. Zyskuje ona wymiar operacyjny, sprawczy i użytkowy.

Perspektywa definiowana jest słownikowo jako wizualna metoda rozmieszczania elementów przedstawienia w taki sposób, który wywołuje złudzenie postrzegania ich w analogicznych stosunkach przestrzennych, w jakich widzimy te komponenty w rzeczywistości. Zatem za pośrednictwem tego środka wyrazu następuje zobrazowanie trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Ujęcie perspektywiczne eksponuje obecność wielu następujących po sobie planów, które budują wrażenie głębi. Istnieją trzy rodzaje perspektyw² – pierwotnie związanych

¹ Artykuł powstał na podstawie rozprawy licencjackiej napisanej pod opieką naukową dr Agnieszki Smagi na kierunku Kulturoznawstwo (Wydział Nauk Humanistycznych UKSW) i obronionej w 2019 roku.

² *Perspektywa* [hasło], [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2005, s. 308.

z malarstwem – linearna (geometryczna), barwna³ i powietrzna⁴. A wszystkie one zaadaptowane zostały z powodzeniem przez późniejsze medium fotografii. Perspektywa linearna polega na pozornym zmniejszaniu się przedmiotów w miarę ich oddalania się od oka obserwatora oraz na iluzorycznej zbieżności wszystkich prostych na osi horyzontu. Istnieje kilka wariantów tej perspektywy i można je wyodrębnić na podstawie usytuowania na płaszczyźnie obrazu punktu zbiegu linii prostopadłych względem widnokregu. Miejsce styku prostych może znajdować się: w partii dolnej przedstawienia (układ z lotu ptaka), w części górnej (ujęcie żabie), z boku (perspektywa boczna), poza obrazem (ukośna)⁵.

W ujęciu historycznym można zauważyć, że wielokrotnie próbowano zdefiniować proces widzenia i odwołujące się do niego zagadnienie perspektywy. W XV wieku Leon Battista Alberti, mówiąc o perspektywie malarskiej, wykorzystał wiedzę matematyczną, w szczególności koncepcję rzutowania⁶. Widok realnej przestrzeni był rzutowany z geometryczną precyzją na

³ Perspektywa barwna polega na wykorzystywaniu odpowiednich zestawień kolorystycznych, tak aby wywoływały one wrażenie głębi i przestrzeni, np. ciepłe kolory „przybliżają” namalowany przedmiot, a zimne barwy „oddalają” przedstawienie. Sugerowane zagadnienie nie będzie rozwijane w prezentowanym artykule, ponieważ analiza dotyczy materiału fotograficznego czarno-białego.

⁴ Perspektywa powietrzna – przywołuje zależność znaną z percepcji ludzkiej. Człowiek postrzega przedmioty jako blaknące, malejące i coraz mniej wyraźne wraz z ich oddaleniem od oka obserwatora. Podążając tym tropem wnioskowania, dalekie elementy wydają się mieć szaroniebieską tonację, o mniejszym zauważalnym kontraście i zarysie.

⁵ W odniesieniu do sztuki średniowiecznej stosuje się termin „perspektywy odwróconej”: zgodnie z panującym ówczesnie światopoglądem przedmioty i osoby z planu dalszego były większe niż formy znajdujące się na pierwszym planie obrazu.

⁶ Artysta w swoim traktacie o malarstwie precyzyjnie rozrysował problem perspektywy, wyznaczył trzy rodzaje promieni: zewnętrzne, wewnętrzne i promień centryczny, które tworzyły trójkąt, a dzięki temu w oku malarza powstawał obraz. Ów trójkąt artysta porównywał do „piramidy procesu patrzenia”, gdzie wierzchołek znajdował się w oku obserwatora, podstawą była widzialna powierzchnia, a jej ściany boczne tworzyły promienie widzenia. Zob. *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 344–349.

płaszczyznę obrazu, która stawała się dla teoretyka „otwartym oknem”⁷. Analogiczną postawę odbiorczą względem zagadnienia perspektywy reprezentował Leonardo da Vinci, który porównywał obraz do szklanej ściany (*pariete di vetro*)⁸. Założył, że perspektywa jest dokładnym odzwierciedleniem rzeczywistości, zgodnym z naszym jej widzeniem. Jednak malarzowi nie wystarczyło już tylko „świat widziany w poprawnej perspektywie linearnej”, dążył on do oddania „prawdziwszej głębi”⁹. Da Vinci eksponował malarską plastyczność ciała, która, wraz z tłem, tworzyła iluzję wchodzenia w głąb płaszczyzny. A efekt ten uzyskiwał za pomocą trzech opisanych wyżej perspektyw, czyli zmniejszania kształtów, ograniczania kontrastów oraz wygaszania kolorów. Dodatkowo da Vinci uzyskiwał trójwymiarowość kreowanych postaci, stosując słynne *sfumato*, czyli zacieranie granic form malarskich.

Dopiero historyk sztuki Erwin Panofsky sprzeciwił się przywołanemu wyżej renesansowemu przekonaniu, że narzędzie perspektywy jest obiektywnym sposobem odzwierciedlania postrzeganego świata. W rozprawie *Perspektywa jako „forma symboliczna”* przedstawił tezę, że środek ten jest tylko konwencjonalną realizacją, która, choć służy odwzorowaniu rzeczywistości, to jednak zawiera szereg nieprawidłowości. Przestrzeń konstruowana za pomocą tej umownej zasady posiada bowiem dystorsje, wobec czego relacje zaistniałe pomiędzy światem przedstawionym a postrzeganym nie są obiektywne i nie przedstawiają prawdziwego układu przestrzennego. Dla Panofsky’ego każda różnica wizualna występująca między kopią obrazową a przedstawieniem realnym była dowodem na to, że stosowanie perspektywy linearnej niezupełnie odwzorowuje relacje istniejące pomiędzy światem rzeczywistym a namalowanym. Można powiedzieć, że już wtedy perspektywa okazywała się narzędziem użytkowym nie w pełni przezroczystym. Panofsky w swoim studium nawiązywał do myśli Ernsta Cassirera i jego koncepcji form symbolicznych. W poglądzie niemieckiego filozofa symbol pełnił rolę medium między podmiotem a postrzeganym przedmiotem i był warunkowany tymi dwoma komponentami procesu zapośredniczenia. Filozof słusznie zauważył, że człowiek nie żyje tylko w świecie fizycznym,

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 22.

ale również symbolicznym, na który składają między innymi język, mit, sztuka i religia¹⁰.

Panofsky uznał z kolei, że symbol umożliwia zawiązywanie relacji między zmysłowością a duchowością oraz między tym, co ogólne, a tym, co jednostkowe. Dlatego perspektywa – rozumiana jako forma symboliczna – była warunkowana historycznie, kulturowo, można również dodać: użytkowo (tak jak narzędzie), okazując się zjawiskiem zmiennym, ewoluującym¹¹. Nie stanowiła zatem jedynie zasady przedstawiania trójwymiarowego świata w dwóch wymiarach, ale była kształtowana przez różnorodne poglądy naukowe, style artystyczne, filozofię itp. Panofsky potraktował jednak perspektywę jako stosunkowo stabilną formę, kształtowaną przez otaczającą ją zjawiska. Nie zauważył, że ona sama buduje również kontekst kulturowy, społeczny i polityczny, czyli jest aktywnym narzędziem.

Problem perspektywy, choć wydawało się, że został technicznie nakreślony, to nadal stwarzał pewne trudności w zaaplikowaniu teorii do praktyki, czyli w ukazywaniu przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni obrazu. A pojawienie się w XIX wieku fotografii z jednej strony potwierdziło sugerowaną wyżej zasadność stosowania malarskich zasad perspektywicznych, z drugiej – tę konwencję podważyło. Wydawało się, że wynaleziona technika pozwoli rozwiązać problem mimetyczności i „przechwycić” rzeczywistość, przekształcając ją w obraz. Wynalazek ten potwierdził przypuszczenie,

¹⁰ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1998, s. 69. Dalej czytamy: „[...] człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość zdaje się cofać. Zamiast zajmować się rzeczami samymi w sobie, człowiek w pewnym sensie ustawicznie sam z sobą rozmawia. Tak bardzo owinął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządki, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej, jak za pośrednictwem tego sztucznego środka”.

¹¹ W koncepcji Panofsky’ego perspektywa antyczna odpowiadała subiektywnemu widzeniu, natomiast perspektywa renesansowa ujmowała przestrzeń obrazu w sposób matematyczny, czyli obiektywizowała doznanie subiektywne. E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp i posłowie G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 51–53.

że status rzeczywistości realnej koresponduje z naszym jej widzeniem. Okazało się jednak, że fotografia nie była idealnym odzwierciedleniem świata postrzeganego. Aparat fotograficzny pozwolił zbliżyć się do ukazywania prawdy o świecie, jednak obiektyw, pozycja fotografa czy usytuowanie kamery mogły pokazywać w nieobiektywny sposób rzeczywistość. Fotograficzne spojrzenie chwyciło tylko mały fragment rzeczywistości, wybrany arbitralnie przez artystę. Zobrazowany moment był „zamrożeniem ruchu” i dotyczył faktów, które się wydarzyły. Nieco późniejsze pojawienie się różnych obiektywów proponowało nawet zniekształcone, można powiedzieć: surrealistyczne punkty widzenia przedmiotu. Dlatego perspektywę należałoby traktować (analogicznie jak aparat fotograficzny czy obiektyw) jako właśnie operacyjne narzędzie użytkowe, dokonujące wielu zmian w obszarze i funkcjonowaniu antroposfery.

Perspektywa – rozumiana na prawach narzędzia – jest, jak postaram się wskazać w niniejszym artykule, także komunikatem. Fotograf dzięki odpowiednio dobranej perspektywie może wskazać najważniejsze elementy ujęcia, wywołać u odbiorcy pozory uczestnictwa w przedstawieniu, wpłynąć na jego emocje i wrażenia. Proces komunikacji zachodzi między fotografem a odbiorcą, formą-pośrednikiem jest natomiast obraz.

Fotografia mody, mająca charakter przede wszystkim reklamowy, z założenia winna odwzorowywać rzeczywistość w taki sposób, aby odbiorca identyfikował się z przedstawianą postacią, by uwierzył, że istnieje ona naprawdę. Zatem fotografia mody tworzona była po to, aby dostarczać iluzji realności, ponieważ odbiorca chciał wierzyć, że odnosi się ona do prawdziwych zdarzeń. Następnie oglądający powinien odczuwać potrzebę posiadania sfotografowanych ubrań i akcesoriów, by w efekcie je kupić. Mechanizm jest zatem prosty. François Soulages pisał: „słusznie zatem pożąda się realnego, które, w konsekwencji, zostaje kupione oraz konsumowane”¹². W omawianym kontekście należałoby traktować fotografię mody jako coś, co zostało odegrane. Ujęcie jest fragmentem rzeczywistości celowo wybranym przez fotografa. Patrząc na zdjęcie, możemy powiedzieć, że kadr ten został zainscenizowany i wykonany przed aparatem oraz przed

¹² F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2012, s. 18–23.

fotografem¹³. Zaaranżowany spektakl ma nakłonić oglądającego do zakupu prezentowanego artykułu. W analizach badawczych nie można również pominąć ingerencji technicznej, bowiem obraz, zapisywany na negatywie, poddany jest manipulacjom już na poziomie procesu fotografowania: mechanicznego i automatycznego (m.in. intencja fotografa, rodzaj obiektywu czy właściwości techniczne aparatu). Następnie obraz ulega obróbce w ciemni lub za pomocą programów cyfrowych. W konsekwencji pokazana na zdjęciu rzeczywistość sfotografowana ulega wielokrotnemu zafałszowaniu: mechanicznemu i twórczemu. Paradoksalnie, w perspektywie odbiorczej przedstawienie utrzymuje nadal silny związek z rzeczywistością. Fotografia jest zatem narzędziem ambiwalentnym: może z jednej strony ujawniać prawdę, z drugiej – ją zakrywać. Wskazane cechy decydują o tym, że zdjęcie odzwierciedla i jednocześnie pobudza potrzeby ludzkie. Za pośrednictwem fotografii można nawet zrozumieć zmiany, jakie dokonują się w świecie jej współczesnym: „najdoskonalsza moda to fotografia czegoś więcej niż mody”¹⁴. Zatem staje się ona środkiem komunikacji i kreuje znaczenia na poziomie życia codziennego, wiedzy/władzy, obyczajowości i kultury. Obrazy fotograficzne są wszechobecne, pojawiają się w strefie publicznej i prywatnej, dotyczą poziomu zbiorowego i jednostkowego¹⁵.

Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku Vilém Flusser w swoim studium *Ku filozofii fotografii* stwierdził, że fotografia spowodowała fundamentalną zmianę cywilizacyjną. Ewolucja ta miała polegać na tworzeniu się społeczeństwa zdominowanego przez obrazy techniczne, które stanowiły „obliczeniowe pojęcia”. Flusser interpretował te obrazy za pomocą „technicznej imaginacji”, która objaśniała znaczenia symboli¹⁶. Aparat fotograficzny jest elementem fundamentalnym w filozofii fotografii Flussera. Sprzęt stanowi narzędzie-pośrednik między fotografem a odbiorcą, buduje model komunikacji oraz posiada silną tendencję do podporządkowania sobie czło-

¹³ Ibidem, s. 21–23.

¹⁴ S. Sontag, *The Eye of Avedon*, „Vogue” (UK) 1978, Vol. 9, s. 12.

¹⁵ W wirtualnej przestrzeni zdjęcia wywołują dodatkowo interakcje odbiorcze, podtrzymują kontakty międzyludzkie, budują sieci zależności społecznych, również ekonomicznych i politycznych.

¹⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Warszawa 2015, s. 22.

wieka. Proces przekazu zostaje zapośredniczony przez aparat, uznany za sprawcze, mechaniczne narzędzie. W analogiczny sposób można rozumieć perspektywę. Ona również pośredniczy w akcie komunikacji: buduje, zmienia i nadaje kierunek przeżyciom, interpretacjom, sposobom użytkowania – tylko nasze percepcyjne przyzwyczajenie nie pozwala postrzegać perspektywy jako narzędzia obrazowego i manipulacyjnego. Dodatkowo sam status narzędzia czyni go przezroczystym wizualnie, a w efekcie również funkcjonalnie. Zatem perspektywa, ustanawiając procesy poznawcze, sama się w nie wtapia. Być może stąd uznajemy ją za „coś” neutralnego, naturalnego, dajemy się zwieść generowanej przez nią iluzji trzech wymiarów. Z tego powodu zasługuje ona na głębszy namysł badawczy, charakterystykę oraz uwzględnienie jej narzędziowej (kodująco-medialnej) struktury. Dlatego w prezentowanym artykule czasowniki sprawcze i operacyjne przyporządkowane zostały również perspektywie.

Na gruncie badań odnoszących się do komunikacji wizualnej zauważamy, że narzędzia odgrywają istotną rolę. Mogą one przekształcać oczekiwania i nawyki społeczne, a nawet schematy rozumienia i poznania. W komunikacji obrazowej perspektywa-urządzenie pełni trzy funkcje: operacyjną, sprawczą i użytkową. Zmiennie modeluje świat przedstawiony. Sprawia, że komunikat, dzięki zastosowaniu nietypowego punktu widzenia, staje się bardziej intrygujący, tajemniczy, zwraca na siebie uwagę odbiorcy, który w efekcie kupuje sfotografowane ubranie. Aspekt operacyjny perspektywy umożliwia wykorzystanie kodów i symboli, gdzie myślenie odbiorcze opiera się na skojarzeniach, zapamiętywaniu, uogólnianiu czy uszczegóławianiu. W następstwie przeprowadzonych operacji tworzone są nowe pojęcia, które uczestniczą przy każdej kolejnej percepcji świata. Narzędzie perspektywy może przekazywać informacje na różnych płaszczyznach i tworzyć nowe konwencje. Jest ono ucieleśnionym kodem, który w konstrukcji fotografii wyznacza schematy patrzenia¹⁷. Dzięki perspektywie widzimy inaczej,

¹⁷ Zagadnienie perspektywy analizowane w kontekście aktu percepcji jest przedmiotem zainteresowania wielu dziedzin nauki, również rozwijającej się współcześnie neuroestetyki. Ta metoda badawcza, zaproponowana przez Semira Zekiego, kontynuowana jest w Polsce m.in. przez Piotra Francuza, Włodzisława Ducha, Piotra Przybysza i innych. Pierwszy – rodzimy – badacz, powołując się na zagraniczne źródła naukowe, z jednej strony wyróżnił neuropoznawcze mechanizmy

a w konsekwencji – w różny sposób myślimy i działamy. Perspektywa buduje wrażenie głębi, może przekształcać obraz świata rzeczywistego, zmieniać znaczenia czy tworzyć złudzenia optyczne. W procesie widzenia dokonuje się interpretacja powierzchni obrazu dwuwymiarowego, który stanowi przeistoczenie trójwymiarowego świata. Aparat i perspektywa stają się narzędziem kreacji w rękach fotografa. Podążając za tą myślą, decydująca wydaje się relacja między człowiekiem a sprzętem. Potwierdza to wizję Flussera, dla którego tak istotna była struktura przekazu i mechanizmy rządzące komunikacją.

Gwałtowny rozwój branży modowej w połowie XX wieku wpłynął na pojawienie się nowych twórców ze świeżymi pomysłami – i do nich z pewnością należał Jeanloup Sieff. Ten innowacyjny artysta polskiego pochodzenia urodził się w Paryżu w 1933 roku, a zmarł w roku 2000. Fotografował od wczesnej młodości, ale jego kariera nabrała tempa dopiero, gdy dołączył w 1958 roku do prestiżowej agencji fotograficznej „Magnum”. Pracował m.in. dla czasopism: „Esquire”, „Vogue”, „Harper’s Bazaar” i „Elle”. Zdobył wiele nagród¹⁸, fotografował gwiazdy, wśród portretowanych byli: Yves Saint-Laurent, Twiggy, Jane Birkin, Rudolf Nureyev i Alfred Hitchcock¹⁹. Sieff jest jednym z najważniejszych i najbardziej uznanych międzynarodowych fotografów ostatniego pięćdziesięciolecia. Analizując jego zdjęcia, możemy

percepcji, które są odpowiedzialne za „świadomość uporządkowania rzeczy wzdłuż trzeciego wymiaru”, z drugiej strony wskazał jednoznaczne wskaźniki głębi, wśród których znalazła się właśnie perspektywa. Francuz uznał, że te wizualne wskaźniki stanowią własność obrazu, ale ich interpretacja jest już cechą obserwatora, a ściślej: jego „zdolności postrzegania rzeczy jako tożsamy od warunków percepcyjnych”. P. Francuz, *Głębina*, [w:] idem, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin [cop. 2013], s. 221–230. Analiza fotografii mody w kontekście neuroestetyki, choć wydaje się ciekawa badawczo, nie mieści się jednak w formule rozważań, która przyjęta została w prezentowanym artykule.

¹⁸ Między innymi: Prix Niepce (1959), Chevalier des Arts et Lettres (1981) oraz Grand Prix National de la Photographie (1992).

¹⁹ Zob. *Jeanloup Sieff: 40 Years of Photography; 40 Jahre Fotografie; 40 ans de photographie*, ed. S. Philippi, Kolonia 2010.

odwołać się do Flusserowskiej filozofii fotografii. W tej koncepcji sprzęty techniczne – aparat i obiektyw fotograficzny – były elementami determinującymi obraz. W branży fotograficznej funkcjonuje uproszczony podział obiektywów na: standardowe (pozwalają na otrzymanie zdjęcia o geometrii i perspektywie najbardziej zbliżonej do ludzkiego postrzegania świata), teleobiektywy (wprowadzają duży stopień przybliżenia oraz kompresję przedmiotów z dalekiego planu) oraz szerokokątne (dają większe pole widzenia, proste linie są nieco wydłużone). Obiektywy o krótszej ogniskowej (tak zwane szerokokątne) cechują się dużą głębią ostrości i stosowane są dla oddania krajobrazów, architektury i zamkniętych pomieszczeń – w tym przypadku przedmioty z drugiego planu wydają się równie wyraźne jak z pierwszego. Sieff zdecydował się na fotografowanie mody za pomocą tych obiektywów, co w latach 60. było niekonwencjonalne. Początkowo fotografie Sieffa nie spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem, towarzyszyły im kontrowersyjne opinie. Krytycy zauważyli, że ubranie przestało być najważniejszym elementem zdjęcia, a sylwetka została zniekształcona, czasem nawet modelka stawała się słabo widoczna. Z takim rodzajem przedstawienia spotykamy się np. w fotografii zatytułowanej *Mode lointaine* (*Odległa moda*) (il. 1.).

Można przypuszczać, że w tym przypadku fotograf chce pokazać swoje zdystansowanie do „wyglądowego” świata mody. Sieff stara się dotrzeć głębiej, pod powierzchnię obrazu, przedstawić własną wizję rzeczywistości. Nie wystarcza mu pokazywanie wyłącznie ubrań: modelka ma nie tylko zaprezentować i odegrać określoną rolę, ale również zaskoczyć widza swą obecnością. Dlatego na fotografii jej postać jest tylko małym elementem rozbudowanej graficznej kompozycji. Na zdjęciu zaproponowano bardzo starannie przemyślany układ: cienkie linie karuzeli kontrastują z wagonikami i drobną postacią modelki, która w ten sposób staje się słabo widoczna. Zarys sylwetki „nie gubi się” jednak w rozrywkowym świecie wesołego miasteczka. Opisany układ kompozycyjny jest rozwiązaniem bardzo nowatorskim. Głęboka ostrość jest duża, obejmuje całą kompozycję, modelka jest tak samo ostra jak tło. Postać pozostaje jedynym żywym elementem zdjęcia, koło jest starannie zatrzymane w wybranej fazie ruchu. Fotograf pozwala sobie na pewien rodzaj gry z odbiorcą: ruch i dynamika oraz spiralna konstrukcja karuzeli ma zaprowadzić oko widza do głównego celu przedstawienia, czyli sylwetki modelki. Mistrzowska perswazja fotografa



Il. 1. Jeanloup Sieff, *Mode lointaine*, Wiedeń 1961

kieruje wzrok odbiorcy od mechanicznej, ogromnej konstrukcji do ożywionej, małej postaci. Odbiorca przesuwając wzrok po fotograficznej powierzchni, podążając ścieżkami sugerowanymi przez jej strukturę. Oglądający, idąc za sugestiami Sieffa, wśród krzywych linii pozornego ruchu koła dociera do punktu głównego zdjęcia. Fotograf był często krytykowany za brak zainteresowania ubraniami, które pokazywał. Tymczasem wizualny kontrast małej postaci i dużego koła karuzeli rodzi dystans odbiorczy, który, paradoksalnie, staje się podstawą pożądania prezentowanej sukienki. Podejście to może wydawać się sprzeczne z ideą sprzedaży, ale w rzeczywistości kryje się za nim wiedza psychologiczna. Nadawca komunikatu tylko pozornie nie jest zainteresowany pokazaniem ubrania. Faktycznie natomiast poprzez zastosowanie żabiej perspektywy buduje potrzeby konsumenckie. Perspektywa wykorzystana zostaje jako narzędzie sprzedażowe. Widz może swobodnie tworzyć w wyobraźni zarówno dalszą część planu przedstawienia, jak i snuć fantastyczne historie związane z widoczną postacią.

W przypadku fotografii zatytułowanej *La defense* (il. 2), obraz również nie jest jedynie automatyczną rejestracją rzeczywistości, ale przedstawia



Il. 2. Jeanloup Sieff, La defense, Paryż 1979

autorską wizję świata. W języku francuskim *la defense* oznacza „obronę”. Słowo to odnosi się również do nowoczesnej dzielnicy Paryża, nazywanej właśnie „La Defense”, która jest głównym centrum biznesowym i w której wykonano prezentowane zdjęcie. Ta przestrzeń miejska składa się z futurystycznych, przeszklonych wieżowców, a także z awangardowych rzeźb i instalacji. Fotograf, w sposób charakterystyczny dla swojego stylu, dba o przemyślany kadr – geometryczny układ oraz brak przypadkowych elementów przedstawienia. Kompozycja fotografii wskazuje na duże umiejętności i doświadczenie oraz wycucie twórcy, ponieważ trudno precyzyjnie ustawić scenę aparatem dalmierzowym przy tak szerokim obiektywie. Perspektywa żabia kreuje przestrzeń, która prowadzi wzrok odbiorcy na modelkę, mimo że stanowi ona mały fragment kompozycji. Użycie perspektywy żabiej powoduje „wyciągnięcie” sylwetki kobiety oraz tworzy świetlistą przestrzeń między budynkami. Owa jasna powierzchnia silnie kontrastuje z przedstawianą postacią, a w efekcie to na niej koncentruje się

uwaga odbiorcy. Na omawianej fotografii narzędzie perspektywy buduje monumentalność postaci. Sieff, wykorzystując obiektyw szerokokątny, osiąga dystans między aparatem a modelką. Fotograf tworzy idealną symbiozę światła oraz perfekcyjny balans skali szarości. Poprzez opisany typ perspektywy, czarno-białą fotografię, śmiały kadr, kontrast światłocieniowy, proste formy i struktury architektoniczne, układ kolejnych planów – Sieff buduje kompozycję jednocześnie realistyczną i surrealistyczną. Ujęcie fotograficzne cechuje duża precyzja i perfekcja, które można zestawić z przedstawionym typem kobiety sukcesu. Środki artystycznego wyrazu budują „surową”, „zdystansowaną” estetykę, która dobrze koresponduje ze zobrazowanym tematem.

Sugerowane powinowactwa budowane są również przez sposób ukazania modelki. Sieff decyduje się na umieszczenie postaci w centrum zdjęcia. Kobieta unosi głowę i wzrok ku górze. Układ ten sugeruje bliski i zarazem daleki świat zawodowych aspiracji. Ważna staje się przestrzeń między budynkami, która z trójkątem przedstawionym na posadzce tworzy kształt strzały. Symbolika tego rodzaju przedstawienia oznacza kobiecą siłę, doskonałość, dążenie do celu. W ten sposób Sieff chce zaznaczyć oczekiwania oraz ambicje bizneswoman. Perspektywa okazuje się również efektywnym narzędziem komunikacji społecznej, wykraczając tym samym poza sprzedaż ubrań. W tym przypadku zdjęcie opowiada historię przedstawionej na niej kobiety – za pośrednictwem analizowanego przedstawienia wskazano zatem kontekst społeczno-obyczajowy, w jakim powstał obraz. Przypomnijmy, że właśnie w latach 70. kobiety kolejny raz walczyły o równouprawnienie (na rynku pracy, w zakresie wynagrodzeń czy piastowania kierowniczych stanowisk) oraz poruszały tematy dotyczące seksualności. Sugerowana na zdjęciu osobowość modelki, jej mimika, postawa – wszystkie te czynniki mają ogromne znaczenie w budowaniu wizerunku bizneswoman, a tym samym w odbiorze zdjęcia. Zastosowana perspektywa ma sprawić, że kobieta-odbiorca będzie chciała utożsamić się z modelką na zdjęciu, czyli być przedsiębiorcza, bogata i piękna, a dążąc do tego... zakupi prezentowane na zdjęciu ubranie. Pragnienia kobiece podsycane są prawami rynku – i odwrotnie. Emocje, komunikacja i ekonomia wzajemnie się regulują. Niekonwencjonalne ujęcia pozwalają Sieffowi na osiągnięcie wymierzonych wyżej celów. Narzędzie perspektywiczne konstruuje skuteczne kody komunikacyjne, które mogą odnaleźć także swe przełożenie ekonomiczne.

Przypisanie fotografii kontekstu społeczno-kulturowego sprawia, że kobieta-odbiorca bez przeszkód może utożsamiać się z modelką. Pokazana na zdjęciu sytuacja awansu społecznego wpływa stymulująco na odbiorcę, zobowiązuje go do zaangażowania się w kwestie równouprawnienia kobiet – jakby zgodnie z zasadą wyłożoną przez Keith Moxley: „obraz winien więc być badany nie tylko przez wzgląd na niego samego, ale również ze względu na szeroki zakres skutków społecznych, które może wygenerować”²⁰.

Sieff dąży to tego, aby odbiorca jak najdłużej zatrzymał wzrok na fotografii, a im dłużej trwa analityczna percepcja obrazu, tym bardziej znaczący staje się przekaz. Fotograf zaobserwował, że zdjęcie mody wyzwala w odbiorcy pożądanie i konstruuje znaczenie „sezonowe”, natomiast zdjęcie „w ogóle” ustanawia semantykę ponadczasową. W drugim przypadku artysta zakłada możliwość uchwycenia istoty rzeczy. W konsekwencji odbiorca zaczyna wierzyć w świat istniejący na obrazie, odrywa się od rzeczywistości i zatracza w przedstawieniu. Zastosowanie perspektywy żabiej, czarno-białych kolorów oraz kontrastu światłocieniowego stwarza pozory uczestnictwa „w zdjęciu”.

W fotografii zatytułowanej *Courrèges, fundacja Maeght* (il. 3) następuje połączenie użytkowości i sztuki, rzeczywistości i fantazji. Tytuł informuje nas, że sukienkę prezentowaną na zdjęciu zaprojektował André Courrèges. Fotografii wykonano w muzeum sztuki nowoczesnej Fundacji „Maeght”, mieszczącej się w Saint-Paul-de-Vence. Kontrast wizualny wprowadzony między „kosmicznym strojem” modelki a rzeźbą Giacomettiego kieruje wzrok odbiorcy na drugi plan obrazu, na którym znajduje się postać kobiety. Zastosowana perspektywa wprowadza grę pomiędzy pierwszym i drugim planem przedstawienia. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich analizowanych zdjęć w tym przypadku fotograf wykorzystał stosunkowo małą wartość przesłony w obiektywie szerokokątnym. Ten zabieg techniczny zbudował dyskretnie rozmycie rzeźby na pierwszym planie i sprawił, że widz najpierw spostrzeżę plan drugi. Modelka stoi w wystudiowanej pozie i podnosi okulary. Układ ten stwarza wrażenie zatrzymania w ruchu. Wydaje się, że fotografowana postać czuje pewien dyskomfort, przybiera nienaturalną pozę. Uwagę widza przykuwa ekscentryczne białe ubranie

²⁰ M. Bogunia-Borowska, *Fotospołeczeństwo. Społeczno-kulturowe konteksty dyskursu o społeczeństwie*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 43.



Il. 3. Jeanloup Sieff, Courrèges, *fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence* 1965

i buty, które to oba komponenty garderoby kontrastują z chropowatością i surowością rzeźby. Modelka – podnosząc okulary – patrzy podejrzliwie w stronę obiektywu aparatu, dlatego odbiorca ma wrażenie, że zachodzi pomiędzy nim a postacią pewna szczególna – spersonalizowana, ale niepokojąca – relacja. Fotograf, stosując rozmyty pierwszy plan i perspektywę ukośną, zachęca widza do wejścia w przedstawienie. Odbiorca ma poczucie, że „wtargnął” w świat ukazany na zdjęciu i stał się elementem prywatnej przestrzeni osoby fotografowanej. Równocześnie towarzyszy mu poczucie „ulotności chwili”, uchwyconej okiem fotografa, a o zjawisku tym mówił sam Sieff w następujących słowach:

Fotografia, niestety, nigdy nie odda wiernie rodzącego się uczucia, ale choć tak niedoskonała, pozostaje naiwną próbą wyrwania się z rąk śmierci. Chcę zatrzymać czas na ulotnym spojrzeniu, nagłym olśnieniu, szczęśliwej chwili, które odchodzą bezpowrotnie, ale na fotografii będą istnieć, jak zgasłe przed tysiącami lat gwiazdy, których światło dociera teraz do nas, żeby powiedzieć nam, czym były²¹.

²¹ *Jeanloup Sieff 1987 Part 1*, YouTube, 5.02.2011; 0:13–0:39, https://www.youtube.com/watch?v=v4Pm9aN_JIQ [dostęp: 14.05.2019]; tłumaczenie własne – A.P.

Użycie niekonwencjonalnej perspektywy winno zaskoczyć odbiorcę i wywołać w nim niespodziewane oczekiwania. Zastosowane strategie powodują, że widz daje się wciągnąć w perspektywiczną grę i uczestniczy aktywnie w odbiorze fotografii. Użyta forma sukienki, okulary, poza modelki, ale przede wszystkim boczna perspektywa sprawiają, że zdjęcie staje się zagadkowe. Fotografia zawiera w sobie nastrój surrealistyczny, który zaciekawia i pobudza do myślenia bardziej niż realistyczne przedstawienie. W ten sposób rozwiązanie artystyczne integruje się z użytkowym, dodając mu, z jednej strony, wymiaru funkcjonalnego, z drugiej – zapewniając ponadczasowe trwanie. Aparat w rękach Sieffa staje się narzędziem kreacji, co oznacza: „widzieć ciągle w nowy sposób, [...] aby wytwarzać nowe sytuacje będące nośnikami informacji”²².

Sieff fotografii zatytułowanej *Australijska Maggie Eckardt* (il. 4) kreuje ponownie dwa kontrastowe plany. Postać występująca na pierwszym z nich tworzy rodzaj obramowania wizualnego dla modelki z drugiego planu. Kolejną ramę kompozycyjną budują drzwi szklarni. Ten typowy dla Sieffa sposób przedstawienia sprawia, że pierwszy plan jest tylko uzupełnieniem drugiego. Taka organizacja powierzchni obrazu wizualnego wyznacza odbiorcy przejścia: od punktu widzenia zewnętrznego do wewnętrznego – i odwrotnie. Zdjęcie przedstawia pewną rzeczywistość, wobec której odbiorca przyjmuje początkowo pozycję zewnętrzną, a zatem postronnego obserwatora. W tym przypadku przedstawienie staje się widokiem przez okno, *finestra aperta* Albertiego czy *pariete di vetro* Leonarda da Vinci. Stosunkowo szybko obserwator zostaje wciągnięty – między innymi za pośrednictwem wewnętrznych ram przedstawienia czy wirującego wzoru na spodniach modelki – w przedstawienie. Ponadto ramy zaznaczają na zdjęciu granice układów, które tworzą grę planów, nadając prezentacji charakter semiotyczny²³. Wyekspozowanie ramy kadru fotograficznego sygnalizuje, że świat przedstawiony nie jest naturalny, lecz wykreowany, sztuczny, nie-realny. Został on intencjonalnie skonstruowany przez artystę, czyli winien być interpretowany symbolicznie. Zdjęcie jest zbudowane na grze planów

²² V. Flusser, op. cit., s. 55.

²³ Fragment artykułu powstał w oparciu o lekturę: B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 191–244.



Il. 4. Jeanloup Sieff, Australian Maggie Eckardt, „Harper’s Bazaar” 1964

i kontrastów kształtów oraz światłocieni. Sieff tworzy po raz kolejny dysonans między pierwszym a drugim planem: mężczyzna ma na sobie czarny garnitur z białą koszulą – natomiast kobieta jest ubrana w biały komplet w czarne kropki, same w sobie już skontrastowane. Eleganckie ubranie modelki, typowe dla lat 60., odcina się na tle obskurnych, odrapanych, pomalowanych niezdarne ścian budynku (podobnie jak w poprzednio analizowanym zdjęciu). Najprawdopodobniej miejsce to jest szklarnią, wokół której znajdują się doniczki. One również intensyfikują wzór geometryczny umieszczony na ubraniu kobiety. Modelka przybiera typową modową pozę, wydaje się nieobecna, zdystansowana i niewzruszona. Pomimo to zdjęcie jest intensywne i naładowane emocjonalnie, uwagę widza zwraca blada twarz mężczyzny z głębokim spojrzeniem skierowanym poza kadr. Brak kontaktu wzrokowego między bohaterami przedstawienia stwarza enigmatyczną atmosferę. Odbiorca, patrząc na obraz, ulega melancholii, która pobudza wyobraźnię. Sieff próbuje stworzyć kod wizualny bazujący na odczuciach, jego celem jest wywarcie wpływu na widza, chce go poruszyć oraz dać mu przestrzeń do przemyśleń.

Zdjęcie wygląda na przypadkowo uchwycony kadr, tymczasem faktycznie jest ono dokładnie przemyślaną i wystudiowaną kompozycją. Fotograf jest obserwatorem świata, wybiera odpowiedni moment, przestrzeń, które – chcąc zatrzymać – fotografuje. W przypadku zdjęcia *Australijska Maggie Eckardt* obiektyw szerokokątny pozwala na nowatorskie uchwycenie kadru, ponieważ postać może znajdować się bardzo blisko aparatu. W latach 60. było to zupełnie nowe spojrzenie na fotografowanie portretu. Sieff traktuje zdjęcie jako spektakl, modelki mają odgrywać wyznaczone role, niekoniecznie pokazywać swoje prawdziwe emocje:

Robienie portretu polega najczęściej na przedstawieniu twarzy lub popiersia w swojskim lub neutralnym otoczeniu. Twarz jest częścią ciała najbardziej wyeksponowaną, najbardziej widoczną, najbardziej wykorzystywaną w życiu społecznym. Twarz stała się fałszywą maską, która może wyrażać wszystko to, co się chce, która może być roześmiana, kiedy człowiek jest smutny i wyrażać zainteresowanie, gdy umiera się z nudy, może być kamienna, kiedy ponoszą nas emocje²⁴.

Już w połowie lat 50. Erving Goffman porównał ludzką egzystencję do „teatru życia codziennego”, w którym człowiek zachowuje się jak marionetka poruszana przez sznurki, czyli innych ludzi, sytuacje życiowe, mechanizmy władzy, edukacji itd. Interakcje personalne mają charakter występu. Czasami ludzie nie są nawet świadomi, że biorą udział w społecznym spektaklu. Każda rola generuje określone normy postępowania, które jednostka powinna przestrzegać. W momencie, kiedy człowiek chce przypodobać się innym lub chce na nich wyrzucić określone wrażenie, podsuwa im wyidealizowane na różne sposoby obrazy siebie²⁵. Modelka, pozując przed obiektywem aparatu, również zarządza wrażeniem, próbuje spełnić oczekiwania fotografa lub osoby zlecającej pracę. Tej odgrywanej scenie towarzyszą zawsze kulisy, pozostawione poza planem fotograficznym, czyli np. problemy życiowe, nadzieje, rozczarowania. Odbiorca fotografii widzi i wie tylko to, co fotograf i modelka pozwolili mu zobaczyć. Dopiero nienaturalne, teatralne

²⁴ Jeanloup Sieff 1987 Part 3, YouTube, 5.02.2011, 3:05–3:30, <https://www.youtube.com/watch?v=k7B5g1jIKZo> [dostęp: 14.05.2019]; tłumaczenie własne – A.P.

²⁵ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 2008.

gesty sugerują istnienie ukrytej głębi przedstawienia i jednocześnie ludzkiej egzystencji. Również narzędzie perspektywiczne wprowadza grę przedstawień wizualnych i samej modelki i wciąga w tę rozgrywkę także widza. Nagromadzenie powtarzających się układów wizualnych służy spotęgowaniu reakcji odbiorczej, a nawet zaangażowaniu w przedstawianie. Wyraźnie widoczne linie wprowadzone są przez balustradę, schody, przeszklone okna czy ułożenie sylwetek. Dzięki tym zabiegom oraz zróżnicowaniu bieli i czerni fotograf uzyskuje wrażenie trójwymiarowości. Mały fragment rzeczywistości nabiera kluczowego znaczenia i staje się w efekcie narzędziem marketingowym. Odbiorca powinien poczuć potrzebę posiadania tego właśnie ubrania w grochy, które, mimo że zostało umieszczone na drugim planie – a może właśnie dlatego – przykuwa jego uwagę.

Sieff używa perspektywy jako narzędzia w akcie komunikacji wizualnej i dzięki niej uzyskuje wrażenie głębi oraz iluzję trzeciego wymiaru na powierzchni zdjęcia. Perspektywa pozwala również na tworzenie wielorakich systemów znaczeniowych, staje się formą symboliczną (E. Panofsky). Warto podkreślić, że narzędzie perspektywy oddziałuje najlepiej na odbiorcę, kiedy wprowadza go w rodzaj gry percepcyjnej i dalej – interpretacyjnej. Na pierwszym zdjęciu Sieffa *Mode lointaine* użycie perspektywy żabiej pozwala na ciekawe operowanie liniami i różnorodnymi kątami: ostrymi, prostymi, rozwartymi. Ten zabieg wciąga widza w pewien rodzaj rozgrywki komunikacyjnej i poznawczej, która rodzi potrzebę konsumencką. Na drugiej fotografii perspektywa żabia pozwala na zbudowanie dystansu między widzem a przedstawioną postacią. Im zaprezentowane ubranie wydaje się bardziej nieosiągalne, tym większą podsyca odbiorczą potrzebę posiadania właśnie tego stroju. Perspektywa żabia służy w tym przypadku jako narzędzie do celów semantycznych i sprzedażowych, dodatkowo pozwala kobietom utożsamić się z modelką oraz zaangażować w ważne kwestie społeczne. Na trzecim zdjęciu, *Courrèges, fondation Maeght*, narzędzie perspektywy umożliwia przypisanie fotografii warstwy semantycznie dychotomicznej, emocjonalnej i wreszcie komercyjnej. Perspektywa ukośna sprawia, że widz zostaje niejako na siłę wciągnięty w świat przedstawiony. Staje się niezauważalnym uczestnikiem przestrzeni i czasu fotograficznego. Na ostatnim obrazie, *Australian Maggi Eckardt*, przy udziale perspektywy wykreowano

grę planów, która pozwala na jeszcze większe zaangażowanie odbiorcy w interpretację zdjęcia. Tonacja czarno-biała, narzędzie perspektywiczne, mocno zróżnicowane natężenie światła: wszystkie te komponenty przedstawienia budują zjawisko kontrastu, które raz wciąga w przedstawienie, innym razem dystansuje względem niego. W pierwszym przypadku kontrast wizualny inicjuje odbiorcze uczestnictwo, wywołuje potrzebę posiadania ubrania podobnego do tego, które nosiła modelka. W drugim przypadku kontrast oddala ubranie, czyniąc je tym samym mocno pożądanym. Za każdym razem wymiar komercyjny jest skutecznie osiągnany.

Podsumowując, analizowane fotografie mody okazały się bardzo dobrym obiektem badawczym. Z jednej strony zdjęcia przywołały uwarunkowania kulturowe i społeczne, z drugiej – same je współtworzyły. Pobierały i wysyłały ukryte komunikaty. Można przyjąć za Flusserem, że obrazy Sieffa tworzyły globalną jedność, wytwarzały *uniwersum fotograficzne*, które programowało w odbiorcach określone sposoby myślenia, odczuwania i poznawania świata²⁶. Artysta, dzięki technice obiektywu szerokokątnego, osiągał ciekawe ujęcia perspektywiczne, które zrewolucjonizowały rynek fotografii mody. Twórca wyszedł poza standardy, był odważny i nieszablonowy, dlatego pozostawił niezaprzeczalny ślad w historii fotografii mody. Narzędzie perspektywiczne – stosowane w sposób innowacyjny – z jednej strony akcentowało najważniejsze punkty zdjęcia, czyli wprowadzało jednoznaczność denotacji, z drugiej pozwalało na budowanie wielorakich konotacji. Konstruowało zarówno realistyczne powierzchniowe przedstawienia, jak i surrealistyczne, głębokie konteksty. W pierwszym przypadku odbiorca był wciągany automatycznie w obraz, w drugim – zaintrygowany sam wchodził w przedstawienie. Obrazy informowały o świecie, ale przede wszystkim konstruowały alternatywną rzeczywistość, która miała wyzwolić widza z banalności istnienia. Udowodniono zatem wstępną hipotezę, że perspektywa jest narzędziem budującym skuteczną komunikację. Zróżnicowane, ale jednak mocno automatyczne urządzenie kodujące pozwalało fotografowi na nadawanie/kreowanie wielu historii, natomiast odbiorcy wskazywało jedno-

²⁶ Zob. V. Flusser, op. cit., s. 63. W następstwie tej teorii autor stawiał pytanie o wolność człowieka. Sam uważa, że jest ona ograniczana przez mechanikę, a ratunkiem dla owej wolności jest myślenie nielinearne, oparte na „strukturze cybernetycznej”.

znaczną denotację lub wielorakie kierunki interpretacji obrazu. Perspektywa czytana mogła być i dosłownie, i symbolicznie. Integrowała wymiar marketingowy i artystyczny. Okazała się w efekcie skutecznym narzędziem komunikacyjnym, z jednej strony wielopoziomowo uwarunkowanym, z drugiej – warunkującym określone wzorce i przekonania społeczno-kulturowe.

Wszystkie fotografie wykorzystane w tekście pochodzą ze strony: <https://jeanlouspsieff.com/photos.php> [dostęp: 7.04.2019]. Składam serdeczne podziękowania dla Pani Barbary Sieff oraz jej córki, Soni Sieff, za zgodę na nieodpłatne wykorzystanie zdjęć Jeanloupa Sieffa.

Bibliografia

- Jan Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, PWN, Warszawa 1959.
- Małgorzata Bogunia-Borowska M., *Fotospołeczeństwo. Społeczno-kulturowe konteksty dyskursu o społeczeństwie*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.
- Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, przedm. P. Zawojski, Aletheia, Warszawa 2015.
- Piotr Francuz, *Głębia*, [w:] idem, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin [cop. 2013].
- Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Aletheia, Warszawa 2008.
- Jeanloup Sieff: *40 Years of Photography; 40 Jahre Fotografie; 40 ans de photographie*, ed. S. Philippi, Taschen, Kolonia 2010.
- Mały słownik terminów plastycznych*, red. K. Zwolińska, Z. Malicki, Wiedza Powszechna, Warszawa 1975.
- Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1978.
- Erwin Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp i posłowie G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Susan Sontag, *The Eye of Avedon*, „Vogue” (UK) 1978, Vol. 9.

François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.

Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1997.

Źródła internetowe

Jeanloup Sieff 1987. Part 1, https://www.youtube.com/watch?v=v4Pm9aN_JIQ.

Jeanloup Sieff 1987. Part 3, <https://www.youtube.com/watch?v=k7B5gljIKZo>.

A Perspective as a Communication Tool. Jeanloup Sieff’s Fashion Photographs

The aim of the article is to confirm the assumption that perspective is one of the tools that build a photographic act of communication. It has been observed that the perspective allows to obtain the illusion of the third dimension on the two-dimensional surface of the photograph but also creates multiple systems of meaning and even becomes a symbolic form. The focus was on the works of Jeanloup Sieff, a photographer who used a perspective tool in an innovative way that allowed him to create both realistic, ‘superficial’ presentations and surrealistic, ‘deep’ meaning contexts.

Keywords: perspective in photography, fashion photography, Jeanloup Sieff

HAPPY END, CZYLI ZACIEMNIANIE HANEKEGO I ROZJAŚNIANIE EUROPY

KONRAD WOJNOWSKI

Wydział Polonistyki UJ
Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University in Cracow
konrad.wojnowski@gmail.com

Kino Michaela Hanekego wydaje się stworzone, by być tematem akademickich dyskusji. Pełno w nim zarówno sprzeczności, aporii, miejsc niejasnych lub nieusuwalnie wieloznacznych, jak i filozoficznego namysłu nad ponowoczesną rzeczywistością społeczno-polityczną. Z tego też względu recepcja twórczości Austriaka nie może i nie powinna kończyć się na seansie kinowym – ten stanowi ledwie punkt wyjścia do rozmów, których znakomitym efektem jest niedawna publikacja *Rozjaśnianie Hanekego*¹, zbierająca różne głosy i punkty widzenia na twórczość słynnego reżysera. Pragnąc uszanować jej wieloznaczność, w swoim eseju postaram się włączyć do otwartej na nowo dyskusji i zaproponować jeszcze jedną perspektywę, która – mam nadzieję – rzuci światło nie tylko na twórczość samego Hanekego, ale także na zaproponowaną przez autorów metaforę „rozjaśniania”.

Jeszcze do niedawna, wybierając się do kina na kolejny film Hanekego – świadomie grającego z oczekiwaniami widza i zaciemniającego własny wizerunek – można było się spodziewać jednego: srogiej krytyki społecznej ubranej w dezorientującą formę. Bo chociaż Haneke sięgał po różnorodne środki filmowej ekspresji i potrafił zaskakiwać radykalnymi zmianami stylu, to przez wszystkie jego dotychczasowe filmy, aż po *Happy End*, przezierał zawsze nieprzychylny stosunek do portretowanego świata klasy średniej na bogatym Zachodzie². Zazwyczaj towarzyszyła mu także aura pesymizmu,

¹ *Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Warszawa 2019.

² Wyjątek stanowi *Miłość* – film niemal całkowicie pozbawiony społeczno-politycznego tła i skupiony na bliskich relacjach między członkami rodziny, spotykającymi się tylko we wnętrzu jednego mieszkania.

najgęstsza chyba w *Siódmym kontynencie*, ale dominująca także w kolejnych filmach. W *Kodzie nieznanym* i *71 fragmentach z chronologii przypadku* była wynikiem skonfrontowania bohaterów z nieredukowalną złożonością otaczającego świata. Wstrząsające zakończenie *Ukrytego* wskazywało na niemożność rozliczenia się z przeszłością bez zasadniczej zmiany *status quo*. Nawet kpiarskie i konfrontacyjne *Funny Games* wieńczyła scena sugerująca, że krwawe żniwa golfistów-symulantów mogą nigdy nie mieć końca. Niezależnie od obranej konwencji lub podjętego tematu Haneke nigdy nie pozostawiał swoich bohaterów na drodze ku lepszej przyszłości, zaś widzowie jego filmów nie otrzymywali oparcia lub pocieszenia pod postacią prostej diagnozy lub morału. Przy całej ich złożoności i różnorodności wszystkie filmy Austriaka cechowała przewidywalność tonu, która brała się zapewne z nieustającego wpływu Theodora Adorno i filozoficznej krytyki przemysłu kulturowego. Zgodnie z filozoficznym powołaniem Frankfurczyków nadrzędną rolą jego sztuki było wzbudzanie w widzu „świadomości nieszczęśliwej” – rozdwojonej i bezustannie karzącej samą siebie. Widz filmów Hanekego miał wychodzić z kina nieszczęśliwy, czego sam reżyser nigdy zresztą nie ukrywał.

Happy End zaciemnia ten z pozoru klarowny obraz, a czyni to – paradoksalnie – przez rozjaśnienie obrazu przedstawianego świata. To nie tak, że Haneke z filmu na film zmienił zdanie na temat kondycji duchowej zachodnioeuropejskiego mieszczanina. Nic bardziej mylnego: na pierwszym planie wciąż znajduje się ten sam, to znaczy samooszukujący się, wyalienowany i nieszczęśliwy Georges (lub Anna). Zasadniczo zmienia się natomiast sposób budowania relacji między indywidualnymi losami bohaterów a determinującym ich postawy tłem społecznym lub politycznym. Od *Siódmego kontynentu* po *Miłość* protagoniści filmów Hanekego natrafiali na ścianę niemej konieczności, która mogła przyjmować różną postać: nieredukowalnej i nieprzeniknionej złożoności życia w wielomilionowej metropolii Paryża (*Kod nieznanym*), purytańskiej moralności popychającej całe społeczeństwa do wybuchów irracjonalnej agresji (*Biała wstążka*) czy wreszcie przemocy samej w sobie, pozbawionej celu i przyczyny, a ucieleśnionej przez parę filmowych półbogów w *Funny Games*. W *Happy End* próżno jednak doszukiwać się jakichkolwiek znamion tragizmu, a patos jest zupełnie nieobecny. Jak słusznie zauważa Dorota Dąbrowska w eseju

zawartym w tomie, komizm ostatniego filmu Austriaka nie pozwala rozpatrywać go w kluczu, do którego przywykliśmy: kolejnej „patetycznej diagnozy” bolączek Europy³.

Pozwolę sobie jednak polemizować z perspektywą autorki artykułu, która komizm filmu rozpatruje w kontekście strategii autotematycznych i nie udziela odpowiedzi na pytanie o to, jak wpływa on na obraz świata. Choć trudno odmówić racji stwierdzeniu, że Haneke w *Happy End* bardzo świadomie odnosi się do własnego dorobku oraz oczekiwaniom widza, mam wrażenie, że komiczna wymowa wielu scen wiąże się w tym przypadku również z przemianą Hanekego jako krytyka i filozofa kultury. Użycie chwytów wprost z repertuaru farsowego sugeruje, że reżyser dostrzegł pewną niestosowność patetycznego tonu wobec problemów społecznych w XXI wieku. Jak zresztą sam przyznawał: „To wszystko jedna wielka farsa. Zależało mi na tym, by pokazać, jak ludzie w tak zwanym pierwszym świecie radzą sobie – albo i nie – ze swoim problemami, stając naprzeciw reszty świata”⁴. Oczywiście, wprowadzenie na scenę intruza zakłócającego pozorny spokój i porządek świata przedstawionego to w dorobku Hanekego żadna nowość. Strategia ta prowadzi jednak w *Happy End* do zasadniczo odmiennych niż do tej pory konsekwencji. Wprowadzenie spojrzenia „innego” sprawia w tym przypadku, że oglądany porządek świata nie jawi się już wcale jako konieczny. Cierpienia kolejnych generacji Georges’ów i Ann (mieszkańskiego *everymana* i *everywoman*) pozbawione są tutaj głębokiego, „systemowego” lub metafizycznego uzasadnienia. Haneke rezygnuje nawet z uwydatniania złożoności przedstawionego świata, a problemy i źródła cierpień bohaterów wydają się do bólu proste.

To wrażenie prostoty i śmieszności dostatniego życia (wyższej) klasy średniej bierze się nie tylko ze skonstrastowania go z rzeczywistością ubogich imigrantów z Afryki, ale też – co wydaje mi się o wiele istotniejsze – kluczową rolę odgrywa w nim postać małej Eve, przyglądającej się poważnym

³ D. Dąbrowska, „Happy End”. O znaczeniu strategii komicznych, [w:] *Rozjaśnianie Hanekego*, op. cit., s. 187-198.

⁴ E. Kohn, *Michael Haneke Says He’s Not ‘Dark’ but If ‘Happy End’ Disturbs, That’s Your Problem*, Indie Wire, 12.12.2017; <https://www.indiewire.com/2017/12/michael-haneke-interview-happy-end-oscar-1201906826/> [dostęp: 23.03.2019]; tłumaczenie własne – K.W.

mieszczanom za pomocą oka kamery telefonu komórkowego. To właśnie z tego „oddolnego” punktu widzenia porządek patetycznych problemów – pragnienie śmierci seniora rodu, płomienny romans ojca czy też polityczne „występy” Pierre’a – odsłaniają swój absurdalny i komiczny potencjał. Na przykład śmieszność relacji między Pierre’em a Nathalie wynika z tego, że ich namiętna korespondencja za pośrednictwem mediów społecznościowych zostaje zapisana w wirtualnej bazie danych i odkryta przez Eve. Nie inaczej jest w ostatniej scenie: romantyczny gest Georges’a, który pragnie oddać się morskim falom, traci cały rozmach w obiektywie kompaktowego aparatu. Widać, że Haneke sympatyzuje z Eve, która, cierpiąc na depresję po śmierci matki, zachowuje chłodny i krytyczny dystans wobec świata, do którego przybyła. Chociaż do tytułu trickstera rodziny największe pretensje rości sobie Pierre – pełny moralnego zapału, ale pozbawiony poczucia humoru, niczym „wczesny” Haneke – to w rzeczywistości rolę tę mimowolnie wypełnia mała dziewczynka, reprezentująca tutaj zarówno młodsze pokolenie, kompletnie wyalienowane ze świata swoich rodziców, jak i nowe media, z których korzysta.

Smartfony i portale społecznościowe, pojawiając się po raz pierwszy w filmach Hanekego, wprowadzają dodatkowy punkt widzenia i sprawiają, że trudno patrzeć na świat przedstawiony, zachowując pełnię powagi. Po pierwsze, urządzenia te nie tylko funkcjonują w roli krzywych zwierciadeł, w których przeglądają się bohaterowie, ale także beznamiętnie zapisują informacje o ich poczynaniach, co utrudnia – czy wręcz uniemożliwia – wyparcie niewygodnych wspomnień ze świadomości. Po drugie, życie odbite w ekranie smartfonu ukazuje się jego użytkownikowi oraz sieciom znajomych w ramie, która nie gwarantuje im stabilnego znaczenia. Trwająca kilkanaście sekund relacja na Instagramie, który pozwala, co prawda, edytować obraz, ale już nie montować dłuższe całości, nie nadaje się do przekazywania przyczynowo-skutkowych opowieści, gdyż te wymagają zestawu innych konwencji oraz odpowiedniego czasu. Media społecznościowe, wykorzystujące mobilne urządzenia do rejestracji dźwięku i obrazu, pozwalają dzielić się doświadczeniami bez pośrednictwa narracji określających sens zdarzeń. Eve może podzielić się ze znajomymi (i nieznanymi) krótkim filmem przedstawiającym jej dziadka znikającego powoli pod powierzchnią wody bez uwzględnienia kontekstu dla tego wydarzenia albo nawet skromnego wytłumaczenia, jak doszło do tej sytuacji. Ten rodzaj „absurdalnego realizmu”

w komunikacji codziennej wydaje się trudny do pomyślenia w kulturze ukształtowanej przez technikę pisma, uzależnionej od takich kategorii poznawczych, jak cel, sens, przyczyna i skutek. Rzeczywistość z punktu widzenia smartfonu Eve przypomina bardziej świat znany z dramatów Samuela Becketta niż Henrika Ibsena. Niewielkie oko kamery telefonu pozwala dziewczynce nagrać i zakomunikować innym próbę samobójstwa jako zupełnie absurdalny gest, pozbawiony humanistycznej głębi i patosu.

Haneke, decydujący się urwać nagle swoją opowieść w czasie trwania kolejnej akcji ratunkowej, wydaje się zafascynowany tą kwietystyczną postawą. To, że dążenia Georges'a, by jak najszybciej trafić do grobu, wydają się widzowi raczej śmieszne niż wstrząsające, bierze się ze zmiany perspektywy – reżyser zwraca większą uwagę na techniczne detale kolejnych samobójczych porażek niż na motywacje bohatera. Haneke, jeszcze bardziej niż we wcześniejszych filmach, traktuje kamerę jako narzędzie służące po prostu do rejestracji zdarzeń, a nie do tworzenia znaczących historii. Pociąga to za sobą również zmianę w sposobie uprawiania krytyki społecznej, która traci swój moralizatorski zapał. Krytycyzm Hanekego, wyrastający, rzecz jasna, z tradycji brechtowskiej, wyróżniał się z niej pod jednym względem – w takich filmach, jak *Siódmy kontynent* czy *Ukryte* nie ma śladu pretensji do obiektywizmu dyktowanego filozofią Marksa. Obraz społeczeństwa i jego konfliktów jest raczej fragmentaryczny, wybiórczy i celowo dezorientujący. Haneke jako krytyk zawsze wystrzegał się marksistowskiego „obiektywizmu”, a jego strategie krytyczne wyrastały z połączenia dwóch różnych tradycji kulturowych o decydującym znaczeniu dla formowania się austriackiego mieszczaństwa – protestantyzmu i katolicyzmu. W większości jego filmów te dwa porządki mieszają się ze sobą, czy raczej – fundamentalna dla religii katolickiej kategoria winy służy jako wytrych do nękania i zakłócania mieszczańskiego porządku kultury protestancko-kapitalistycznej. Wszak większość bohaterów, nad którymi „znęca się” Haneke, reprezentuje etos protestancki, doskonale wpisujący się w obraz, który w swoim klasycznym dziele, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, odmalował Max Weber⁵. Warto w tym kontekście przypomnieć, że protagoniści *Siódmego kontynentu* czy *Ukrytego* to przecież mieszczenie uczciwi, pracujący nad

⁵ M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Wydawnictwo Test 1994.

wyraz sumiennie i unikający zbytku. Trudno oskarżyć ich o egoizm lub złe intencje, gdyż skupiają się w życiu raczej na wypełnianiu obowiązków niż realizowaniu własnych pragnień. I to właśnie przeciwko temu – pozornie zupełnie niewinnemu – „protestanckiemu letargowi” mieszczaństwa, które unika konfrontacji ze sobą i swoim otoczeniem, wymierzone były do tej pory krytyczne gesty w kinie Hanekego. Na przykład kasety przesłane przez nieznanego sprawcę w *Ukrytym* miały na celu wybudzenie głównych bohaterów z bezrefleksyjnego stanu zanurzenia w pracy i dobrym życiu. Te niechciane prezenty, które można czytać jako metaforę samych filmów Hanekego (czym innym jest bowiem ta pełna oskarżeń i nieprzyjemności rozrywka kinowa?), wzbudzają ostatecznie w głównym bohaterze spiralę poczucia winy, od której nie może się uwolnić. Jego adoptowany i oddany do domu dziecka brat popełnia przecież samobójstwo, a bratanek nie mści się wcale ze śmierć ojca, tylko swoją uporczywą obecnością nie pozwala zapomnieć o winie.

Oskarżenie sformułowane w *Ukrytym* jest – rzecz jasna – skierowane w stronę społeczeństwa francuskiego, które nigdy nie rozliczyło się z kolonializmu i wciąż pozostaje etnicznie podzielone. Haneke oskarża jednak w sposób, który nie wskazuje na możliwość pojednania lub rozwiązania konfliktu. Skazuje raczej oskarżonych na życie w niepokoju. Podobnie pod względem tonu brzmi wymowa *Kodu nieznanego*, *Białej wstążki*, *Pianistki*, *Benny's Video* czy *Czasu wilka*. W kolejnych filmach Haneke formułuje swój zarzut tak, by pomieszać porządku chłodnej krytyki społecznej oraz żarliwego moralnego pouczenia. Gregor Thuswaldner celnie zauważył, że wczesną twórczość Hanekego przenika pewien rodzaj religijności, który objawia się właśnie w moralizatorskim tonie i fascynacji tym, co tajemnicze⁶. Religijność ta jednak nie polega na przyjęciu jasno określonej pozycji i kodeksu moralnego. Mistyczne zainteresowanie nierozstrzygalnymi problemami współczesnego społeczeństwa i moralizatorski zapal wyrażają się przede wszystkim za pomocą języka zakłócenia – zaburzenia jednego porządku przy pomocy innego. W takim jednak układzie winy nie może

⁶ G. Thuswaldner, „*Mourning for the Gods Who Have Died*”: *The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy* [w:] *A Companion to Michael Haneke*, red. Roy Grundmann, Malden (Ma) 2010, s. 187-201.

zostać wybaczona, gdyż nie istnieje żadna instancja, do której można by się po takie wybaczenie zwrócić.

Z tego punktu widzenia *Happy End* otwiera nowy rozdział w filmografii Hanekego: nie pod względem formalnym, a właśnie filozoficznym. To, co do tej pory decydowało o intelektualnej tożsamości jego filmów, to znaczy połączenie moralistycznego tonu z krytyką w stylu Brechta, traci metafizyczne oparcie i powagę. O ile do tej pory mieszczenie Hanekego wydawali się skazani na swój los – przytłoczeni przez winę z przeszłości lub nieprzeniknioną złożoność otaczającego ich świata – o tyle *Happy End* stawia ich w zupełnie nowym świetle. Nie ma bowiem żadnego powodu, dla którego mieliby tkwić w tym położeniu: choć wciąż nie są kowalami własnego losu, to przynajmniej ich sytuacja egzystencjalna nie wydaje się konieczna. Świat wyznawanych przez nich (a także samego Hanekego) sensów i wartości dawno już odszedł do lamusa, a nieudolne próby ich odtwarzania budzą raczej politowanie niż litość. Właśnie dlatego nie ma żadnego powodu, by móc sobie wyobrazić inny los dla Georges'a i Anny.

Bibliografia

- Dorota Dąbrowska, „*Happy End*”. Oznaczeniu strategii komicznych, [w:] *Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Eric Kohn, *Michael Haneke Says He's Not 'Dark' but If 'Happy End' Disturbs, That's Your Problem*, Indie Wire, 12.12.2017; <https://www.indiewire.com/2017/12/michael-haneke-interview-happy-end-oscars-1201906826/>.
- Rozjaśnianie Hanekego*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Taras, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2019.
- Gregor Thuswaldner, „*Mourning for the Gods Who Have Died*”: *The Role of Religion in Michael Haneke's Glaciation Trilogy*, [w:] *A Companion to Michael Haneke*, ed. R. Grundmann, Wiley-Blackwell, Malden (MA) 2010.
- Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. J. Miziński, Wydawnictwo Test 1994.

Happy End. Darkening Up Haneke and Brightening Up Europe

The subject of this essay is the place and meaning of Michael Haneke's latest film, *Happy End* (2017), in his filmography. The author, who analyses the comic strategies in the film, suggests that they express a change in the director's attitude towards today's Western European problems, which may be related to the point of view of the representatives of the youngest generation in the middle class – people who use different media and language than their parents.

Keywords: Michael Haneke, critical cinema, cultural criticism, *Happy End*

NOWE ŻYCIE, CZYLI POLAK POTRAFI(Ł)

PIOTR JAKUBOWSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński University
in Warsaw
pjakubowski@ymail.com

W reportażowej książce Dionisiosa Sturisa *Nowe życie. Jak Polacy pomogli uchodźcom z Grecji* wszystko jest na opak. Dumę i podziw budzą zachowania Bolesława Bieruta i innych partyjnych „szczyh” działających w samym epicentrum polskiej odnogi stalinowskiego systemu, gniew i oburzenie natomiast – postawa aliantów, głównie Winstona Churchilla i amerykańskich dygnitarzy, którzy dla zabezpieczenia pozycji powojennej Grecji po „właściwej” stronie żelaznej kurtyny wspierali politycznie i militarnie – najpierw podczas wojny domowej z komunistycznymi partyzantami (1946–1949), a później po zwycięstwie nad nimi – siły rządowe i marionetkowy rojalistyczno-nacjonalistyczny reżim, przymykając oko na wszystko to, co dobrze znamy, ale intuicyjnie przypisywalibyśmy raczej drugiej stronie geopolitycznego konfliktu: rehabilitację, a nawet namaszczenie na ważne stanowiska państwowe zbrodniarzy wojennych (żołnierzy i polityków kolaborujących z nazistami), terror społeczny (zmuszanie do aktów publicznej autokrytyki i podpisywania „lojalki”, tworzenie rozbudowanej siatki donosicieli i inwigilatorów, indoktrynację, destrukcję społecznego zaufania), prześladowania przeciwników politycznych (czyli wszystkich podejrzanych o prokomunistyczne sympatie), zastraszanie, nękanie, tortury, zsyłki do obozów pracy, ograniczanie praw publicznych, pokazowe procesy – częstokroć zakończone karą śmierci – partyzantów z Greckiej Ludowej Armii Wyzwoleńczej (ELAS) i Greckiego Frontu Wyzwolenia Narodowego (EAM), organizacji, którym przypisać należy większość zasług za ostatecznie zwycięską walkę z faszystowskimi okupantami, itd.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 2016/23/D/HS2/03442 pt. „Konstruowanie wizerunku uchodźców w polskim dyskursie publicznym”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Sturis, potomek greckich uchodźców w trzecim pokoleniu, urodzony już po powrocie rodziców do ojczyzny, ale wychowany i nadal mieszkający w Polsce, rekonstruuje praktycznie nieznaną powojenną historię greckich i macedońskich uchodźców, którzy znaleźli schronienie i opiekę na terytorium Polski. Poza wypełnianiem „białych plam” historii przełomu lat 40. i 50. XX wieku oraz późniejszych dziesięcioleci, a także próbą odnalezienia i zrozumienia swych własnych biograficznych źródeł – analizą podwójnej, międzykulturowej tożsamości osób wychowanych w dwóch światach, dwóch językach, dwóch społecznościach – opowieść Sturisa ma też wymiar, można by rzec, paraboliczny i zarazem krytyczny. Czytać ją należy w odniesieniu do „tu i teraz”, nakładając opisane „kiedyś” – określające nie tylko przestrzeń możliwości („skoro kiedyś można było działać inaczej, to i dziś można!”), ale i powinności – na dzisiejszą rzeczywistość niechęci, lęku, obojętności czy pogardy wobec losu przybyszów rozbijających się o żelazny mur granic Europy. Niezwykle bezpośrednia i mocna deklaracja zawarta w jednym z pierwszych rozdziałów książki, zatytułowanym *Księga motywacji*, nie pozostawia wątpliwości, że *Nowe życie* operować będzie w podwójnym rejestrze: opisowym względem przeszłości, normatywnym natomiast – wobec terażniejszości i przyszłości.

Sturis wpierv odnosi się do swojego własnego „uchodźczego genu”, do historii swojej babci Marii, jej dzieci – swojej ciotki i ojca, a także „innych uciekinierów z Grecji”: „Ich wszystkich wojna zmieniła w uchodźców: wygoniła z domu, z obszaru własnej kultury i języka, wybrudziła im twarze, upodliła, wymęczyła, zdała na łaskę i niełaskę obcych ludzi i państw, zrobiła z nich żebraków” (NŻ, s. 31). Zaznaczając uniwersalną, ponadkulturową wspólnotę uchodźczej kondycji – „[...] ich losy się powielają, ich życiorysy podobnie przesterowują. Łączą ich okrutne doświadczenia”³ – przechodzi

² D. Sturis, *Nowe życie. Jak Polacy pomagali uchodźcom z Grecji*, Warszawa 2017, s. 33. Dalej jako NŻ z numerem strony.

³ Również rozmówca Sturisa, osiemdziesięciosześcioletni Wangelis Tsachuridis, jeden z ostatnich żyjących świadków i uczestników wydarzeń wojennych i powojennych, stwierdza: „Patrzę w telewizji na tych Syryjczyków, co uciekają do Grecji i później na północ Europy, i aż mnie ściska. – Wangelis powtórzył to trzy razy podczas naszej rozmowy. – Bo moi też tak szli, jak ci dzisiejsi uchodźcy, dokładnie tak samo. Też przez Turcję. Z niczym. Biedni ludzie” (NŻ, s. 51). Rozmówca

następnie do „wyraźnej różnicy” między tym, jak potraktowani zostali jego przodkowie i krajanie, a tym, jak Polacy odnoszą się do obecnych – by skorzystać z tytułu jednej z ostatnich książek Zygmunta Baumana – „obcych u naszych drzwi”. Sturis stwierdza wprost:

Od dzisiejszych uchodźców Polska bezwstydnie odwraca się plecami. Więcej nawet – boi się ich, nie chce ich u siebie oglądać. Zamyka przed nimi granice, żałuje paru groszy na pomoc dla nich. Polskie władze świadomie myślą uchodźców z terrorystami albo nielegalnymi imigrantami. Sugerują, że roznoszą chorobę, że będą nas gwałcić i mordować, że zabiorą nam pracę. Trzeba się więc od nich trzymać z daleka, trzeba się ich bać. Rasizm i ksenofobia znalazły w Polsce sprzyjający czas. Politycy wiedzą, że społeczeństwem przestraszonym łatwiej manipulować, więc straszą na potęgę i przymykają oczy, gdy napędzani strachem ludzie przystępują do działania i sięgają po różne formy przemocy.

To z podszeptów i przyzwolenia władz biorą się brutalne i coraz częstsze pobicia obcokrajowców, których wyróżnia na polskiej ulicy nieco ciemniejsza skóra, gęstsze włosy, afrykański czy bliskowschodni wygląd. Niejeden śniady Grek, czarnooki i czarnowłosy, mógłby być wzięty za Turka, Syryjczyka, Araba, „ciapatego”, brudasza, za złodzieja, za „chujka złamanego”, który ma z Polski „wypierdalać”, bo „Polska to kraj dla Polaków”. Za mużułmanina, który w katolickiej Polsce nie ma czego szukać. Nawet jeśli jest uchodźcą. Won! (NŻ, s. 30).

To jedno z niewielu – oprócz dedykacji: „Dzisiejszym uchodźcom” – nawiązań do trwającego od drugiej dekady XX wieku tak zwanego kryzysu migracyjnego, a przede wszystkim – pełnego niechęci stosunku polskiego (i nie tylko) społeczeństwa do udzielania schronienia i pomocy ofiarom wojen, konfliktów i prześladowań, którego konsekwencją są rosnące regularnie od 2015 roku wskaźniki przestępstw na tle etnicznym i rasowym. Te niewielkie, acz dobitne wzmianki wystarczą, by nadać książce Sturisa konkretne ramy i odczytywać ją w rejestrze krytycznej paraleli: współdzielonej

odnosi się tu konkretnie do wcześniejszych wydarzeń z lat 20. XX wieku, kiedy to po traktacie pokojowym z Lozanny, kończącym wojnę grecko-turecką, nastąpiły przymusowe masowe przesiedlenia ludności, podporządkowane kluczowi wyznaniowemu: greccy mużułmanie z terytorium Grecji migrowali na wschód, do Turcji, natomiast greccy chrześcijanie z terytorium Anatolii udali się na zachód – do Grecji.

z rozmówcami reportera wdzięczności za „to, jak było”, które wyznacza moralny i polityczny imperatyw dla „tego, jak jest”, ukazując – poprzez jaskrawy kontrast – głęboką i dojmującą aberrację, nieprzyzwoitość aktualnej sytuacji.

Pomyślałem, że gdybyśmy przypomnieli sobie tę dawniejszą rzeczywistość [przyjęcie przez Polskę uchodźców z Grecji i Macedonii – przyp. P.J.], gdybyśmy umieli ją zrekonstruować i przyłożyć jak szablon do rzeczywistości dzisiejszej, do Polski sytej, zamożnej, bezpiecznej, to może nauczylibyśmy się czegoś ważnego o nas samych, może trudniej byłoby nam udawać, że nie widzimy i nie słyszymy dzisiejszych uchodźców, kiedy proszę o pomoc (NŻ, s. 33).

Krótki kontekst historyczny: kiedy w 1948 roku dla większości osób było już jasne, że wojna domowa między partyzantami z DSE (Demokratycznej Armii Greckiej) a siłami rządowymi, wspieranymi przez zachodnich aliantów, nieprędko się skończy, Markos Wafiadis, przywódca tych pierwszych, poparł inicjatywę ewakuacji greckich i macedońskich dzieci z terenów objętych działaniami zbrojnymi do „zaprzyjaźnionych” państw bloku wschodniego. Propozycję przedstawiono Josipowi Broz-Tito, podówczas premierowi Jugosławii, a ten przystał na nią, dodając, że do akcji dołączą również Polska, Czechosłowacja, Rumunia i Węgry. W pierwszej fazie zaplanowano przeniesienie dwunastu tysięcy dzieci między trzecim a czternastym rokiem życia na bezpieczne tereny⁴. Polska przyjęła łącznie 3 934 dzieci z obszarów walk, z czego pierwszy tysiąc przyjechał pod koniec lata 1948 roku. Pod koniec kolejnego roku Bolesław Bierut wyraził również zgodę na udzielenie na terytorium Polski niezbędnej pomocy medycznej dla rannych partyzantów, a następnie – już po przegranej sił DSE – schronienia dla weteranów, którym w kraju groziły kary i prześladowania. Dodając do tego późniejsze akcje łączenia rodzin, Polska przyjęła łącznie ponad trzysta tysięcy uchodźców. Wiemy już ile, pozostaje jeszcze równie ważna kwestia – jak?

W trzecim kwartale 1949 roku do Państwowego Ośrodka Wychowawczego (POW) w Łądku-Zdroju (działającego pod auspicjami Ministerstwa Oświaty i prowadzonego przez doświadczonego pedagoga, Wacława Kopczyńskiego)

⁴ Szerzej zob. NŻ, s. 129–132 i nast.

oraz innych tego typu placówek⁵ przybyła delegacja greckich i macedońskich kobiet, bojowniczek DSE. W liście przesłanym po wizycie do władz PRL-u matki te wyraziły głęboką aprobatę dla sposobu, w jaki potraktowano ich dzieci, i niezwykłą wdzięczność wobec państwa polskiego, które – można by rzec – wzięło na siebie rolę tymczasowej rodziny zastępczej:

Drodzy Towarzysze,

[...] Przybyliśmy do gościnnej Polski jako delegatki wszystkich walczących matek, aby ujrzeć nasze dzieci. [...] Rok minął od czasu, kiedy z żalem rozstałyśmy się z naszymi dziećmi, ażeby je uratować od masakry i bombardowań monarchistyczno-amerykańskich.

Miałyśmy całkowitą pewność, że dzieci nasze zostaną nie tylko uratowane, ale też wspaniale wychowane. Stwierdziłyśmy na własne oczy, że dzieci nasze, które rozłączyły się ze swoimi matkami, znalazły u was tysiące matek. Dzięki waszym staraniom znalazłyśmy nasze dzieci w stanie nie do poznania. Nie będzie przesadą powiedzieć, że nasze dzieci żyją u was o wiele lepiej, aniżeli żyły u nas. Dzieci otoczone są matczyną troskliwością przez cały personel polski. W szczególności nigdy nie zapomnimy kierownika ośrodka w Łądku, pełnego proletariackiego humanizmu, doskonałego pedagoga i przykładowego ojca naszych dzieci, jak również kierowniczkę ośrodka w Solicach, niezmordowanej matki naszych dzieci, która pracuje z samozaparciem. Asystowałyśmy przy życiu naszych dzieci od rana do wieczora. Obserwowałyśmy wszystkie przejawy ich życia. Byłyśmy na jednej uroczystości. Było tak pięknie, że nie wierzyłyśmy własnym oczom [...]. Cieszymy się, że wychowanie naszych dzieci powierzone jest wam, Nowej Polsce ożywionej tym samym duchem co my. [...]

Tu w Polsce zostałyśmy przyjęte w sposób, który na zawsze zostanie w naszej pamięci. Opuszczamy męczeńską stolicę, bohaterską Warszawę, głęboko wrzuczone i z nowymi siłami, gdyż wiemy, że po naszej stronie stoi gorąco lud Polski⁶.

W liście tym spod złogów socjalistycznej egzaltacji i nowomowy – „towarzysze”, „bratnie pozdrowienia”, „walka przeciw imperialistom”, „dzieło budowy socjalizmu” – przeświecają autentyczne ludzkie uczucia,

⁵ Ośrodki zlokalizowane były również w Solicach (obecnie Szczawnie), Międzygórzcu, Płaskowicach i Bardzie.

⁶ *List delegacji matek, których dzieci przebywały w Polsce*; cyt. za: NŻ, s. 140–141.

a „proletariacki humanizm” jawić się może jako pełnia *humanitas* (z akcentem na „jawić się może”, gdyż, jak wskażę w dalszej części tekstu, należy tu poczynić pewne istotne zastrzeżenie). Pomimo pewnej „dekomunizacyjnej” podejrzliwości, która nakazywałaby widzieć w przytoczonych stwierdzeniach symptomy fasadowej, dyplomatycznej poprawności, jak i posiadanej wiedzy historycznej o pierwszych latach powojennych i rządach Bieruta⁷ – książka Sturisa nie pozostawia wątpliwości, że towarzysz Tomasz oraz inni peerelowsy dygnitarze, a wraz z nimi setki lekarzy, pielęgniarek, pedagogów, opiekunów i animatorów, którzy oddelegowani zostali do pomocy greckim uchodźcom oraz rannym partyzantom, zachowali się przykładowo i wzorcowo.

Sturis doskonale zdaje sobie sprawę, że nakłaniając czytelników do odwrócenia obowiązującej hierarchii „dobry” – „zły”, nakładanej na polityczne bloki, które wyłoniły się po II wojnie światowej (nawet jeśli miałyby to dotyczyć wyłącznie tego jednego konkretnego kontekstu, nie ogólnego oglądu), naraża się na zarzut manipulacji. Z kolei czynienie z powojennych władz PRL-u pozytywnego wzoru dla dzisiejszych rządzących rodzi oskarżenia o demagogię. Dlatego też w *Nowym życiu* niejednokrotnie odnaleźć można środek retoryczny określany jako refutacja – uprzednie odniesienie się do potencjalnych kontrargumentów oponentów. Sama ta autorefleksyjna i autokrytyczna świadomość ryzyka, jakie podejmuje, proponując takie właśnie, a nie inne moralne ramy swej opowieści, nakłada na Sturisa obowiązek nieustannego legitymizowania i podbudowywania swojej pozycji – by sparafrazować Jamesa Clifforda – „autorytetu reporterskiego”.

Przykładowo: autor *implicite* neguje podejrzenia, jakoby cały ten akt solidarności narodu polskiego wobec greckich i macedońskich uciekinierów miał charakter czysto instrumentalny i motywowany był wyłącznie poddańczą służalczością wobec władz Związku Radzieckiego. Jak wskazuje, powołując się na nieliczne dostępne źródła, Stalin nie miał większego politycznego

⁷ Nie należy zapominać, że w tym właśnie czasie (przełom lat 40. i 50. XX wieku) rozpoczęła się, znacznie mniej wrażliwa na kwestie poszanowania dla różnic kulturowych, akcja przymusowego osiedlania i tak zwanej produktywizacji ludności romskiej, której za pomocą szeregu regulacji administracyjno-prawnych utrudniano czy wręcz uniemożliwiano dalsze prowadzenie tradycyjnego koczowniczego trybu życia.

interesu w angażowaniu się w wewnętrzne konflikty Grecji, a od pewnego momentu stracił zainteresowanie toczącą się tam wojną domową. Nie prowadzi to jednak Sturisa do przyjęcia tezy przeciwstawnej, zgodnie z którą udzielenie pomocy greckim i macedońskim uchodźcom miałyby charakter czysto humanitarny i stanowiło akt szlachetnej solidarności międzyludzkiej (a z pewnością nie na poziomie odgórnych decyzji rządowych). Reporter nie neguje też faktu, że decyzja o tym, komu udzielić pomocy, oparta była na określonym kryterium – poglądów czy sympatii politycznych (z pewnością nie była to więc „gościnność nieskończona”, o jakiej pisał Jacques Derrida⁸). Pyta profesora Andrzeja Paczkowskiego, jednego z niewielu historyków, którzy zainteresowali się historią greckich uchodźców na polskich ziemiach: „Jaki był w tym wszystkim interes Polski? Dlaczego Bierut tak chętnie zaangażował się w całą sprawę?”. Jego rozmówca odpowiada:

Interesu nie mieliśmy żadnego. A motywację określiłbym jako polityczno-ideologiczną. [...] Bierut zapewne szczerze wierzył, że Grekom należy pomóc. Że tego wymagają wspólne ideały: my jesteśmy komunistami, oni są komunistami, rozumiemy ich walkę, popieramy ją, musimy więc ich wesprzeć. Tak samo generał Komar [głównodowodzący akcją transportu greckich uchodźców do Polski – przyp. P.J.]. Bierut i generał wierzyli w proletariacki internacjonalizm. A to zobowiązywało. Zresztą Polska długo i ofiarnie kontynuowała to swoje zaangażowanie (NŻ, s. 108–109).

Tu pojawia się jednak pewien znak zapytania przy wspomnianym normatywnym wydziwisku *Nowego życia* (przedstawiania tego, „jak było”, jako imperatywu dla tego, „jak jest”) albowiem solidarność uwarunkowana jakimkolwiek partykularyzmem⁹ nie jest z pewnością tym, czego – wnosząc

⁸ Zob. J. Derrida, *Gościnność nieskończona*, tłum. P. Mościcki, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2004, nr 3, s. 257.

⁹ Przykładem takiego partykularyzmu jest postulat przyjmowania wyłącznie chrześcijańskich uchodźców z terenów Bliskiego Wschodu – głosy takie pojawiały się, kiedy jeszcze rząd Prawa i Sprawiedliwości deklarował realizację podjętych przez swoich poprzedników z koalicji PO-PSL zobowiązań do udziału w kwotowym rozmieszczeniu migrantów w krajach Unii Europejskiej (zob. <https://www.pch24.pl/minister-blaszczak--przyjmujemy-zadeklarowana-przez-rzad-po-psl-liczbe-imi-grantow--posel-gorski--rzad-przyjmie-tylko-chrzescijan,40470,i.html>) [dostęp:

z zawartych w książce bezpośrednich dezyderatów – od dzisiejszych władz Polski oczekiwałby Sturis¹⁰.

Swoją reporterską wiarygodność autor *Nowego życia* podbudowuje również poprzez fakt, że nie zbywa milczeniem „niewygodnych” dla naczelnego

22.07.2019]). Postulat ten, sam w sobie głęboko niechrześcijański, oparty był na fałszywym założeniu, jakoby chrześcijanie z Bliskiego Wschodu byli nam „bliżsi kulturowo” (niż – w domyśle – wyznawcy islamu). Fałszywość owej przesłanki nie wynika wyłącznie z faktu, że abstrahuje się tu od istnienia wielu odłamów tej samej religii, ale nade wszystko z absolutyzowania znaczenia samej religii, traktowanej domyślnie jako najważniejszy – a może nawet jedyny – czynnik kształtujący jednostkę. Ponadto przyjmuje się tu wysoce esencjalistyczne rozumienie kultury. Jak pisze Agnieszka Pasięka, uchodźcy i migranci „[...] nie przyjeżdżają do Europy jako przedstawiciele pewnej kultury, ale jako ojcowie i matki, lekarzki i mechanicy, muzułmanie i ateści, miłośnicy futbolu i poezji. Fakt, dorastali i funkcjonowali w określonym kontekście społeczno-politycznym, w określonym miejscu i czasie, w którym dominowały pewne normy dotyczące życia rodzinnego, uprawiania polityki czy zarządzania własnością publiczną; nie oznacza to jednak, że są to normy z konieczności różne od »europejskich«, niezmiennie i trwałe. Pobożnemu katolikowi może być bliżej do pobożnego muzułmanina niż niejednego polskiego ateisty, tak jak polskiemu inżynierowi może być bliżej do syryjskiego inżyniera niż do własnego sąsiada”; A. Pasięka, *Czy imigranci są nam „kulturowo” obcy?*, „Krytyka Polityczna”, 19 września 2015, s. 148–149; <https://krytykapolityczna.pl/artykuly/ue/20150918/czy-imigranci-sa-nam-kulturowo-obcy> [dostęp: 1.10.2019].

¹⁰ Dodajmy do tego jeszcze jedno kryterium – jawne, ale, by tak rzec, nieujawnione czy nienazwane – które dodatkowo problematyzuje propozycję nałożenia „kiedys” na „teraz” w skali 1:1 (przy abstrahowaniu od odmiennych uwarunkowań historyczno-społecznych). Otóż w pierwszej fazie akcji przesiedleńczej kwalifikowały się do niej wyłącznie dzieci (nawet nie matki z dziećmi). Domyślnym założeniem było więc, że obowiązkiem każdej dorosłej (czyt. powyżej 14 roku życia) osoby, niezależnie od płci, jest pozostanie na miejscu i walka zbrojna. W drugiej fazie natomiast ewakuowano rannych partyzantów. Ludność cywilna (wliczając w to dzieci) stanowiła mniej niż połowę osób, które ostatecznie znalazły schronienie na terytorium Polski. Fakt ten może wspierać jeden z argumentów podnoszonych w ramach umiarkowanego dyskursu antyuchodźczego, zgodnie z którym dzieciom (i kobietom) jak najbardziej należy ofiarować pomoc, natomiast już uciekający przed wojną mężczyźni są tchórzami, wzbraniającymi się przed wypełnieniem swojego podstawowego obowiązku, jakim jest przelewanie krwi w obronie swojej ojczyzny.

obrazu, który chciałby odmalować, faktów. Plan ewakuacji greckich i macedońskich dzieci – jak przynajmniej – nie był wolny od kontrowersji, których echo słyszalne było na arenie międzynarodowej, a stronie, z którą wyraźnie sympatyzuje – a wraz z nim i jego czytelnicy – wielokrotnie daleko było do „świętości” (akcje odwetowe, przestępstwa wojenne, werbowanie rekrutów wśród dzieci i nastolatków – żadnej z tych rzeczy Sturis nie stara się ani bagatelizować, ani usprawiedliwić).

Wspomniane kontrowersje wynikały z tego, że jeszcze przed propozycją złożoną Broz-Titowi przez Wafiadisa (ewakuacji dzieci partyzantów z terenów Grecji do państw bloku wschodniego) grecka królowa Fryderyka zainicjowała plan przesiedlenia dzieci i ludności cywilnej do bezpieczniejszych rewirów na południu kraju, otworzyła też sieć tak zwanych *pedópolis* – ośrodków opiekuńczo-edukacyjnych, które realizowały cele analogiczne do polskich POW-ów i ich odpowiedników w innych państwach zza „żelaznej kurtyny”. Kiedy rozeszły się wieści o alternatywnym projekcie partyzantów – ewakuujących dzieci nie na południe i do tego samego kraju, ale na północ i poza jego granice – „rząd w Atenach natychmiast złożył na forum międzynarodowym skargę i zarzucił komunistom nielegalne wywożenie setek dzieci”, przede wszystkim w celu indoktrynacji i – po odpowiednim „urobieniu” – przyszłego zasilania sił partyzanckich. Oficjalny głos państwa greckiego – określany zarówno przez rozmówców Sturisa, jak i jego samego mianem „propagandy”¹¹ – mówił o przemocowym odbieraniu matkom dzieci. Ukuto na tę okoliczność nawet specjalny neologizm – *pedomázoma* – oznaczający „brutalne porwanie, nową odsłonę dawnego osmańskiego *devsirme*, przy czym tym razem nie chodziło o »turczenie« niewinnych dzieci i przymusową konwersję na islam, ale o polityczną indoktrynację [...], pranie mózgu, wynarodowienie, zaszczepienie nienawiści do własnych rodziców i ojczyzny” (NŻ, s. 130). Jako że opinia międzynarodowa przyjęła taką właśnie interpretację wydarzeń, cała akcja ewakuacyjna i dzia-

¹¹ Choć, trzeba przyznać, autor dostrzega też propagandowy wydźwięk artykułów zamieszczonych w czasopiśmie „Dimokratis”, wydawanym przez grecką diasporę w Polsce w epoce tak zwanego realnego socjalizmu. *Nowe życie* nie jest bowiem bynajmniej peanem na rzecz komunizmu, co można by zarzucić książce po dość powierzchownej lekturze, ale peanem na rzecz ogólnoludzkich wartości – empatii, solidarności, braterstwa – głoszonym ponad politycznymi podziałami.

łałość ośrodków dla greckich i macedońskich uchodźców trzymana była w mniejszej lub większej tajemnicy, na opłatkach oficjalności.

Sturis ponownie nie ukrywa faktu, że sprawa ta po dziś dzień jest przedmiotem sporu nie tylko wśród historyków i sił politycznych, ale częstokroć i samych uczestników tamtych wydarzeń, skłania się jednak wyraźnie – zarówno w oparciu o nieliczne wywiady, które udało mu się przeprowadzić, jak i prowadzone już po wojnie badania – do wersji, zgodnie z którą jeśli istniał podówczas jakiś przymus, to natury okolicznościowej, nie instrumentalnej. Przytacza dwa retoryczne pytania, sankcjonujące odpowiednio narrację rządową i partyzancką: „czy jakakolwiek grecka matka zgodziłaby się dobrowolnie oddać swoje dziecko pod opiekę zagranicznej niańki z dala od Grecji?” i „która matka odmówiłaby wysłania swego dziecka za granicę, wiedząc, że wyjazd oznacza dla niego jedyny ratunek?” – a następnie sam stawia trzecie: „które z tych pytań stanowi mniejszą manipulację?” (NŻ, s. 127). I choć kilka stron dalej przedstawia tę sytuację w kategoriach racjonalnego wyboru, kalkulacji ryzyka¹² – plusy i minusy zatrzymania dzieci *versus* plusy i minusy ich oddania – to jego dalszy wywód nie pozostawia wątpliwości, że w zdecydowanej większości wypadków (a mowa o tysiącach ludzkich dramatów!) była to kwestia trudno sobie wyobrazić jak tragicznego, ale mimo wszystko wyboru, w którym jedna niepewność (jaki będzie ich los, gdy zostaną?) zderzała się z inną (jaki będzie ich los, jeśli pozwolimy im odejść?). Cokolwiek się tam nie wydarzy, i tak będzie im lepiej niż tu – tak mogłaby brzmieć ostateczna konkluzja tych wszystkich, którzy zdecydowali się na opcję rozłąki. I – jak wskazuje Sturis oraz jego rozmówcy – mieli rację!

Bombardowali nas bez przerwy, mogliśmy zginąć w każdej chwili. Szkoły pozamykane, jedzenia mało. Wyjazd z Grecji to był dla nas jedyny ratunek. Myślisz, że ja bym do czegokolwiek doszedł w życiu, gdybym nie wyjechał? Czytać bym się dobrze nie nauczył, że nie wspomnę o studiach. Bieda, zniszczenie i prawicowe rządy prześladowające lewicę. Nic byśmy nie mieli. Może końca wojny bym nie dożył. A w Polsce mieliśmy wszystko (NŻ, s. 126).

– mówi Sturisowi mieszkający w Szczecinie Kostek Christu, który jako jedenastoletek znalazł się w pierwszym pociągu, jaki przybył do Łądka-Zdroju,

¹² „Decyzja zazwyczaj należała do dorosłych opiekunów. Przy jej podejmowaniu matki i ojcowie musieli rozważyć wszystkie możliwe argumenty” (NŻ, s. 133).

głęboko złęczniony, usłyszał bowiem po drodze, że w Polsce żyje mnóstwo niedźwiedzi ludojadów. No, ale czy głos jednego człowieka – będącego, co więcej, przedmiotem, nie podmiotem owej decyzji – można uznać za ekwiwalent historycznej Prawdy?

Tu dochodzimy do kluczowego punktu, który określił metodę historycznej rekonstrukcji Sturisa – zupełnie dosłownego zniszczenia archiwum. O ile katalizatorem do podjęcia od lat odkładanego „na później” tematu było położenie „dzisiejszych uchodźców”, w którym autor odnalazł reminiscencję historii swej własnej rodziny – jakby na zasadzie Nietzscheańskiego wiecznego powrotu, który w tej sytuacji okazuje się wiecznym uchodźstwem – o tyle okoliczności, w jakich przyszło mu pracować, wyznaczyła przeprowadzona w 2009 roku przymusowa eksmisja Zarządu Głównego Towarzystwa Greków w Polsce z lokalu przy ulicy Ruskiej 46c we Wrocławiu¹³, a wraz z nią zniszczenie gromadzonej od ponad półwiecza dokumentacji. Wraz z falami powrotów greckich uchodźców do ojczyzny (związanymi z kolejnymi rewizjami stosunku władz w Atenach do lewicowców, komunistów i ich potomków), a także postępującą integracją kolejnych pokoleń tych, którzy postanowili zostać w Polsce, zainteresowanie działalnością Towarzystwa czy diasporowymi formami życia opartego na pielęgnowaniu pamięci o korzeniach stopniowo malało. Tak jak historia i historie greckich uchodźców nie zapisały się w świadomości i pamięci zbiorowej Polaków, tak też i dziś materialnymi śladami tejże obecności są przede wszystkim lokale gastronomiczne – naczelne i powierzchniowe (a także jedne z niewielu akceptowanych) ślady podskórnego multikulturalizmu¹⁴ w tym praktycznie monoetnicznym i monokulturowym kraju, jakim jest Polska.

¹³ Powodem był kilkudziesięcioletni dług z tytułu nieopłaconego czynszu.

¹⁴ Stanley Fish określa to mianem „butikowego multikulturalizmu” (*boutique multiculturalism*), czyli sytuacji, w których chętnie czerpiemy z – lehcących i/bo „egzotycznych” – elementów innych tradycji kulturowych (prym wiodą tu, jak się zdaje, kulinaria i muzyka), bez najmniejszego odniesienia do głębokich treści tychże tradycji, a nawet zainteresowania nimi, chyba że w wersji „pop”, typu: „Ci Jamajczycy to są tacy pozytywni i wyluzowani”. Zob. S. Fish, *Butique Multiculturalism, or Why Liberals are Incapable od Thinking about Hate Speech*, „Critical Inquiry” 1997, Vol. 23, No. 2, s. 378–395). Wydaje się, że mamy tu do

Kiedy Sturis natrafił w Internecie na informację o eksmisji Towarzystwa i likwidacji archiwum, odebrał to jako „cios w brzuch” – to z tym miejscem bowiem wiązał największe nadzieje na wypełnienie „białych plam” w historii greckich uchodźców w Polsce. Jak pisze w rozdziale o wymownym tytule *Księga utraconej pamięci*:

Wyobrażałem sobie, że dostaję klucze do kolejnych szafek i w spokoju przeglądam ich zawartość. Co regał, to rozdział książki, co pudło, to anegdota, co teczka, to ciekawy bohater i jego historia, nigdy wcześniej nieopowiedziana. [...] Poupychane po starych szafach i komodach dokumenty powinny po prostu być i świadczyć o ludziach i czasach. [...] Była w nich historia, jakich mało. Były ludzkie dramaty i szczęście. Były uchodźcze imiona i nazwiska. Kto, kiedy, konkretnie skąd w Grecji, konkretnie dokąd w Polsce, któredy, gdzie, z kim, dlaczego, za co (NŻ, s. 36).

Kolejny cios nadszedł, gdy Sturis dowiedział się, że analogiczny los spotkał archiwum ambasady Grecji w Warszawie, tym razem z przyczyn politycznych – na początku lat 80., kiedy w Grecji po raz pierwszy do władzy doszli socjaliści, nakazali spalenie teczek z informacjami o uchodźcach. Powodem było, z jednej strony, zlikwidowanie potencjalnych „haków” na wyborców i przedstawicieli zwycięskiej partii, z drugiej – wraz z płomieniami, które objęły archiwalne akta, symbolicznie zniknąć miały zamierzone źródła narodowej niezgody.

Zasoby obydwu archiwów stanowiły nie tylko materiał badawczy, który pozwoliłby Sturisowi zastosować tradycyjną metodę pisania historii, czyli krytykę źródeł, ale przede wszystkim były one, jak pisze, „świadectwem »dobrego uczynku« Polski i Polaków, wielką zbiorczą fakturą, potwierdzającą, że umiemy zachować się przyzwoicie” (NŻ, s. 42–43). We fragmencie tym – nie jedyny zresztą raz w całej książce – wyraźnie zaakcentowane zostaje „my” (w domyśle: my – Polacy), niezwykle istotne w ustach autora, który przy okazji rekonstrukcji historii prowadzi też refleksję nad swoją podwójną, polsko-grecką tożsamością. I właśnie jako Grekopolak czy Polakogrek, polski Grek czy grecki Polak, decyduje się on „zrekonstruować archiwum”, czyli „wyruszyć w podróż śladami »polskich Greków i Macedończyków«”,

czynienia nie tyle z częstokroć deklarowanym „otwarcie na inne kultury”, ile z neoliberalnym poszerzeniem oferty konsumpcyjnej.

zmieniając – z konieczności – metodę na właściwą badaniu *oral history*. Nawiązując do podtytułu słynnego traktatu Giorgio Agambena, powiedzieć można, że gdy nie ma archiwum, pojawia się świadek.

Pamięć jest tu nie tyle, jak chciał Michel Foucault, przeciw-historią¹⁵, ile przeciw-zapomnieniem – synteza pamięci indywidualnych, zebranych we wspólne ramy reporterskiej opowieści, tworzy literacką protezę pamięci zbiorowej. Końcowy produkt natomiast, czyli książka *Nowe życie*, nie jest, wbrew deklaracjom autora, substytutem utraconego archiwum, ale jego narracyjnego – a tym samym też moralnego¹⁶ – dopełnienia i uporządkowana; uporządkowania opartego nie na arbitralnym porządku alfabetycznym czy ścisłej kronikarskiej chronologii (które to dwa systemy z pewnością organizowały zasób archiwum), ale na patchworkowej logice opowieści, która – jak pisze Paul Ricoeur – „stanowi uprzywilejowany sposób, w jaki referujemy nasze bezładne, nieuformowane i aż do przesady nieme doświadczenie”¹⁷.

Sturis łączy „tu” i „tam” – Polskę i Grecję; „teraz” i „kiedyś” – od lat wojennych, przez drugą połowę XX wieku, do dnia dzisiejszego; „nas” i „ich” – wiele partii jego książki można czytać jako studium z zakresu integracji (równie dalekiej od naiwnej sielanki, co od przekonania, że dwie „kultury” współistnieć ze sobą nie są w stanie); integracji częściowo zinstytucjonalizowanej i odgórnej, zwłaszcza w pierwszych fazach po przybyciu, następnie spontanicznej czy – co zresztą pozostaje cechą państwa polskiego do dziś

¹⁵ Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 77 i n.

¹⁶ „Cóż innego mogłoby stanowić zamknięcie narracji, jeśli nie przejście od jednego moralnego ładu do drugiego? Przyznaję, że nie przychodzi mi do głowy żaden inny sposób »zakończenia« opisu rzeczywistych wypadków, ponieważ z całą pewnością nie możemy stwierdzić, by jakkolwiek ich sekwencja mogła dobiec końca [...]. Może się tak wydawać jedynie wówczas, gdy dochodzi do przeniesienia znaczeń – i to przeniesienia ich w sposób narracyjny – z jednej przestrzeni fizycznej lub społecznej do innej. [...] Jeżeli w jakimkolwiek opisie rzeczywistości mamy do czynienia z narracją, to możemy być pewni, iż jest w nim również obecna moralność lub odruch moralizatorski”; H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków [cop. 2000], s. 168–169.

¹⁷ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków [cop. 2008], s. 11.

wskutek braku przemyślanej i systemowej polityki integracyjnej – „przez zaniechanie” („zostawmy ich, a jakoś sobie poradzą”). Wśród rozmówców Sturisa odnajdujemy zarówno tych, którzy przybyli do Polski w pierwszym etapie ewakuacji (przeważnie „zwykłych ludzi”, dziś już ponadosiemdziesięcioletnich, którzy pozostali „tu”, a czasem próbują jakoś pogodzić życie w dwóch ojczyznach), jak i ich potomków, a wśród nich między innymi: Iliasa Wrazasa – muzyka, poetę, filologa, kulturoznawcę, profesora Uniwersytetu Wrocławskiego czy Ewdoksię Papuci-Władykę – światowej sławy archeolożkę związaną z Uniwersytetem Jagiellońskim; kilkakrotnie wspomniana zostaje również – chyba najbardziej obecna w zbiorowej świadomości Polaków, zwłaszcza średniego i starszego pokolenia – piosenkarka Eleni, również córka greckich uchodźców. Choć w żadnym miejscu książki stwierdzenie to nie pada wprost, wydaje się jasne, że w ten sposób Sturis nie tylko ocala opowieści biograficzne swoich rozmówców od zapomnienia, ale i polemizuje z tymi, którzy kwestionują potencjalne korzyści, jakie dla społeczności przyjmującej stanowić mogą uchodźcy (i którzy uważają, że ubogacenie kulturowe pisze się w cudzysłowie).

Opowieść Sturisa to jednak nie tylko historia utraconego archiwum (utraconej pamięci), ale przede wszystkim utraconego *happy endu*. Bo o ile pierwsze udało się autorowi częściowo zrekonstruować, odtworzyć (w przypadku archiwum) czy wytworzyć (w przypadku pamięci), o tyle to drugie pozostaje wciąż w kwestii mało realnych postulatów. Bo gdyby tylko odjąć „interwencyjny” charakter *Nowego życia*, mielibyśmy piękną i budującą historię o szlachetności tych, którzy ocalili kilkanaście – a gdyby wliczyć kolejne pokolenia, może i kilkadziesiąt – tysięcy istnień ludzkich, dali im możliwość przeżycia i przeżywania mniej lub bardziej spełnionych, mniej lub bardziej łatwych, mniej lub bardziej przyzwoitych, ale zawsze – żyć. Sturis nie zamyka jednak swej historii, nie pozwala nikomu odejść w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku i moralnej satysfakcji. Opowieść o tym, „jak Polacy pomogli uchodźcom z Grecji”, jest wyłącznie epizodem tego, co w jednej ze swych ostatnich prac Zygmunt Bauman określił jako „niekończąca się saga migracyjna”¹⁸. Opisany przez Sturisa stosunek władarzy państwa, jak i społeczeństwa przyjmującego do przybylszy z Grecji

¹⁸ Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. W. Micner, Warszawa 2016, s. 90.

i Macedonii stanowić ma jaskrawe przeciwieństwo dzisiejszych nastrojów politycznych – lęku, niechęci i wrogości wobec wyruszających w poszukiwaniu „lepszego życia” (nowego życia) ofiar tragicznych życiowych okoliczności w Afryce i na Bliskim Wschodzie.

Pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych ubiegłego wieku polskie władze mogły zachować się jak dzisiejsze i tłumaczyć, że uchodźcy z Grecji to nie nasz problem. Dałoby się to nawet racjonalnie uzasadnić: kraj, który był wyniszczony wojną, skrajnie biedny, powoli wychodzący z traumy, ze zmienionymi granicami, z instalującym się nowym porządkiem, miał zbyt wiele własnych problemów, żeby brać sobie na głowę kolejny. Można byłoby tłumaczyć, że owszem, [...] jak cały „postępowy obóz” pomagaliśmy greckim partyzantom na różne sposoby, ale są przecież granice solidarności. [...] Zdecydowano jednak inaczej. Władze PRL-u, dając zgodę na przyjazd uchodźców i obejmując ich hojną opieką, zachowały się godnie. Polskie społeczeństwo przyjęło gości serdecznie. Żaden Grek nie bał się chodzić ciemnymi ulicami, żadnego nie pobito w tramwaju, bo miał czelność zająć miejsce Polaka. Do żadnej starej Greczynki nikt nie krzyknął, by zdarła z głowy czarną chustę, by kupując chleb, mówiła po polsku. Żadnemu uchodźczemu dziecku nie dokuczali szkolni koledzy. Grecy i Macedończycy żyli u nas w spokoju. Początkowo obok Polaków, potem razem z Polakami. Najpierw jako sąsiedzi, potem przyjaciele. Drzwi w drzwi. Podwórko w podwórko (NŻ, s. 32–33).

Gdyby tylko z powyższego fragmentu¹⁹ usunąć wszelkie odniesienia do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, można by było odczytać go w rejestrze dumy i podziwu. Im bardziej jednak w opisie tego, co się wówczas zdarzyło, dostrzegamy to, co nie zdarza się tu i teraz, i im bardziej w wyliczeniu tego, co się wówczas nie wydarzało, dostrzegamy to, co dzieje się dziś – rosnącą falę aktów przemocy na tle etnicznym, eskalację mowy pogardy wobec uchodźców i migrantów – tym bardziej słyszymy *J'accuse!*, dobiegające spomiędzy opowieści, które zebrał Sturis, próbując ocalić od zapomnienia historię swoich przodków.

¹⁹ Dość wyidealizowanego, gdyż rozmówcy Sturisa parokrotnie wspominają o problemach i nieprzyjemnościach, jakie spotykali ze strony Polaków, które jednak zasadniczo nie zmieniły ich naczelną opinię o przykładowej gościnności oraz otwartości jako zdecydowanie przeważających postawach.

I choć, jak starałem się wykazać, pewne wątpliwości budzić może założenie o czystej bezinteresowności władz PRL-u (a „proletariacki humanizm” czy „internacjonalizm” nie jest mimo wszystko synonimem ogólnoludzkiej solidarności), tak źródłem nadziei i przykładowym wzorcem z pewnością może być postawa „zwykłych ludzi”²⁰, subsumowanych przez Sturisa, wraz z włodarzami kraju, pod zbiorczą kategorię „narodu polskiego”.

W *Lekcjach ciemności* Dariusz Czaja dowodził, że ten właśnie „zwykły człowiek” w niezwykłych okolicznościach – poddany „ideologicznemu zdeprawowaniu”, czyli intensywnej „czarnej propagandzie”, opartej na dehumanizacji dowolnego rodzaju Innego („ludowego diabła”) – staje się zdolny do czynów nieludzkich i haniebnych. Jak pisał Czaja: „[...] monstrialne jest ledwie cieniem zwyczajnego i tkwi w nas jako nieuświadomiana ciemna potencja. Spychana na co dzień w niebyt, usuwana z przestrzeni myślenia, ma zdolność aktywizowania się w sytuacjach ekstremalnych”, kiedy to „zwykli ludzie przemieniają się w najgorsze ze swoich możliwych wcieleni”²¹. Sturis natomiast ukazuje zgoła odmienne oblicze „zwykłego człowieka”, wolne od „zatrucia umysłu” retoryką pogardy i wykluczenia. I jak się okazuje, jest to człowiek otwarty, ciekawy, życzliwy, skory do pomocy i budowania relacji ponad różnicami i podziałami. I to właśnie te niewymuszone, oddolne akty solidarności i przyjaźni – udzielania wsparcia dlatego, że drugi człowiek go potrzebuje; otwierania drzwi dlatego, że drugi człowiek stoi na progu – wydają się znacznie bardziej przekonujące niż apele do władz (zwłaszcza utrzymane w dość podejrzanym retoryce „nawet Bierut zachował się lepiej niż wy...”), których logika działania jest zawsze mniej lub bardziej instrumentalna²² (wierzę w moc i wartość literatury faktu, ale nie

²⁰ Wielu bohaterów publikacji Sturisa może stanowić źródło godnych naśladowania postaw i wzorców osobowych, które można wykorzystać w procesie edukacyjnym, o czym pisze Magdalena Ochwat w tekście: *O uchodźcach z Grecji (i nie tylko) na lekcji we współczesnej szkole – „Nowe życie. Jak Polacy pomogli uchodźcom z Grecji” Dionisiosa Sturisa*, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 2, s. 213–216.

²¹ D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2008, s. 157–158.

²² Podstawowy powód „otwarcia granic” stanowią przede wszystkim potrzeby rynku pracy. Jak wskazuje niedawny raport ekonomistów z Fundacji Warsaw Enterprise Institute, polska gospodarka potrzebuje imigrantów, by stanowić liczącą się siłę w Europie. Autorzy apelują o „mądrą” i „spójną politykę migracyjną”,

na tyle, by była ona zdolna do zmiany polityki migracyjnej Polski). Regulując przepustowość granic i odmalowując tych, którzy znaleźli się po niewłaściwej ich stronie, w jak najczarniejszych barwach, by następnie ogłosić się jedynym możliwym źródłem ochrony przed wrogiem, którego same wytworzyły, władze próbują rozpaczliwie zachować resztki suwerenności w świecie transgranicznych przepływów kapitału, wzorców kulturowych i – budzących zdecydowanie największy sprzeciw – ludności. Władza nie jest jednak wszechmocna, a różne formy „zarządzania strachem” czy „czarnej propagandy” nie tylko rozbudzają demony ekstremizmu i Girardowskiej „wyobraźni prześladowczej”, ale też mobilizują silne grupy oporu, oddolne sieci solidarności i nadziei²³, które

a także wprowadzenie „maksymalnie uproszczonej procedury legalnego zatrudniania pracowników obcokrajowców, szczególnie z krajów sąsiadujących z Polską” oraz „stworzenie przejrzystej ścieżki uzyskania prawa stałego pobytu i obywatelstwa”. *50 milionów mieszkańców Polski. Konkretnie działania, a nie tylko marzenia*, red. A. Fandrejewska-Tomczyk, Warszawa 2018, s. 27; <https://wei.org.pl/wp-content/uploads/2019/02/50-milion%C3%B3w-mieszka%C5%84c%C3%B3w-Polski.-Konkretnie-dzia%C5%82ania-a-nie-tylko-marzenia.pdf> [dostęp: 24.07.2019]. Wymagałoby to jednak radykalnej zmiany dominującej narracji na temat migrantów, albo też – jak to się zresztą dzieje obecnie – wyciszania tematu i działania dyskretnie. Jak słusznie zauważa Kaja Puto: „Skończmy więc udawać, że pytanie o migrację brzmi: »czy należy przyjmować migrantów«. Skupmy się na tym, »jak« to zrobić. Z myślą o migrantach, ale i społeczeństwie przyjmującym, które w trakcie tego procesu musi się czuć bezpiecznie i sprawiedliwie. Pytanie »czy« jest nie tylko niemoralne, ale i nieodpowiedzialne oraz nierealistyczne. A szczenie Polaków przeciwko obcym przy jednoczesnym ich przyjmowaniu to wariant najgorszy z możliwych dla obu stron”; K. Puto, *Przestańmy udawać, że pytanie o migrację zaczyna się od „czy”*, „Krytyka Polityczna”, 20 grudnia 2018 r., <https://krytykapolityczna.pl/kraj/kaja-puto-przestany-udawac-ze-pytanie-o-migrantow-zaczyna-sie-od-czy/> [dostęp: 24.07.2019].

²³ Zob. R. Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2019. Zgodnie z podstawową tezą autorki wszelka zmiana społeczna rozpoczyna się od oddolnych działań i obywatelskiej mobilizacji opartych na przekonaniu, iż przyszłość jest niepewna i otwarta, co z kolei stanowi źródło nadziei na sprawczą moc własnego zaangażowania: „Nadzieja tkwi [...] w założeniu, że nie sposób przewidzieć, co się stanie w przyszłości, i że w tej szczelinie niepewności pojawia się przestrzeń do działania. Godząc się na tę niepewność, odkrywamy, że możemy wpływać na rzeczywistość”; *ibidem*, s. 10.

działają w imię innego, lepszego jutra dla nas wszystkich²⁴. I to właśnie w tym duchu należałoby odczytać naczelne przesłanie płynące z książki Sturisa. Nie tyle jako petycję czy zażalenie kierowane do władz, ile wołanie do „zwykłego człowieka” o obywatelską niezgodę na ich poczynania i wspólne zaangażowanie w imieniu tych wszystkich, którzy wierzą, że w kraju nad Wisłą można (będzie jeszcze kiedyś) odnaleźć „nowe życie”²⁵.

Bibliografia

- 50 milionów mieszkańców Polski. Konkretnie działania, a nie tylko marzenia, red. A. Fandrejewska-Tomczyk, Związek Przedsiębiorców i Pracodawców / Fundacja Warsaw Enterprise Institute, Warszawa 2018; <https://wei.org.pl/wp-content/uploads/2019/02/50-milion%C3%B3w-mieszka%C5%84c%C3%B3w-Polski.-Konkretnie-dzia%C5%82ania-a-nie-tylko-marzenia.pdf>.
- Zygmunt Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, tłum. W. Micner, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Dariusz Czaja, *Lekcje ciemności*, Czarne, Wołowiec 2008.
- Jacques Derrida, *Gościnność nieskończona*, tłum. P. Mościcki, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2004, nr 3(9), s. 257.
- Stanley Fish, *Butique Multiculturalism, or Why Liberals are Incapable od Thinking about Hate Speech*, „Critical Inquiry” 1997, Vol. 23, No. 2.
- Michel Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998.
- Waldemar Kuligowski, *Archipelagi empatii. Mapowanie działań na rzecz uchodźców w Polsce*, „Czas Kultury” 2018, nr 3.

²⁴ Skrótowy przegląd inicjatyw prouchodźczych zob. W. Kuligowski, *Archipelagi empatii. Mapowanie działań na rzecz uchodźców w Polsce*, „Czas Kultury” 2018, nr 3, s. 112–117.

²⁵ Jak w innym miejscu zauważa Rebecca Solnit: „bołączką, jaką niesie z sobą zapomnienie, jest niedobór przykładów zmiany na lepsze i mocy działania ludu, brak dowodów na to, że coś może się nam udać i nieraz się już udało”; R. Solnit, op. cit., s. 19. Ocalenie od zapomnienia historii greckich i macedońskich uchodźców, którzy znaleźli schronienie na terenie Polski, może stanowić właśnie przykład takiej – dającej nadzieję, że nie wszystko jeszcze stracone, a tym samym mobilizującej do działania – opowieści.

- Magdalena Ochwat, *O uchodźcach z Grecji (i nie tylko) na lekcji we współczesnej szkole* – „Nowe życie. Jak Polacy pomogli uchodźcom z Grecji” Dionisiosa Sturisa, „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 2.
- Agnieszka Pasięka, *Czy imigranci są nam „kulturowo” obcy?*, „Krytyka Polityczna”, 19 września 2015 r.; <https://krytykapolityczna.pl/artykuly/ue/20150918/czy-imigranci-sa-nam-kulturowo-obcy>.
- Kaja Puto, *Przestaniemy udawać, że pytanie o migrację zaczyna się od „czy”*, „Krytyka Polityczna”, 20 grudnia 2018 r.; <https://krytykapolityczna.pl/kraj/kaja-puto-przestanmy-udawac-ze-pytanie-o-migrantow-zaczyna-sie-od-czy/>.
- Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków [cop. 2008].
- Rebecca Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywale możliwości*, tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Karakter, Kraków 2019.
- Dionisios Sturis, *Nowe życie. Jak Polacy pomagali uchodźcom z Grecji*, W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2017.
- Hayden White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2000].

New Life, or Pole Can (Could?) Do It

The article is a discussion with Dionisios Sturis’ reportage book *Nowe życie. Jak Polacy pomagali uchodźcom z Grecji (New Life. How Poles Were Helping the Greek Refugees)*, especially with the parts where Sturis draws a historical parallel between actions of Polish People Republic’s authorities from late 40s and early 50s – who decided to harbour the children, civilians and wounded partisans from Greek home war – and current ones, who refuse to accept the nowadays refugees from Africa and Middle East. While the author is aloof to the rhetoric which presents the former ones as a guiding light to the latter – as Sturis used to do – he still claims that the book could serve as a tool of empowering anti-xenophobic and inclusive ‘policy of hope’ (according to Rebecca Solnit’s notion).

Keywords: Dionisios Sturis, reportage book, refugees, xenophobia, policy of hope

„CZŁOWIEK DAŻĄCY”, CZYLI ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA W TWÓRCZOŚCI KRYSZTIANA LUPY.

Analiza zjawiska na podstawie wybranych spektakli¹

SYLWIA MERK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński in Warsaw
sylwia.merk@wp.pl

WSTĘP

Krzysztof Lupa ma status jednego z najważniejszych polskich reżyserów teatralnych. Wiele jego spektakli, jak chociażby *Kalkwerk* czy *Miasto snu*, zostało okrzykniętych mianem legendarnych. Niewątpliwie wpływ na to miała niezwykłość zabiegów zastosowanych w realizacjach Lupy – jego teatr toczy się w powolnym tempie, a bohaterowie często niewiele mówią. Swoistym znakiem rozpoznawczym twórczości reżysera stała się także długość jego spektakli. Często przedstawienia te trwają pięć, sześć czy nawet siedem godzin. Nie jest to jednak czas dla widza stracony. Choć trzeba przyznać, że spektakle te wymagają „wejścia” w ich własny rytm, to niewątpliwie są one tego warte. Istotnym polem zainteresowania Krzysztofa Lupy jest filozofia, wiele z jego przedstawień jest inspirowanych bądź też podbudowanych rozważaniami wielkich myślicieli. Reżyser sięgał między innymi po Fryderyka Nietzschego, Ludwiga Wittgensteina czy Carla Gustava Junga. U każdego z nich szukał przede wszystkim myśli dotyczących człowieka i jego życia. W niniejszym tekście to właśnie ta warstwa twórczości Krzysztofa Lupy jest dla mnie najważniejsza. Jego dociekania wpisują w kontekst antropologii filozoficznej i pytań przez nią formułowanych. Staram się

¹ Niniejszy tekst stanowi przeredagowaną wersję rozprawy magisterskiej napisanej pod opieką naukową dr Magdaleny Ślusarskiej na kierunku Kulturoznawstwo (Wydział Nauk Humanistycznych UKSW) i obronionej w 2018 roku.

również wytłumaczyć koncepcję „człowieka dążącego”, którą Lupa zdaje się rozwijać poprzez swoją twórczość. Jego zdaniem istotą człowieczeństwa jest bowiem poznawanie samego siebie, rozumiane jako wciąż trwający proces. Ze względu na ogrom materiału, jaki stanowią spektakle Krystiana Lupy, postanowiłam ograniczyć zakres swoich analiz do dwóch wybranych realizacji, które są jednocześnie egzemplifikacją stawianych przeze mnie tez – *Miasta Snu* oraz *Procesu*. Decyzja ta jest też podyktowana faktem, iż oba przedstawienia miałam okazję oglądać w teatrze, co wydaje mi się niezwykle istotne w przypadku pracy dotyczącej właśnie tej dziedziny sztuki.

Zaznaczyć należy jednocześnie, że oba wybrane przeze mnie spektakle znacznie się różnią. W *Mieście snu* bohaterowie znajdują możliwość, by uczynić swoje przeżycia wewnętrzne ważnymi. To właśnie na płaszczyźnie wypowiedalności, dzielenia się snami, uczuciami czy fantazjami budowane jest poczucie człowieczeństwa. Zbliża nas to do zrozumienia, czym dla Krystiana Lupy jest „człowiek dążący”. Na drodze poznawania siebie jest on poddany nieustannym procesom przemiany, a poprzez swoją otwartość na sferę „życia wewnętrznego” staje się jakby bardziej ludzki. *Proces* jest spektaklem zgoła odmiennym, co wynika zresztą z samego tekstu Kafki. O ile bohaterowie *Miasta snu* w jakimś stopniu wiedzą, w jakim kierunku zmierzają ich dążenia, o tyle w *Procesie* dominuje niepewność. Działania głównej postaci są spowite swego rodzaju ciemnością i poniekąd skazane na niepowodzenie. Niemożność bądź też wielowymiarowa impotencja cechująca Józefa K. stop u podstaw wyrażonego przez Lupę poglądu, iż bohater ten „[...] nie jest pełnym człowiekiem. Od dzieciństwa to ukrywa. Udaje człowieka, udaje pracownika banku, pracownika, który awansuje. Jak Nosferatu niesie w sobie straszne kalectwo, brak, o którym wie, ale którego nie zna. Nie zna, bo jest przez niego, to znaczy przed sobą samym, permanentnie ukryty”². Niemożność bądź też nieumiejętność, a w każdym razie jakiegoś rodzaju bariery nie do przekroczenia, sprawiają, że w perspektywie naszych rozważań trudno Franza, bohatera spektaklu, określić mianem „człowieka dążącego”. Nie staje się on coraz bardziej człowiekiem, a wręcz przeciwnie – staje się nim coraz mniej. Nie ulega wątpliwości, iż Krystian Lupa chciał

² *Proces: Lupa / Kafka*, [według F. Kafki, tłum. J. Ekier, reż, adaptacja, scenografia i światła K. Lupa, przekł. scen. na j. ang. D. Gajewska, A. Zapalowski], Warszawa 2017, s. 28.

operować tekstem Kafki przede wszystkim na płaszczyźnie politycznej. Świadczy o tym zresztą dziennik z okresu pracy nad spektaklem, w którym reżyser szeroko omawia aktualną sytuację w kraju. Nie można jednak zapomnieć, że *Proces* nie wyczerpuje się na krytyce władzy. Choć warstwa ta jest ważna dla samego Lupy, to moich rozważaniach chciałam skupić się przede wszystkim na egzystencjalnym wymiarze *Procesu*.

Na niniejszą analizę składają się trzy części. W pierwszej z nich dokonuję wstępnego zarysowania kontekstu antropologii filozoficznej, w którym sytuuję twórczość Krystiana Lupy. Reżyser ten chce poprzez teatr docierać do prawdy – prawdy o człowieku. Wszystkie jego starania zdają się nakierowane właśnie na realizację tego celu. Na tej podstawie zbudowałam analogię między teatrem Lupy a poznaniem samego siebie jako jednym z głównych postulatów filozofii. Reżyser niejednokrotnie podkreślał, że poznanie to jest swego rodzaju procesem, który ciągle trzeba przeprowadzać. Jest to także podstawa mojej zasadniczej tezy o „człowieku dążącym”. Ważnym elementem moich rozważań było wprowadzenie za Witkacym podziału na dwa typy ludzi – tych, których można nazwać „dążącymi”, oraz tych, którzy nie są zdolni do podejmowania tego typu działań. W swoich dociekaniach poruszałam również wątki dotyczące między innymi filozofii Heniego Bergsona, Karla Jaspersa czy też procesu indywiduacji (Carl Gustav Jung). Starałam się również wytłumaczyć autorską koncepcję Krystiana Lupy „rysowania okiem wewnętrznym”.

W drugiej części podjęłam analizę cielesności w twórczości Lupy. Powołując się na Arnolda Mindella, pokazałam, że ciało może być istotnym elementem procesu indywiduacji. Tym samym sfera ta została przeze mnie wpisana w „dążenie” do poznania samego siebie, które postuluje Krystian Lupa. Rozważania na temat statusu ciała w jego przedstawieniach objęły zagadnienia nagości, seksualności oraz erotyzmu. Wszystkie z nich zostały przeze mnie przeanalizowane w odniesieniu do konkretnych sytuacji scenicznych. W tym celu sięgnęłam między innymi do myśli Georges’a Bataille’a czy też do klasycznych rozróżnień na *Leib* i *Körper*, które omawiam w dalszej części artykułu. Starałam się również wykazać, że cielesność w twórczości Lupy ściśle powiązana jest z prawdą i jest ważnym składnikiem pytania o to, kim jesteśmy.

W ostatniej partii skupiałam się na sferze przeżyć wewnętrznych, która szuka swojego wyrazu w sztuce Krystiana Lupy. Podjęłam zagadnienie

wypowiadalności, które jest jednym z zasadniczych problemów w twórczości reżysera. Jest ono również związane z tezami stawianymi przez Ludwiga Wittgensteina. Duża część moich rozważań prowadzonych w tej części dotyczy snów i nieświadomości. Ukazałam warstwę twórczości Lupy odwołującą się wprost do wątków psychoanalitycznych, a także uzasadniłam katartyczny wymiar jego spektakli. Rozważania te zostały podporządkowane wydobywaniu wątków antropologii filozoficznej obecnych w dociekaniach reżysera i służą wytłumaczeniu koncepcji „człowieka dążącego”.

I. ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA – „CZŁOWIEK DĄŻĄCY”

PRZEZ TEATR DO PRAWDY?

„Spektakl wymaga prawdy jako koniecznego pokarmu [...]”³ – być może w tych słowach Krystiana Lupy należałoby upatrywać istotę jego teatru. W jego spektaklach scena staje się bowiem wyjątkową przestrzenią – przestrzenią wydobywania prawdy. Sama prawda jest zaś materią, z której teatr powstaje, którą teatr się żywi i z którą stara się uporać. Nie chodzi tutaj jednak o podniosły ton, w który, jak się domyślamy, można by dość łatwo popaść, wypowiadając takie słowa. Wręcz przeciwnie – trzeba spojrzeć mimo tego tonu na teatr Krystiana Lupy jako na ten, który pokazuje nam nieudolność naszych dążeń do prawdy. Postrzegamy ją jako cel do osiągnięcia, jednocześnie nigdy jej nie widząc – tak jakby znajdowała się za jakąś niewidzialną zasłoną, o której istnieniu jesteśmy głęboko przekonani. Zachowujemy się jak ślepcy, którzy dłonią badają nieznaną przestrzeń znajdującą się przed nimi. Postacie w teatrze Krystiana Lupy zostają skazane na szukania po omacku, wysłane w podróż, która nie ma swojego końca. Sam Lupa poprzez swoją twórczość podejmuje ten wysiłek, jednocześnie zachęcając do tego także widza.

Reżyser polecał swoim studentom w Szkole Teatralnej wykonanie ćwiczenia z – jak to określał – „rysowania okiem wewnętrznym”⁴. Polegało ono na szkicowaniu kształtów, które studenci odczuwają w sobie. Tak jakby

³ B. Matkowska-Święś, *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2003, s. 142.

⁴ Ibidem, s. 106.

mieli wyobrazić sobie swoje wnętrze jako obszar, w którym znajdują się różnorakie figury i faktury. Oko wewnętrzne miało je odnaleźć i przenieść na kartkę. Teatr Krystiana Lupy zdaje się poszukiwać właśnie tego rodzaju kształtów. Czy powinniśmy mówić tutaj o próbach uchwycenia szeroko rozumianej prawdy znajdującej się gdzieś w głębi? Czy chodzi tutaj o dotarcie do niej? O gest łapania, czy też pochwytywania? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie powinna być negatywna. Reżyser w swojej twórczości daje nam do zrozumienia, że prawdy nie da się uchwycić, że ona zawsze się wymyka i przemieszcza. Powinniśmy raczej mówić o geście dotykania, który nie próbuje niczego schwytać. W *Utopii 2* Lupa stwierdzał w odniesieniu do zapisywania swoich myśli, że „często zapis staje się największą, czasem jedyną możliwością uchwycenia, choćby tylko nadzieją na uchwycenie. Jest również tym doświadczeniem, w którym okazuje się, że dążenie jest ważniejsze od łupu [...]”⁵. Mimo że nigdy nie będziemy w posiadaniu prawdy w sensie ostatecznym, możemy jednak próbować choć przez chwilę jej dotknąć, a poprzez to poczuć.

Celem teatru Lupy jest więc dążenie – każdorazowe podejmowanie próby odnalezienia i dotknięcia niewidzialnych, niekoniecznie nawet foremnych kształtów. Co więcej, dążenie to nigdy nie ustaje. Chodzi o ciągłe poszukiwanie, jakkolwiek rozpaczliwe by ono nie było. Choć Krystian Lupa wielokrotnie podkreślał, że myśli, które wypowiadamy, okazują się nie dosięgać istoty tego, co pomyślane, to i tak wszelkie podejmowane próby są wartościowe. Człowiek jest rozumiany bowiem jako ten, który „dąży”, który nieustannie podejmuje próby i zadaje sobie pytania, a poprzez to się rozwija. Reżyser niejednokrotnie pokazuje nam nieudolność i trud procesu, o którym tutaj mowa. Jego postaci momentami zamieniają się niemal w afatyków, którzy nie mogą czegoś wypowiedzieć, a zarazem dotknąć i poznać. Teatr staje się przestrzenią bełkotu, z głębi którego w wielkich trudach próbujemy coś wydobyć; staje się przestrzenią trwającego procesu. Bełkot ten jest niezwykle ważny, to bowiem człowiek bełkocze i to o sobie samym bełkocze, siebie samego stara się wypowiedzieć. Być może wszelka mowa jest tylko bełkotem, być może słowa nigdy nie sięgają celu, zawsze pozostają niezrozumiałe? To pytanie, które niewątpliwie należałoby sobie zadać w kontekście twórczości

⁵ K. Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, s. 5.

Krystiana Lupy. Pytaniem jednak nadrzędnym wobec tego postawionego przed chwilą byłoby przede wszystkim pytanie o człowieka. To prawda o człowieku jest przecież w największym stopniu przedmiotem teatru Lupy. Przez pracę twórczą próbuje on osiągnąć przeżyć wewnętrznych i choć przez chwilę z nimi obcować. Jego dążenia są przesiąknięte myślą wielkich filozofów, na których reżyser niejednokrotnie się powołuje. Założenie jego teatru jest ponadto wielce filozoficzne – jego celem jest zadawanie pytań o człowieka i o to, kim jesteśmy. Dlatego też w niniejszych rozważaniach podjęłam kwestię antropologii filozoficznej obecnej w twórczości Krystiana Lupy. Szczególnie zaś interesująca wydaje się tematyka „człowieka dążącego”, która znajduje swoje odzwierciedlenie w pracach reżysera.

DWA TYPY LUDZI

Krystian Lupa często mówi o swojej twórczości jak o podróży. Traktowanie własnego teatru jako pewnego rodzaju drogi czy procesu jest dla niego bardzo charakterystyczne. W rozmowie z Grzegorzem Niziołkiem autor stwierdzał, iż literatura austriacka „przyciągała go motywem podróży przez samego siebie”⁶. Ta wypowiedź pozwala bezpośrednio określić kierunek, w którym zmierzają dążenia Lupy. Wyraźnie proponuje on wędrówkę w głąb siebie i penetrację nieznaną przestrzeni oraz zakamarków własnego istnienia. To właśnie staje się celem, jaki stawia przed sobą Krystian Lupa – chce poprzez swoją twórczość dowiedzieć się czegoś o człowieku, otworzyć przed sobą i widzem świat ludzkich przeżyć psychicznych. Co więcej, świat ten jest jego obsesją, dążeniem, które zaczyna być sensem życia – tak jakby dotykanie wnętrza było dla niego samą istotą egzystencji. Reżyser rozumie jednocześnie, że taka droga nie jest czymś oczywistym i nie staje się udziałem każdego z nas. Życie można przeżyć, nie wyruszając nigdy w tę podróż bądź też w pewnym momencie ją przerywając. Nie wszyscy odczuwają pragnienie „podróży przez samych siebie”. Krystian Lupa mówi nawet o dwóch gatunkach ludzi i, jak zauważa, już u Witkacego obecny jest podział – z jednej strony na „nienasyconych metafizyków”, z drugiej zaś na „zdrowe bydłota”⁷.

⁶ Idem, *Prawda zbłąkania*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, cyt. za: G. Niziołek, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 41.

⁷ G. Niziołek, op. cit., s. 43.

W swoim teatrze z kolei Lupa kreuje z jednej strony postacie komediowe, z drugiej te „wycieniowane psychologicznie”⁸.

Podział taki jest jednocześnie podziałem na tych, którzy „wyruszyli w podróż”, oraz na tych, którzy nie są do niej zdolni. Jak czytamy w *Sobowtórze i utopii*, u Witkacego „kryterium podziału jest oczywiste: rozstrzyga zdolność do przeżywania uczuć metafizycznych, jedyna i ostateczna miara człowieczeństwa”⁹. Podobnie jest u Lupy, którego główne postacie wyróżniają się właśnie charakterystycznym rysem psychologicznym. Często są to osoby niestabilne, rozchwiane, wycofane czy załężnione. Jednak to właśnie one wchodzi w sferę wypowiedalności, to one podejmują próby wydobywania czegoś z głębi własnych przeżyć wewnętrznych. Mówiąc jeszcze inaczej: to one są w procesie „dążenia”.

Należy zwrócić uwagę, w jaki sposób zostaje użyte pojęcie „zdrowia”. W podziale Witkacego osoby niezdolne do przeżywania uczuć metafizycznych są określane mianem „zdrowych bydła”, co ma *stricte* pejoratywny wydźwięk. Jednak to właśnie one są uznawane za te „zdrowe”. Podkreślenia wymaga tutaj trud, jaki niesie za sobą przeżywanie uczuć metafizycznych, czy już u samego Lupy – droga w głąb siebie. W *Mieście snu* jedna z głównych postaci – Siri – mówi wręcz o „wrywaniu czegoś z siebie” czy o „rozpruwaniu siebie”. Wyraźne widać, że droga, o której tak często mówi Lupa, bywa czymś nieprzyjemnym, tak jakby wydobywanie wewnętrznych treści było podobne do rozdrapywania rany. Nie jest to jednak ściśle związane z traumami, które bohaterowie w sobie skrywają, a przynajmniej nie zawsze tak musi być. W dużo większym stopniu chodzi o to, że mówienie o własnych treściach psychicznych nie jest dla nas sytuacją komfortową. Nie jest czymś, do czego nawykliśmy. Tymczasem to właśnie jest istotą człowieczeństwa dla Lupy. Stan „zdrowia” jest więc tutaj dość niejednoznaczny. Być może należałoby za Foucaultem rozważyć relatywność sytuacji zdrowia i szaleństwa¹⁰. Czy zdrowym jest ten, co zaprzestał podróży, o którą tak domaga się twórczość Lupy? W tym sensie zrywałby on przecież kontakt z samym sobą. Z drugiej strony jątrzenie głębi można by uznać za objaw rozchwiania

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987.

psychicznego, swego rodzaju manii zamełczania samego siebie. „Zdrowe bydle” to ktoś, kto nie podejmując pytań, unika jednocześnie całego trudu i bólu związanego z procesem dążenia do poznania samego siebie. Być może, aby wyrazić poglądy Krystiana Lupy w tej kwestii, należałoby sformułować quasi-Millowską tezę, iż „lepiej być cierpiącym, ale dążącym człowiekiem, niż zdrowym bydłem”¹¹. Reżyser nie miałby żadnych wątpliwości, która z dróg ma większą wartość.

Przedmiotem teatru Lupy nie są „zdrowe bydłeta”. Twórcy nie interesuje porzucanie drogi. Wręcz przeciwnie – należy zająć się tym człowiekiem, który zdolny jest do podejmowania trudu dążenia. Mówiąc bowiem o quasi-Millowskiej formule, którą można by określić w tym miejscu jako istotny stosunek do zdrowia, należy pamiętać o tym, co ów filozof chciał nam przekazać – nawet najniższe wartości człowieka są wyższego rzędu niż te zwierzęce. Wieść „zdrowy” żywot, choć nie jest niczym złym, w teatrze Lupy jest traktowane jako operowanie w obrębie niższych wartości. Proces dążenia jest zwrotem, przez który człowiek realizuje najwyższy, z punktu widzenia reżysera, cel ludzkiego życia – poznanie samego siebie. „Zdrowe” życie jest poniekąd porzuceniem drogi, swoistym gestem poddania się w dążeniu lub niezdolności do jego podjęcia. Mówiąc inaczej: jest obraniem prostszego kursu, a być może tego, który jest zwyczajnie łatwiej znieść. W tym kontekście zrozumiałe stają się chociażby słowa Lupy o tworzeniu roli aktora i obszarów roli, z których aktor często się wycofuje – „żał mi porzucenia każdego poszukiwań”¹². Realizując zadania pedagoga, reżyser chciałby, by droga i trud z nią związany były podejmowane. Przestrzeń dążenia jest dla niego najważniejsza i w niej osadza bohaterów swoich spektakli. O obywatelach *Miasta snu* mówił:

Samą istotę naszych obywateli stanowi dążenie w głąb. Wszystko nastawione jest na życie przeniknięte możliwie najbardziej wartościami duchowymi. Cierpienie i radość współczesnych obce są obywatelowi Państwa Snu. Muszą pozostać dla niego naturalnie obce wskutek jego zupełnie innej skali wartościowania. Może najtrafniejsze byłoby tu pojęcie „nastrój” – przynajmniej

¹¹ Parafrazuję tutaj słynną formułę Johna Stuarta Milla: „lepiej być niezadowolonym człowiekiem, niż zadowoloną świnia”, J. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, wstęp T. Kotarbiński, Warszawa 1959, s. 18.

¹² B. Matkowska-Święś, op. cit., s. 99.

porównawczo. Nasi ludzie przeżywają tylko nastroje, a raczej żyją wyłącznie w nastrojach; [...] obywatel Państwa Snu nie wierzy w nic poza snem¹³.

Nie ulega wątpliwości, że sam reżyser należy właśnie do tego gatunku ludzi – marzycieli, śniących, pragnących i dążących. Teatr Krystiana Lupa – choć będzie to wymagało dodatkowego wyjaśnienia w dalszej części tekstu – poniekąd również zaprasza nas do śnienia.

JA, CZYLI KTO? JA WEWNĘTRZNE

Zarysowany powyżej podział Witkacego pomoże lepiej zrozumieć filozofia Henriego Bergsona. Choć sam Krystian Lupa raczej rzadko wspomina o myśli francuskiego noblisty, to mogła ona oddziaływać na niego w sposób niebezpośredni. Wczesny okres twórczości Lupa być może wpłynął bowiem na postrzeganie przez niego rzeczywistości w większym stopniu, niż mogłoby się nam wydawać. Mam tutaj na myśli okres, w którym reżyser zajmował się dziełami Witkacego. Ze spotkania z twórczością pisarza pochodzi teza o dwóch gatunkach ludzi, która rzutuje na prace Lupa. Sam Witkacy jako nowinkarz zetknął się z dziełami Bergsona, co w dość dużym stopniu widać także w jego autorskiej twórczości¹⁴. Nie jest jednak dla mnie istotne badanie stopnia, w jakim Witkacy mógł inspirować się Bergsonem; zagadnienie to poruszane jest w niektórych publikacjach poświęconych pisarzowi¹⁵. Interesujący jest konkretny aspekt myśli Bergsona, który pomoże zrozumieć przedstawioną w poprzednim punkcie dychotomię.

Otóż wpływ na ową dychotomię mógł mieć Bergsonowski podział na jaźń zewnętrzną i jaźń wewnętrzną. Francuski myśliciel twierdził, że ta pierwsza jest bezosobową częścią osoby¹⁶. Nieco uproszczając tę kwestię: jaźń zewnętrzna jest czymś, co nie do końca jest mną. Jest jedynie powierzchowną warstwą mojej osoby. Jaźń wewnętrzna sięga głębiej – tam, gdzie, jak możemy sądzić, Lupa chce docierać w „dążeniu”. Jaźń wewnętrzna, jak tłumaczy Leszek Kołakowski, to „rdzeń osobowości, nie jest narzędziem życia ani pewną stroną naszych praktycznych wysiłków, jednostkowych czy społecznych, zazwyczaj nie jesteśmy jej świadomi, nie ma też powodów

¹³ G. Niziołek, op. cit., s. 44.

¹⁴ J. Degler, *Spotkanie z Witkacym*, Jelenia Góra 1979, s. 50.

¹⁵ Zob. np. J. Błoński, *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2001.

¹⁶ L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 33.

byśmy byli, skoro pochłania nas troska o przetrwanie¹⁷. Mówiąc jeszcze inaczej: sfera, która jest „rdzeniem osobowości”, czyli miejscem, do którego chcielibyśmy docierać, zadając sobie pytanie: „kim jestem?”, jest przez nas zaniedbywana. Pomijamy ją, zapominamy o niej pochłonięci biegiem spraw życia codziennego.

Być może to właśnie jest stan „zdrowego bydlęcia”, które już sobie nie zadaje pytań, zapomina o życiu wewnętrznym na rzecz podtrzymywania swojego biologicznego istnienia. Dlatego w swoim życiu możemy nie docierać do głębszych warstw swojej osobowości, a tym samym kierować się jedynie tym, co w wielu systemach filozoficznych uznawane jest za wartości najniższe. Dodać należy również, że „ja powierzchowne” jest traktowane przez Bergsona jako swego rodzaju skamielina, maska, którą zakładamy, ukrywając swoje „ja głębokie”. Pamiętać trzeba, że być może istnieje ryzyko, iż człowiek zastyga w swoich maskach. Przywdziewając maskę „ja zewnętrznego”, może w niej już pozostać; zapominając o „jaźni głębokiej”, może stać się kimś innym, obcym dla siebie samego – kimś, kogo nie poznałby w lustrze. Należy więc uznać, że „dążenie”, o którym mówi Lupa, jest podejmowaniem wciąż na nowo trudu docierania przez maski do „rdzenia osobowości”. Możemy zatem powiedzieć, że choć teatr jest *par excellence* przestrzenią masek, to teatr Krystiana Lupy stara się docierać do tego, co „poza” maską; stara się w głąb penetrować istotę człowieczeństwa. Badanie związku myśli Lupy z koncepcjami Bergsona można znacznie rozwinąć, wydaje się to zresztą dość płodnym gruntem do rozważań. W tym miejscu poprzestanę jednak na odniesieniu do „jaźni powierzchownej” i „jaźni głębokiej”, które w sensie „narzędziowym” dobrze tłumaczy kierunek dążeń Krystiana Lupy.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY

Warto przyjrzeć się bliżej „rysowaniu okiem wewnętrznym”, które, jak już wcześniej wspomniałam, jest jednym z ćwiczeń, jakie Krystian Lupa zadaje swoim studentom. W *Utopii 2* reżyser opisuje je w następujący sposób:

[...] skoncentruj się na tym, co i gdzie teraz czujesz w ciele. Jak się to zachowuje wzajemnie, jak lokuje się w wewnętrznej przestrzeni, jaki tworzy obraz,

¹⁷ Ibidem.

jakie poszczególne kształty? Wewnętrzne dotyki, napięcia i bóle [...]. Potem spróbuj narysować to na kartce papieru. Staraj się uwolnić od tego, co wiesz o swoim ciele, o rozmieszczeniu poszczególnych jego fragmentów i organów, spróbuj narysować dokładnie to, co widzisz wewnętrznym dotykiem¹⁸.

Ćwiczenie to jest różnorako nazywane – raz „rysowaniem okiem wewnętrznym”, raz „dotykiem”, czasem „pejzażem wewnętrznym”. Nie jest istotne, jak zostanie to przez nas określone, nie ma też większego znaczenia rozbieżność między zmysłami, które nam to umożliwiają, te bowiem są jedynie różnymi sposobami dojścia do celu, który reżyser ma na myśli. Istotne jest natomiast, że każdorazowo jest to ruch zagłębiania się w siebie, oraz to, że jest to operacja przede wszystkim mentalna. Przemierzamy obszar wewnątrz siebie za pomocą myśli. Krystian Lupa w *Utopii i jej mieszkańcach* pisał:

[...] czym są te obszary – nieruchomo czekające na wędrówkę myśli, na linearną podróż opisującą ze swego punktu widzenia kolejne widoki? Że myśl – ten ruchomy akt – penetrujący mgliste zaciemnione rejony, może za każdym razem odbyć podróż inną drogą, inne przynosząc relacje – oto dowód istnienia owych nieruchomo czekających rejonów. Rejony te – krajobraz myśli – ich materia – chmura... jakkolwiek je nazwać – istnieją w wyczuwalny, sygnalizowany przez każdy moment wewnętrznej czujności, sposób¹⁹.

„Rysowanie okiem wewnętrznym” jest więc dla Krystiana Lupy poniekąd archetypem podróży, którą konsekwentnie nazywam „dążeniem”. Jego celem jest poznanie samego siebie, które – co warte jest odnotowania – wydaje się nie mieć sprecyzowanego końca. Co więcej, wydaje się, że nie może ono do takowego zmierzać. Przestrzeń, która ulega penetrującej myśli, jest przedstawiana przez Lupę jako obszar niekończących się możliwości. Tak też należy rozumieć tutaj człowieka. Reżyser stwierdza, że obszary te:

[...] często leżą w uśpieniu przez całe lata, dojrzewając, wchłaniając bez mojej wiedzy łupy zmysłów, doznania ciała, uczucia [...] Czasem błędząca ostrożnie myśl potyka się, trąca, ostrożnie przybliża się do tego obszaru, obiektu,

¹⁸ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 145.

¹⁹ Idem, *Utopia i jej mieszkańcy*, wstęp i oprac. M. Wąs-Klotzer, Kraków 1994, s. 72.

pejzażu i cofa przerażona pierwszym przelotnym spojrzeniem, przerażona niedostępnością, dzikością dziewiczej krainy... a ona tam sobie spoczywa²⁰.

Widać wyraźnie, iż „dążenie” jest procesem, i to procesem, który trzeba podejmować wciąż na nowo, z nadzieją, że tym razem dotrzemy dalej i głębiej, dotykając obszarów wcześniej nam niedostępnych. Co więcej, „dążenie” to wymaga szczerości, nie znosi kłamstwa, a co za tym idzie – przybiera formę mierzenia się z samym sobą, także z własnymi ułomnościami, które przed sobą zakłamujemy. Krystian Lupa wspomina również, że studenci często próbują oszukiwać, wykonując to zadanie, ujawniając tym samym swoją indolencję w podjęciu procesu. Reżyser opisuje to następująco:

I znów rysowali z mieszaniną nieufności i podniecenia. A nuż w trakcie tego rysowania coś się stanie. Z nieczystymi sumieniami, z mętną świadomością popełnianego fałszerstwa zawisali nad podłogą z nieśmiałymi śmieszkami. Cudu spodziewali się już nie w sobie, tylko na rysunku tego INNEGO, bo nuż się INNEMU udało, przecież padła obietnica, że to powinno się udać²¹.

Nie wszyscy zdolni są do podróży w głąb siebie, jest to dla nas teren zupełnie nieznany, którego istnienia sami często nie przewidujemy. Akt okłamywania się, że wystarczy pochwyć „rysunek” innego, musi jawić się nam jako skrajnie desperacki gest pustki w nas samych. Podróż, o której mówi Lupa, choć może być sprowokowana z zewnątrz, to odbyta musi zostać w samotności.

ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA. KIM JESTEM?

Moje pytania będą więc pytaniami podróżnika, wyprawionego na tułaczkę w nieznanne. Kogoś, kto – by posłużyć się nomenklaturą zaczerpniętą od Lupy – stara się odnajdować w sobie coraz to nowe kształty. Kogoś, kto chce zrozumieć więcej i dotrzeć głębiej, aby dotknąć istoty swojego istnienia. W tym sensie pytania, które Krystian Lupa zadaje poprzez swoją twórczość, są zbieżne z pytaniami zadawanymi przez antropologię filozoficzną. Wymaga to ode mnie wprowadzenia do moich rozważań podstawowych jej pojęć. Dookreślić należy również zakres, w obrębie którego będę kontynuować swoje dociekania.

²⁰ Ibidem.

²¹ Idem, *Utopia 2*, op. cit., s. 146.

Jak już wskazałam, najważniejszym pytaniem teatru Lupy jest pytanie o człowieka. Jest to również punkt wyjścia samej antropologii filozoficznej, która, jak twierdzi Gerd Haeffner, „polega na próbie zajęcia stanowiska umożliwiającego zbadanie poglądów na to, czym jest człowiek [...]”²². Mówiąc inaczej: centralnym problemem dla antropologii filozoficznej jest po prostu człowiek. Nie jest jednak moim celem rozprawianie o antropologii filozoficznej jako dziedzinie naukowej, nie jest nim również dokonywanie jakichkolwiek systematyzacji. Moim punktem wyjścia jest bowiem odnośnienie jej do twórczości Krystiana Lupy. Dlatego też zajmować będę się pytaniami, które zadaje sobie reżyser, a które można wpisać w ów konkretny kontekst. Należy jednak doprecyzować, o jakiego człowieka pyta twórca. Można oczywiście stwierdzić, że teatr Lupy stara się dobywać ogólnych prawd o człowieku. W dużym stopniu byłoby to jednak stanowisko przekłamane. Choć teatr może poruszać w widzu różnego rodzaju struny jego życia wewnętrznego, to ten, o którym tutaj mówię, raczej nie łudzi się, iż odkrywa jakieś uniwersalne prawidła o naturze ludzkiej. Powtórzmy raz jeszcze: drogę, którą wskazuje w swojej twórczości Lupa, można przebyć tylko we własnym zakresie. Nie ulega więc wątpliwości, że reżyser pyta w swoim teatrze o człowieka nie w sensie gatunkowym, a przede wszystkim w sensie jednostkowym. Mam tutaj na myśli założenia, od których wychodzi Lupa, niejednokrotnie podkreślając, iż swej twórczość skupia się głównie na procesie, przez który przechodzi on sam. Mówiąc inaczej: poprzez swoją sztukę reżyser zadaje pytanie o samego siebie, o własną istotę, o to, kim jest. Poprzez teatr poszukuje swoich „wewnętrznych kształtów”, a poprzez swoje niestrudzone działania przekonuje nas o niewyczerpanej głębi, jaką należy przebyć w drodze do siebie samego. Zarówno aktor, jak i widz muszą realizować zupełnie oddzielne procesy, poprzez które sami muszą sobie zadawać własne pytania. W teatrze Lupy swoisty środek ciężkości, jaki stanowi trud poszukiwań, jest przenoszony na innych i ma być zachętą do podjęcia własnej podróży.

Można więc stwierdzić, że chodzi tutaj o jedno z najstarszych, wręcz paradygmatycznych założeń antropologii filozoficznej, a więc o poznanie samego siebie (*gnothi seauton*). Haeffner pisze, że człowiek stanowi:

²² G. Haeffner, *Wprowadzenie do Antropologii Filozoficznej*, tłum. W. Szymona, Kraków 2006, s. 16.

[...] zarazem przedmiot, jak i podmiot stawianych pytań i poznania. To my chcemy wiedzieć, czym my jesteśmy [...]. [P]ytając o siebie samego, człowiek najpierw umieszcza siebie w pozycji poznawanego, jakby na zewnątrz znajdującego się przedmiotu, aby następnie z nim się utożsamić. Zatem antropologia filozoficzna ma postać samorefleksji. Jako przedmioty działania, czynimy w niej siebie samych przedmiotami opisu, klasyfikacji i interpretacji na wzór innych przedmiotów. A więc stajemy naprzeciw siebie samych, jako ktoś inny i jako coś innego²³.

Człowiek, pytając o samego siebie, musi w jakimś stopniu podejść do siebie jako do kogoś zewnętrznego. Musi potraktować siebie jako nieznaną przestrzeń i – co więcej – musi tak robić każdorazowo. Nie jest do końca jasne, czy dążenia Krystiana Lupy zmierzają do czegoś, co moglibyśmy w przypadku antropologii filozoficznej uznać za odpowiedź, a mianowicie do jakiejś próby definicji istoty człowieka bądź też człowieczeństwa. Sam Lupa zapewne stwierdziłby, że samą istotą jest właśnie „dążenie”. Być może nie należy pytać, o to, kim człowiek jest, ale o to, kim się staje. Można by mówić wtedy o swego rodzaju perypetiach człowieka czy też samej podmiotowości – o zmienności przeżyć wewnętrznych, uczuć lub postrzeżeń. Człowiek w twórczości Krystiana Lupy jest „człowiekiem dążącym”, kimś, kto nie potrafi odrzucić swoistości świata wewnętrznego, a przez to kimś, kto jest bardziej człowieczy. Swego rodzaju wsobność jest bowiem cechą odróżniającą nas od zwierząt. Człowiek eksplorujący sferę duchowości, wewnętrzności bądź też psychiki, jak już wskazałem, jest kimś, kto kieruje się wyższymi wartościami niż „zdrowe bydła”. Wiemy o tym chociażby z klasycznej definicji człowieka jako *animal rationale*. Arystoteles mówił o dwóch wymiarach człowieczeństwa – z jednej strony zwierzęcości, z drugiej zaś rozumności. Istotne jest jednak, że Stagiryta właśnie w biegunie rozumności (a więc tego, co odróżnia nas od świata zwierzęcego) sytuował naszą podmiotowość. Jak podkreśla Władysław Szewczyk, Arystoteles „wyjaśnia, że to, dzięki czemu ciało wyposażone w organy posiada życie i pełni różne funkcje, należy nazwać *enetelechią*, inaczej – zasadą życia, duszą (od gr. *telos* = cel, *eu* = w, *echein* = mieć, czyli »mieć cel w sobie«)”²⁴. Nie

²³ Ibidem, s. 18.

²⁴ W. Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Tarnów 1998, s. 39.

chcę tutaj opierać swoich dociekań na rozważaniach Arystotelesa, ale sama *entelechia* rozumiana jako wsobność, spotkanie *arche* (przyczyna) z *telos* (celem), może stanowić ważny punkt odniesienia dla rozumienia przez nas człowieka. Poszukuje on celu w samym sobie. Wymiar dążenia do poznania samego siebie będzie systematycznie ukazywany w toku niniejszych analiz. Nie chodzi jednak o to, by sytuować twórczość Krystiana Lupy w obrębie rozważań danego myśliciela. Sam twórca porusza niezwykle wiele wątków filozoficznych, powołując się na bardzo różnych autorów. Reżyser nie tworzy pomiędzy nimi podziałów, a raczej szuka we wszelkich dostępnych sobie źródłach pytań – i prób odpowiedzi, nawet cząstkowych – które umożliwiałyby odnajdywanie coraz to nowych „kształtów wewnętrznych”. Na dalszych etapach dociekań będę więc odwoływać się do wątków antropologii filozoficznej oddziałujących na twórczość Krystiana Lupy.

CZAS PYTAŃ – GRANICA

Jak już wskazałam, kwestia bycia w stanie „zdrowia” jest w twórczości Lupy wielce niejednoznaczna. Nie powinno również zaskakiwać, że bohaterowie jego spektakli często są albo na progu załamania, albo wręcz w głębokich depresyjnych stanach. Niestabilność psychiczna, oryginalność i swoistość tych postaci sprawia, że traktujemy je jako będące poniekąd poza sytuacją, w której się znajdują. Tak jakby były nieobecne, tak jakby przestrzenie teatru Lupy były dalekie od codzienności życia. Grzegorz Niziołek zauważa, że:

[...] indywidualne życiorysy w teatrze Lupy ogniskują się zawsze wokół silnego kryzysu wewnętrznego, który może prowadzić do obłędu, rozpadu osobowości, zanegowania całego dotychczasowego porządku życia. Jest to moment, w którym człowiek traci poczucie oczywistości własnego istnienia, gdy wszelkie prawdy o życiu i samym sobie ulegają zachwianiu²⁵.

Ujmując to inaczej: „dążenie”, o którym tutaj mówię, ma swój czas; ma go również stawianie przed sobą pytań. Jest to czas, kiedy musimy dokonać swoistych przewartościowań w swoim życiu, gdy stabilny i dobrze znany grunt pod nami zdaje się osuwać. Czas pytań jest więc czasem, w którym

²⁵ G. Niziołek, op. cit., s. 48.

dochodzimy do pewnej granicy, naruszając tym samym struktury naszego dotychczasowego życia.

Sytuacja ta jest nam znana również z opowieści samego Krystiana Lupy, który podobne załamanie przeżywał po wyrzuceniu z Łódzkiej Szkoły Filmowej²⁶. Załamanie przychodzi w momencie, kiedy – wydawałoby się: dookreślona – podmiotowość dociera do granicy, niejako zmuszona „wmyślić sobie na nowo”. Droga obrana przez człowieka zostaje podważona, a on sam często zmuszony jest do pozornie banalnej, a jednocześnie niezwykle bolesnej konstatacji: „to nie ja”. Nie chodzi jednak tylko o podważenie tożsamości, ale również o momenty, w których kwestionujemy sens swojego życia. Zaznaczyć należy też, że chodzi tutaj o sytuacje graniczne – być może nawet w rozumieniu zbliżonym do tego, jakim posługiwał się Karl Jaspers. Twórczość Krystiana Lupy znajduje wiele punktów wspólnych z myślą niemieckiego filozofa. Chociażby stwierdzenia: „filozofia oznacza bycie w drodze”²⁷ lub „filozofia to decyzja rozbudzenia źródła, odnalezienia siebie, usilnego wspomagania siebie w działaniu wewnętrznym”²⁸, pokazują kierunek, w którym zmierza myśl Jaspersa, a które bliskie są również „filozofii teatru” Lupy. Najistotniejsze jest jednak ujęcie sytuacji granicznej, którą filozof najpełniej określał w słynnym fragmencie:

Sytuacje takie jak ta, że zawsze jestem w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że nie mogę unikać wzięcia na siebie odpowiedzialności, że muszę umrzeć – te nazywam sytuacjami granicznymi. One nie zmieniają się, za wyjątkiem różnych sposobów, w jakich się przejawiają; w odniesieniu do naszej egzystencji, są one ostateczne. Są one dla nas nieprzekraczalne poznawczo; w naszym byciu empirycznym nie potrafimy dostrzec już nic więcej poza nimi. Są jak mur, który napotykamy przed sobą i o który się rozbijamy. Nie mogą one zostać zmienione przez nas, a co

²⁶ K. Lupa, *Moja historia – rozmowa z Krystianem Lupą*, rozm. przepr. M. Urbaniak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2016, nagranie własne.

²⁷ K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii: dwanaście odczytów radiowych*, tłum. A. Wołkowicz, Wrocław 1998, s. 8.

²⁸ Ibidem, s. 83.

najwyżej wyjaśnione – bez zdolności do wyjaśnienia czy wydedukowania ich z czegoś innego. Są one częścią istnienia samego w sobie²⁹.

Podkreślenia wymagają co najmniej dwie kwestie. Po pierwsze, sytuacje graniczne są nieodłączne od naszego istnienia. Co więcej – idąc dalej tropem Karla Jaspersa – można nawet stwierdzić, że „przeżywać sytuacje graniczne i egzystować to jedno”³⁰. Tym samym sytuacje te są wpisane w nasze istnienie i być może to właśnie poprzez nie w największym stopniu go doświadczamy. Po drugie, kwestia granicy bądź też – jak nazywał to Jaspers – muru. Otóż to właśnie moment, w którym napieramy na mur lub – inaczej – kiedy mur napiera na nas, doprowadza nas do czasu swoistego zawieszenia, czasu pytań i poszukiwań „kształtów wewnętrznych”.

W pewnym sensie sytuacje graniczne prowokują nas do „dążenia”. O doświadczeniach podobnego rodzaju pisał również Grzegorz Niziołek:

[...] ten rodzaj wewnętrznej przygody rozpoczyna się na ogół od poczucia duchowego wyjałowienia, później pojawia się pokusa innego życia, pod wpływem której bohater podejmuje jakąś irracjonalną, na pozór, decyzję: wyrusza w podróż, rzuca karierę, zrywa dotychczasowe więzi [...]. [W]ewnętrzna katastrofa, silny kryzys stają się, mimo towarzyszącego im cierpienia, doświadczeniem pozytywnym. Odnawiającym, przynoszącym nowe widzenie świata, inicjującym nowy etap duchowego rozwoju³¹.

Poważne kryzysy sytuują nas w obliczu nieznanego – znajdujemy się w nieznanach sytuacjach, niejako wyobcowani ze swojego dotychczasowego świata. W jakimś sensie znajdujemy się „obok”. W *Utopii 2* Krystian Lupa pisał w kontekście „dążenia”, że „prawie każda z tych wędrówek była wyprawą w nieznanie; myśli, które się trzyma w głowie, jak w walizce niesie się przez ulicę, wnosi się po schodach – do domu, do komputera – są przecież tylko początkiem tej drogi, już sama konieczność ich rozpakowania i wypowiedzenia na nowo powoduje wyłonienie nowego pejzażu [...]”³². Czas pytań prowadzi nas do poszukiwania w sobie nowych odpowiedzi.

²⁹ Idem, *Sytuacje graniczne*, tłum. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188.

³⁰ Ibidem, s. 189.

³¹ G. Niziołek, op. cit., s. 49.

³² K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 5.

Granica prowokuje nas do przekraczania, choć za nią znajduje się sytuacja poznawczo przez nas jeszcze nieopanowana, niemniej sytuacja należąca do mnie, będąca mną. Za granicą leży nowe „ja”.

CZAS PYTAŃ – PRZYBYSZE ZE SNU

Sytuacje graniczne, jakimi w teatrze Krystiana Lupy są kryzysy osobowościowe, prowadzą do konieczności poszukiwania nowych dookreśleń. Należy jednak zastanowić się nad swoistym „wyobcowaniem”, o którym wspominałam, analizując sytuacje kryzysu. Otóż patrząc na postacie teatru Lupy, wyraźnie widzimy jednostki „nietutejsze”, czego w żadnym stopniu nie wyczerpuje termin „outsider”. Określenie „obywatele Miasta snu” wybrzmiewa w oczekiwany sposób, jednak należy pamiętać, że sugeruje ono niejako dwa porządki – porządek jawy i porządek snu. Określenie to należy rozumieć bowiem w szerszym sensie niż ten sugerowany nam już w samej realizacji *Miasta snu*. Oba porządki współlistnieją jednocześnie, natomiast „śnienie” zakłada odmienny *modus* bycia niż ten „na jawie”. Śnienie, o którym tutaj mowa, być może należy właśnie rozumieć jako „dążenie” – proces niewidzialnej podróży w głąb siebie. W pewnym sensie „zagłębianie się w siebie” odrywa nas od świata codziennego. Dlatego też dodatkowego rozważenia wymagałaby kwestia bycia „poza” pewnym porządkiem. Postacie Lupy jednocześnie bowiem są obecne i nieobecne, przy czym ów status jest zależny od porządku, w którym je rozważamy. Obywatele Miasta snu są nieobecni w świecie jawy, jednocześnie pozostając cieleśnie w nim zanurzeni. Zrozumiałe jest, w jakim sensie człowiek przeżywający głębokie załamanie funkcjonuje poza ramami życia społecznego. Obserwujemy wtedy swoiste zamknięcie, zerwanie kontaktu ze światem zewnętrznym.

Do zrozumienia tej sytuacji przybliżyć może sposób, w jaki Krystian Lupa opisuje tworzenie roli przez aktora. Otóż określa to jako:

[...] kiełkowanie wyobrażenia postaci w samotności. Coś jak życie płodowe postaci, życie w ochronnym kokonie – aktor nie jest jeszcze zmuszony do natychmiastowego weryfikowania tego, co powstaje. Samotność daje azyl, tę jakąś wyspę, na której postać może, powiedziałbym, rosnąć w sposób

miękki, bez tego impulsu, który szepcze: kłamiesz! Albo: nie docierasz tam, gdzie chcesz³³.

Podobnie być może wygląda doświadczenie kryzysu, gdy człowiek znajduje się właśnie jakby „w kokonie”, przy czym kluczowa wydaje się tutaj samotność. Można ją bowiem rozumieć jako moment skrajnej wsobności, kiedy treści wewnętrzne zdają się niemożliwe do zakomunikowania światu zewnętrznemu. Teatr Krystiana Lupy wychodzi natomiast z założenia, że owe treści są konieczne do komunikowania, i to one pokazują nam wycinki prawdy o nas samych. Obserwujemy więc próbę łamania granicy między jednostkowym strumieniem odczuć, myśli i przeżyć a sposobem komunikowania, do jakiego przywykliśmy. Sytuacja „wypowiadania” jest czymś wyjątkowym, z czym nie spotykamy się na co dzień: dzielenie się swoimi głębokimi przeżyciami nie jest dla nas czymś – jeżeli można tak powiedzieć – naturalnym. Otwarcie na innych wymaga poczucia bezpieczeństwa i zaufania, natomiast postaci Lupy otwierają się „mimo to”, niejako nie zważając na okoliczności. Zupełnie tak, jakby ich świat wewnętrzny domagał się swego ujścia, jakie znajduje w wypowiedzeniu, tak jakby było to już od nich niezależne. Dlatego też w swojej twórczości Lupa umieszcza szeroko rozumianych „obywateli Miasta snu” wśród ludzi z porządku jawy. Tym samym obserwujemy niejako „śniących na jawie”, rozumiejąc jednocześnie, że są to poniekąd przybysze „z zewnątrz”.

Należałoby zastanowić się tutaj nad tym swoistym „poza”. Postacie teatru Lupy zdają się zanurzone w dwóch odmiennych porządkach – jak to określałam, *modi* bycia. Być może jednak w większym stopniu chodzi tutaj o porządki czasowe. Dlatego też niniejsze podpunkty tytułuję „czasem pytań”. Jeżeli mielibyśmy znaleźć jeden element, który najbardziej nas uderza w pierwszym zetknięciu z realizacjami Krystiana Lupy, to zapewne byłoby to właśnie specyficzne nastawienie do czasowości. Długość poszczególnych spektakli reżysera jest czymś dość niespotykanym. *Miasto snu* to realizacja trwająca około sześciu godzin, *Proces* z kolei trwa siedem godzin³⁴. Nie są to, rzecz jasna, wyjątki w twórczości Lupy, a wręcz przeciwnie – swego rodzaju norma. Mówiąc jednak, że naszą uwagę przykuwa wyjątkowe nastawienie do czasowości, nie mam na myśli jedynie długości przedstawień.

³³ B. Matkowska-Święs, op. cit., s. 115.

³⁴ Tyle spektakl trwał podczas premiery.

Podkreślić należy, że owe kilkugodzinne spektakle nie są przesycone akcją, szeroko rozumianym „dzianiem się”, szaleńczą dynamiką. Teatr Lupy słynie z sennego, ale rytmicznego tempa. Kazimierz Bardzik pisał o *Mieście snu*:

Szybko spodobał mi się klimat przedstawienia. Aktorzy mówili teksty tak, jak robimy to zazwyczaj, w codziennym życiu, nie „do widza”, ale „do siebie”, często na granicy słyszalności – (te wieczne oburzenia i narzekania: nic nie słyszę!, to wytykanie niedbałej dykcji...). Szybko przestało mi to przeszkadzać. Zagubiony w zagmatwanej treści, przestałem zwracać uwagę na „dzianie się”. Zaciekawiły mnie nastroje, emocje aktorów, specyficzny klimat scen. Był to klimat wspólnego oczekiwania, wspólnego wsłuchiwania się w ciszę, noc, daleki dźwięk. Rytm własnego serca. Wspólne słuchanie muzyki. Napięcie wstrzymywanego pożądania. Potem przyspieszony rytm czyjegoś lęku, rozpacz, hysterii [...] ³⁵.

Oglądając spektakle Lupy, poniekąd musimy wejść w ów rytm spektaklu, o którym tutaj mowa. Co więcej, staje się on naszym rytmem, rytmem naszego trwania. Musimy jednak do tego tempa przywyknąć, oswoić się z nim. Mimo że sytuacje na scenie niejako odtwarzają rytm życia codziennego, to jednak nie jest on tym, do czego przyzwyczailiśmy się w teatrze. Stajemy więc w jakimś stopniu w obliczu czegoś obcego, w co musimy się wtopić. Bardzik stwierdzał, że oglądając *Miasto snu*, uległ „urokowi chwili”:

[...] przyjąłem swoiste zaproszenie do zwolnienia rytmu, do innego, intymniejszego kontaktu z postaciami. Wszedłem w inny kod porozumienia. Wciągnęło mnie to! Pomyślałem: jak dobrze byłoby zamieszkać wśród tych postaci, spróbować żyć z nimi, doświadczać razem z nimi, towarzyszyć im. Zauważyłem, że zajęci są przyglądaniem się sobie, analizowaniu, refleksjom – chcąc poznawać, zrozumieć bardziej „w głąb” ³⁶.

Podkreślić należy właśnie tę naszą chęć do „wejścia” w świat bohaterów Lupy. Rytm ich funkcjonowania jest bowiem rytmem, którego potrzebujemy, a o którym bardzo często zapominamy. Sprzyja on monologom wewnętrznym, i to nie jedynie wysłuchiwanie tych prowadzonych przez aktorów, ale

³⁵ K. Bardzik, *Kilka myśli o Mieście snu*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 66.

³⁶ Ibidem.

także prowadzeniu własnych. Teatr Lupy poprzez specyficzne podejście do czasowości zachęca nas do podjęcia kontaktu z samym sobą.

CZAS PYTAŃ – TRWANIE

Trzeba dłużej zastanowić się nad swoistością owych różnych porządków czasowych, których doświadczamy podczas spektakli Krystiana Lupy. Uta Schorlemmer pisze w swojej książce *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu* o „zawieszanej faktyczności”, „kiedy wewnętrzne i zewnętrzne, świadome i nieświadome procesy płynnie przechodzą w siebie nawzajem. Ambiwalencja pomiędzy czuwaniem a śnieniem posiada funkcję inscenizacyjnego ożywiania własnego dzieciństwa oraz rozmaitych warstw pamięci [...]”³⁷. Nie chcę jednak poruszać na tym etapie wątków związanych *stricte* z psychoanalitycznym wymiarem snów, co czyni Schorlemmer. Chodzi mi raczej o podkreślenie owego zawieszenia – jakby bohaterowie czasowo zawieszali jeden z *modi* swojego bycia.

Być może fakt ten pomoże lepiej zrozumieć ponowne odwołanie się do narzędzi pojęciowych, jakimi posługiwał się Henri Bergson. Przywołać należy tutaj bodaj najsłynniejsze rozróżnienie francuskiego myśliciela, a mianowicie podział na czas mechaniczny i rzeczywiste trwanie³⁸, czyli *durée*. Jest on zasadniczy dla filozofii Bergsona i, co ważne, są mu podporządkowane inne tezy myśliciela, także ta o jaźni powierzchniowej i głębokiej, o której już wspominałam. Otóż w swojej pierwszej książce – *O bezpośrednich danych świadomości* – Bergson pisał:

[...] mówiąc o czasie, myślimy najczęściej o środowisku jednorodnym, gdzie zjawiska układają się, szeregują jak w przestrzeni i tworzą w końcu różnorodną wielość. Czyż czas, w ten sposób rozumiany, nie ma się tak do wielości naszych stanów psychicznych, jak intensywność do niektórych z nich, czy nie jest znakiem, symbolem absolutnie różnym od rzeczywistego trwania³⁹.

³⁷ U. Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków 2007, s. 81.

³⁸ H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Warszawa 2016, s. 82–83.

³⁹ Ibidem.

Upraszczając, należałoby powiedzieć, iż Bergson uważał, że istnieją dwa „rodzaje” czasu. Pierwszy jest podporządkowany swoistemu porządkowaniu – jak twierdził – rzeczy w przestrzeni. Czas ów jest na dalszych etapach rozważań Bergsona nazywany czasem mechanicznym i jest to owo odczucie czasu, którego symbolem są zegary. Jest on podporządkowany celom praktycznym – to znaczy: musimy być na przykład o konkretnej godzinie w konkretnym miejscu. Żyjemy, odliczając godziny; porządkujemy zdarzenia, sytuując je w konkretnym czasie wyznaczanym nam przez zegary. Jak jednak zdaje się twierdzić Bergson, nie jest to czas, którego rzeczywiście doświadczamy. Leszek Kołakowski pisał: „różnica między czasem rzeczywistym a abstrakcyjnym [*durée*] to tyle, co przeciwieństwo między tym, co swoiście ludzkie, a tym, co fizyczne, między świadomością a bezwładną materią”⁴⁰. Czas mechaniczny nie jest czasem naszego doświadczenia. Realizując w życiu swoje cele praktyczne, nie myślimy o swoim życiu wewnętrznym – wszelkiego rodzaju przeżyciach, stanach emocjonalnych itp. Świadomość natomiast funkcjonuje niejako poza ramami czasu wyznaczonego przez zegary. *Durée* wydaje się więc owym „poza”, którego szukamy. Przez „poza” rozumieć zaś należy sferę „poza” ramami czasu mechanicznego. Istnieją zatem dwa porządki czasowe, a trwanie jest tym, w którym doświadczamy samych siebie.

Leszek Kołakowski, chcąc wytłumaczyć tę opozycję, powołuje się na fragment z *Przechadzek samotnego marzyciela* Jeana-Jacques’a Rousseau. W swoim dziele Rousseau opisywał między innymi, jak przechadzając się, stopniowo przestaje zauważać to, co go otacza, a coraz bardziej pogrąża się w refleksji. Opisywał, jak zapominając o otaczającym go świecie, zatapia się w kontemplacji. Według Kołakowskiego właśnie opowieść Rousseau o tym specyficznym odczuciu podczas przechadzki najlepiej obrazuje to, co Bergson rozumiał pod pojęciem trwania. Wydaje się, że *durée* jest odczuciem czasu, w którym jesteśmy *par excellence* wsobni. Dlatego też można stwierdzić, że „obywatele Miasta snu” funkcjonują właśnie w tym „rodzaju” czasu. Mówiąc jeszcze inaczej: śniący trwają. Tym samym zaś doświadczają siebie w sposób prawdziwy. Wymaga to jednak od nich stawania niejako „poza” czasem. Grzegorz Niziołek pisał:

⁴⁰ L. Kołakowski, op. cit., s. 39.

Teatr Lupa pokazuje człowieka w akcie przeżywania i poznawania siebie i rzeczywistości – nie zaś w działaniu. Czas codziennej egzystencji i czas duchowej przemiany nie biegną jednym torem. Jeden jest linearny, jest sumą godzin dni, lat. Drugi jest nieciągly, składa się z przeczuć, olśnień, kryzysów. I jeśli Lupa pozwala rozwijać się zdarzeniom w niespiesznym rytmie, to tylko w nadziei, że w continuum zwykłego czasu powstanie luka, moment olśnienia, innego doznania czasu⁴¹.

Pytania i podróż w głąb siebie mają więc swój własny, osobny czas, który wyrwa jednostki z czasu mechanicznego. Zabiegi dramaturgiczne Krystiana Lupa zdają się podkreślać taki stan rzeczy. Kazimierz Bardzik stwierdzał: „[...] wartość *Miasta snu* polegała, dla mnie, na okazji nauczenia się, czym jest nastrój, stan postaci, operowanie rytmem. W jaki sposób przez poczucie czasu trzeba aktorowi umożliwić wejście we właściwą przestrzeń odczuwania”⁴². Uwaga ta zdaje się trafiać w sedno. Lupa, przez odpowiednie zabiegi związane z czasem, w swoich realizacjach otwiera przed aktorem, ale także przed widzem, możliwość wyruszenia „w głąb”; umożliwia rzeczywiste trwanie, a tym samym pozwala na zadawanie pytań dotyczących nas samych.

WYPOWIADANIE JAKO PROCES

Krystian Lupa bardzo często podkreśla znaczenie „wypowiadalności” w swoim dorobku artystycznym. Jest ona dla reżysera swoiście problematyczna. Z jednej strony jego teatr stawia sobie za cel podejmowanie prób dobywania i wypowiadania z siebie tego wszystkiego, co związane jest z naszą duchowością. Z drugiej – chociażby w *Utopii 2* można przeczytać o „biednych myślach”, które zdaniem Lupy „przestają być prawdziwe, kiedy zostaną zapisane, wypowiedziane [...] przestają być tym, czym były pierwotnie”⁴³. Wydaje się, że komunikowanie treści wewnętrznych wiąże się dla nas ze swego rodzaju zawodem. Nie wypowiadamy dokładnie tego, co myślimy, tak jakby nasz język nie był w stanie dotknąć i przekazać głębi naszych przeżyć. W chwilach wypowiadania mamy wrażenie, że coś ulatuje, przeżycia ukazują swoją efemeryczność i niemożliwość uchwycenia.

⁴¹ G. Niziołek, op. cit., s. 71.

⁴² K. Bardzik, op. cit., s. 67.

⁴³ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 12.

To, co wypowiedziane, okazuje się poniekąd obce wobec tego, co przeżywane. W rozmowie z Beatą Matkowską-Świątęs reżyser mówił:

[...] i tak też jest z moimi dziennikami. Nagle zmieniają się i przestają poznać moje własne myśli, gdy pojawiają się całkiem na nowo. Są dla mnie nowością i zupełnie nie pamiętam tego czasu, kiedy je pisałem [...]. [U] traciłem tożsamość z tamtym aktem projekcji. Tym stanem napięcia powstającym w piszącym, który powoduje, że wynurza się z niego to, co niewypowiedziane. W takim momencie wydaje się nam, że powołujemy się na jakąś większą całość, zwłaszcza jeśli piszemy o tak zwanych tajemnicach. Ulegamy wrażeniu, że dotykamy... że trzymamy je w dłoni⁴⁴.

Innymi słowy: nasze poczucie obcowania z tajemnicą czy jakiegoś rodzaju prawdą jest chwilowe. „Dzieje się” jedynie w momencie przeżywania, odczuwania, na zasadzie swoistego impulsu. W momencie wypowiedziania czujemy z kolei, jakbyśmy nie byli w stanie przekazać, zakomunikować treści wewnętrznych. Nasze słowa nie sięgają intensywności przeżyć. Sam Lupa nader często o tym wspomina, ale szczególnie warto podkreślić jego słowa odnoszące się do procesu „dążenia”: „nie to jest ważne, by przyjść nazajutrz z łupem prawdy, lecz to – by się pojawić przemieniony zmaganiem”⁴⁵. Jak widać, reżyser nie łudzi się, że podróż w głąb siebie objawi nam prawdę o sobie samych, która nas dookreśli. Nie wyklucza jednak, że choć w sposób bardzo efemeryczny, to jednak z jakimiś częstkami prawdy obcujemy. Wypowiedzanie wprawdzie nie komunikuje owego „łupu prawdy”, niemniej jest dla nas koniecznym „zmaganiem”. Słowa Krystiana Lupy pokazują jeszcze jedną kwestię, a mianowicie zepchnięcie samej komunikowalności niejako na drugi plan. Reżyser stwierdzał również: „nie interesuje mnie prezentacja treści poszczególnych dramatów, lecz wewnętrzny, mój osobisty proces dojrzewania treści i ich udział w akcie indywidualizacji”⁴⁶. Do samej indywidualizacji będę jeszcze niejednokrotnie wracać, na tym etapie należy podkreślić znaczenie samego procesu, o którym mówię. Otóż samo przechodzenie przez ów proces wydaje się dla Lupy ważniejsze aniżeli to, jak to się wyraża – „prezentacja treści”. Wypowiedzanie można więc potraktować

⁴⁴ B. Matkowska-Świątęs, op. cit., s. 19–20.

⁴⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 6.

⁴⁶ G. Niziołek, op. cit., s. 48.

jako konieczny element procesu, coś, co go podtrzymuje i roznieca. Mimo poczucia, że wypowiedane nie sięga pomyślanego w takim stopniu, w jakim byśmy tego chcieli, to ciągle podejmujemy kolejne próby. Staramy się w inny sposób wyrażać swoje myśli, szukamy innych dróg komunikowania. Przypomina to badanie przestrzeni w sobie samym, kiedy dotykając różnorodnych „faktur wewnętrznych”, staramy się coraz dokładniej je opisywać. Podejmując próby wypowiedzenia, poniekąd oswajamy się z tą przestrzenią, czyniąc ją bardziej „własną”. W swej twórczości Lupa nie zakłada, że możliwe jest pełne poznanie samego siebie; jak już zauważyłam, w jakiś sposób ciągle coś nam się wymyka. Każda próba jednak nas odmienia, przybliża do tego niewidzialnego celu, jaki stawia sobie teatr Lupy. Człowiek jest bowiem przede wszystkim istotą „dążącą”, która w tym „dążeniu” odnajduje sens swojego istnienia.

INDYWIDUACJA

Należy również wyjaśnić, czym jest i jaką rolę odgrywa w myśleniu Krystiana Lupy indywiduacja. Termin ten reżyser zaczerpnął od Carla Gustava Junga, którego tezy są dla niego wręcz zasadnicze. Lupa wpisuje indywiduację we własne rozważania nad istotą człowieka. Ów antropologiczny wymiar tego pojęcia jest zresztą dlań całkowicie naturalny. Równocześnie proces indywiduacji jest niezwykle ważnym elementem „dążenia”, które cechuje człowieka w twórczości Lupy. Jolande Jacobi pisała, że „cały proces indywiduacji odbywa się właściwie w sposób samorzutny, naturalny i autonomiczny; potencjalnie dany jest każdemu człowiekowi, chociaż większość ludzi nie uświadamia go sobie”⁴⁷. Należy podkreślić, że indywiduacja bywa procesem nieuświadomionym, dlatego też „w pewnych okolicznościach, na przykład w pracy psychoterapeutycznej, może być on różnymi metodami pobudzany, intensyfikowany, doprowadzany do świadomości, świadomie przeżywany i przepracowany; w ten sposób można pomóc człowiekowi w większym »dopełnieniu« lub »zaokrągleniu« swej osobowości”⁴⁸. Widać tu wiele podobieństw z założeniami teatru Krystiana Lupy. Chodzi bowiem o nakierowanie człowieka na uświadomiony proces skupienia się na swoich procesach psychicznych i przeżyciach wewnętrznych. W ten sposób indy-

⁴⁷ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Warszawa 2001, s. 148.

⁴⁸ Ibidem.

widuacja dobrze wpisuje się w tematykę antropologii filozoficznej, gdyż pomaga poznać samego siebie. Taką rolę teatru podkreślała również Uta Schorlemmer, pisząc o tym że „[...] przekonanie, iż teatr jest instrumentem poznania, ma w Polsce długą tradycję [...]. Teatr Lupy wciąż był w ten sposób opisywany [...] ja określam teatr Lupy jako »teatr psychologii poznania«⁴⁹.

Jolande Jacobi ów wątek myśli Junga tłumaczy w ten sposób: „[...] całość zawsze jest względna, a nasze życiowe zadanie polega na ciągłym dążeniu do jej osiągnięcia. »Osobowość jako pełne urzeczywistnienie całości naszego bytu jest nieosiągalnym ideałem. Nieosiągalność nie jest jednak argumentem przeciwko ideałowi; ideały bowiem są tylko drogowskazami, a nigdy celami«⁵⁰. Proces poznawania zdaje się nigdy nie mieć końca, nigdy nie osiągamy bowiem ideału. Niemniej, należy podkreślić, że uczestnicząc w owym procesie, zmierzamy ku realizacji celu, jakim jest specyficznie rozumiana „osobowość”, albowiem „osobowością staje się tylko ten, kto może świadomie powiedzieć »tak« swemu wewnętrznemu głosowi»⁵¹. Celem, jak już zauważałam, jest więc poniekąd oswojenie swej „przestrzeni” wewnętrznej, wsłuchanie się w nią po to, by móc ją afirmować. Przechodzimy przez proces indywiduacji, aby „stać się odrębną istotą, a także swoją własną jaźnią o tyle, o ile przez indywidualność rozumiemy naszą najbardziej wewnętrzną, ostateczną, nieporównywalną jedyność”⁵². Indywiduować się to – w najprostszym tego słowa znaczeniu – stawać się sobą. Każdorazowo należy jednak podkreślać procesualny charakter indywiduacji – realizuje się ona w „dążeniu”, co oznacza również, że nie określamy jednorazowo, kim jesteśmy, a raczej musimy to czynić ciągle. Porzucając proces, poniekąd przestawalibyśmy stawać się coraz bardziej sobą. Projekt ten można także łączyć z Jungowskim postulatem poszerzania pola świadomości. Grzegorz Niziołek w *Sobowtórze i utopii* pisał, że „ciągle przesuwanie progu samoświadomości stanowi w tym wypadku nie tylko warunek uprawiania sztuki czy sposób życia, ale świadomie przyjętą drogę poznania. Nie tylko samego siebie”⁵³. Należy podkreślić ów fakt – chodzi o włączanie coraz większego

⁴⁹ U. Schorlemmer, op. cit., s. 122.

⁵⁰ J. Jacobi, op. cit., s. 188.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 200.

⁵³ G. Niziołek, op. cit., s. 38.

zakresu treści nieświadomości w obręb świadomości; stopniowe osvajanie samego siebie, coraz lepsze rozpoznanie swojej wewnętrznej przestrzeni. Ważne jest jednocześnie, że dla samego Junga, od którego Lupa zapożycza pojęcie indywiduacji, istotny jest jej wymiar społeczny. Jacobi pisała: „samourzeczywistnienie zarówno w znaczeniu indywidualnym, jak i pozaosobowym, zbiorowym, staje się decyzją moralną i właśnie ta decyzja użycza swej mocy procesowi dochodzenia do nadświadomości, który Jung nazywa drogą indywiduacji”⁵⁴.

O tym wymiarze zbiorowym trzeba pamiętać, proces kształtowania samego siebie jest bowiem wielce znaczący w kontekście życia społecznego i komunikacji międzyludzkiej, choć nie należy, być może, opierać na nim projektu społeczeństwa. Krystiana Lupę prowadzi to do myślenia o wątkach utopijnych – utopiami nazywa przestrzenie swoich kolejnych realizacji, między innymi tę z *Miasta snu*. Istotne są jednak słowa reżysera z rozmowy z Krystyną Gonet, kiedy mówił on: „muszę zaobserwować coś u siebie, żeby zobaczyć to poza sobą, móc uogólnić [...]”⁵⁵. Wydaje się, że słowa te można w dość prosty sposób przełożyć na wymiar zbiorowości. Zakładając możliwość pewnego rodzaju wymiany duchowej pomiędzy jednostkami, należy ją opierać na sferze komunikacji – wypowiedalności. Im głębiej docieramy w samych sobie, im lepiej rozpoznajemy kształty wewnątrz siebie, tym większa istnieje możliwość zrozumienia drugiej osoby. Nie bez przyczyny sytuacje takie Lupa osadza w przestrzeniach utopii – choć jej możliwość wydaje się istnieć, wydarza się na tyle rzadko, że można mówić o pewnym nieprawdopodobieństwie takiej sytuacji.

Wracając jednak do zagadnienia kierunku, w którym zmierza „dążenie” w teatrze Lupy, należy stwierdzić za Utą Schorlemmer, że „cel indywiduacji nie jest istotny, zresztą Lupie nie zależy aż tak bardzo na osiągnięciu samego celu, gdyż to droga jest celem. Pojęcie indywiduacji nie zostaje u Lupy ograniczone jedynie do bohaterów, ale jest aspektem samookreślającej się struktury jęgo teatru w ogóle”⁵⁶. Z jednej strony trzeba więc mówić o rozwoju procesu indywiduacji samego Krystiana Lupy, chociażby na przestrzeni kolejnych

⁵⁴ J. Jacobi, op. cit., s. 147.

⁵⁵ K. Gonet, *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2002, s. 194.

⁵⁶ U. Schorlemmer, op. cit., s. 313–314.

realizacji. Z drugiej natomiast – i ta kwestia interesuje mnie w znacznie większym stopniu – należy przyrzeć się indywidualnym przestrzeniom, które tworzy reżyser, umożliwiając tym samym podjęcie procesu także widzowi i aktorom. To właśnie istnienie tych przestrzeni oraz otwieranie przez nie możliwości poznania samego siebie wydaje się jednym z największych osiągnięć twórczości Krystiana Lupy. Indywidualizacja zdaje się również nierozdzielnie związana z „wypowiadalnością”, do której będę jeszcze niejednokrotnie powracać. Próby „wypowiedzenia” bohaterowie teatru Lupy podejmują bowiem w konkretnych przestrzeniach, co jest widoczne i podkreślane w kolejnych realizacjach. Mam tutaj na myśli chociażby słynną bryłę bądź też klatkę, którą obserwujemy w spektaklach Lupy, nie są to jednak jedyne przestrzenie wyróżniane przez reżysera. Wspomnieć należy również o obrysie sceny w *Kalkwerku*, tak jakby twórca chciał oznaczyć konkretną przestrzeń, w której będzie prowadzone wydobywanie prawdy. Czasami mamy do czynienia z przestrzeniami, w których po prostu „dzieje się” proces, kiedy indziej zaś z przestrzeniami, które pomagają przejść przez proces wydobywania z siebie myśli, niejako w uwolnionym akcie wypowiedzienia (klatka w *Mieście snu*). Wszystko to składa się na pewien obraz indywidualizacji w teatrze Krystiana Lupy. Pomaga to także lepiej zrozumieć, dlaczego mówię tutaj o antropologii filozoficznej i ciągłym zadawaniu sobie pytania o człowieka. Wątki indywidualizacji zostały tu jedynie wstępnie zarysowane. Próbując bowiem uchwycić istotę „dążenia”, będę do nich ciągle powracać i na nowo podejmować w toku swojego wywodu.

MIASTO SNU I PROCES

Na dalszych etapach niniejszych rozważań odwołam się przede wszystkim do dwóch wybranych realizacji Krystiana Lupy – *Miasta snu* oraz *Procesu*. Oba dzieła powstały stosunkowo niedawno. O ile bowiem pierwotny zamysł i realizacja tego pierwszego przypadły na rok 1985, to w niniejszym tekście będę odwoływać się do wersji z 2012 roku. Należy być jednocześnie wyczulonym na kwestię integralności między dwiema wersjami tego spektaklu. Trzeba je traktować, oczywiście, jako elementy jednego procesu twórczego, jednak wersja z 2012 roku została napisana przez Krystiana Lupę od nowa. Dlatego też znacząco odbiega chociażby od opisów i wspomnień, jakie pozostały po legendarnym przedstawieniu z 1985 roku. Niemniej można mówić o podobnym klimacie obu spektakli, o czym może świadczyć relacja

Kazimierza Bardzika ze starszej wersji⁵⁷. Mimo że nie mam bezpośredniej możliwości porównania (nie zachowało się żadne nagranie z 1985 roku), to niewątpliwie mogę stwierdzić, że wspólnym założeniem obu przedstawień było tworzenie przestrzeni wypowiedalności, a więc także procesu indywidualizacji. Wybór tych dwóch konkretnych realizacji, czyli *Miasta snu* i *Procesu*, jest umotywowany prostym faktem, a mianowicie możliwością obcowania z nimi w sposób bezpośredni – obserwowania ich przebiegu jako widz. Należy również zaznaczyć, że bez wątpienia są to jedne z najbardziej monumentalnych dzieł Krystiana Lupy i dostarczają bardzo dużo materiału poznawczego. *Miasto snu* jest jednocześnie uznawane za swoiste *opus magnum* tego twórcy, spektakl, w którym w bodaj największym stopniu udało mu się przenieść swoje założenia na materię teatralną. *Proces* z kolei jest realizacją nowszą, choć pisarstwo Franza Kafki pobudzało Lupę przez całą karierę. Zmierzenie się z *Procesem* jest więc niejako podjęciem próby wypowiedzenia treści od dawna kształtujących się w sferze mentalnej reżysera. Oba spektakle posłużą mi jako swoista egzemplifikacja antropologicznych założeń i tematów teatru Krystiana Lupy.

Swoje rozważania podzieliłam na dwie grupy tematyczne odnoszące się do człowieka. Pierwsza będzie dotyczyła szeroko rozumianej sfery fizycznej, która również uczestniczy w procesie poznawania samego siebie, a co więcej – jest jednym z jego bardzo istotnych elementów. Próbując przeanalizować sferę fizyczną w *Mieście snu* oraz w *Procesie*, będę zajmować się między innymi cielesnością, nagością, ale także erotyzmem. Druga grupa tematyczna będzie z kolei dotyczyła sfery psychicznej. W tej części postaram się zająć szeroko rozumianym „życiem wewnętrznym” bohaterów teatru Lupy. Szczególnie istotna będzie dla mnie sfera snu, powiązana z nieświadomością, ale również sfera świadomych przeżyć i odczuć psychicznych, do których przestrzeń wyrażania zdają się tworzyć zarówno *Miasto snu*, jak i *Proces*. Poprzez analizę obu tych pól tematycznych będę ukazywać wątki antropologii filozoficznej i pytania, które dotyczą tego, co konsekwentnie nazywam „człowiekiem dążącym”. Postaram się również w pewnym stopniu powiązać rozważania prowadzone przez Krystiana Lupę z myślą konkretnych filozofów.

⁵⁷ K. Bardzik, op. cit., s. 67.

II. CIAŁO

ZNACZENIE CIAŁA

W dość nieoczywisty sposób chcę rozpocząć dociekania o istocie człowieka w twórczości Krystiana Lupy od kwestii fizyczności. Mówiąc o pytaniach z zakresu antropologii filozoficznej, w pierwszej kolejności przychodzą ba myśl raczej rozważania dotyczące *stricte* duchowej strony człowieczeństwa. Jest to jednak błędne podejście. Temat ciała jest bowiem bardzo silnie obecny w antropologii filozoficznej, a jego analizy były prowadzone przez licznych myślicieli. Wspomnieć należy tutaj chociażby o słynnym podziale na *Leib* i *Körper*, szeroko omawianym między innymi przez Helmuta Plessnera, czy o bardziej współczesnej koncepcji somaestetyki Richarda Schustermana. Będę powracać jeszcze przede wszystkim do tej pierwszej kwestii. Na tym etapie zależy mi natomiast na podkreśleniu, że ciało i cała sfera odczuć z nim związanych jest równie ważna dla rozważań o człowieku, co sfera psychiczna. Nie staję więc tutaj na stanowisku monistycznym, które mogłoby uznawać za istotę człowieka samą duszę bądź też odwrotnie – uznawać za taką jedynie materię. Teatrowi Krystiana Lupy jest bowiem bliżej do stanowiska afirmującego zarówno sferę duchową, jak i cielesną. Przedmiotem moich rozważań są odczucia związane ze sztuką Lupy, w której ciało bez wątplenia jest ważnym elementem składającym się na poznanie nas samych.

Reżysera wyraźnie zajmuje ta sfera człowieczeństwa, w równym stopniu uczestniczy ona także w procesie „dążenia”. W *Utopii 2* Krystian Lupa tłumaczył to w dość długim fragmencie, który należy tutaj przytoczyć w całości:

Jestem pewien, że to powinno być centralne doświadczenie kondycji [...]. Zejście wyobrażenia w ciało. Ale czy rysunek wewnętrzny jest naprawdę właściwym wstępem [...]. [C]zy tu gdzieś nie następuje pomieszanie dróg? Mówię im: najważniejsze to uzyskać drogę w głąb ciała. Jeśli od razu będę tam siedł z emocjonalnym ciężarem, z napiętym kształtem wyobraźni, to z czystej niecierpliwości, z braku pola widzenia – bo niesiony kształt przesłania mi przestrzeń – zblądzę i zwalę ładunek gdziekolwiek, w przypadkowym miejscu, i każę grać nienastrojonemu ciału [...]. Śniące ciało nie będzie wtedy mym sprzymierzeńcem, nie odezwie się, pozostanie w ukryciu,

skuli się od nietrafionego dotknięcia [...]. Myślę zatem, że najpierw trzeba znaleźć drogę⁵⁸.

Bez wątpienia wytłumaczenia będzie wymagało „śniące ciało”, o którym pisze Krystian Lupa. Na początek muszę jednak podkreślić, że wedle tego, co reżyser stara się przekazać nam w swoich pismach, ciało jest równie ważnym elementem „dążenia”, co psychika. Co więcej, Lupa niemalże domaga się uczestnictwa obu tych sfer w poznawaniu samego siebie. Jedynie taka droga nie będzie bowiem drogą zafałszowaną. Mówiąc inaczej: w procesie, o którym mówi reżyser, ma uczestniczyć człowiek jako pewna integralna całość, która i siebie, i świat odbiera zarówno przez sferę duchową, jak też fizyczną. „Dążenie” w jakimś stopniu nie jest więc jedynie czynnością kontemplacyjną, co możemy wywnioskować ze stosunku Lupy do praktyki medytacji. W tym kontekście artysta pytał bowiem:

[...] czyż nie jest ona tylko zac zadaniem, odurzeniem ciała, upiciem w sennej plazmie owej metafizycznej niecierpliwości? Wschodnie praktyki kontemplacyjne, podobnie jak religijne rytuały ekstazy, polegają przecież na odurzeniu, a nie prawdziwym wglądzie. Odurzenie daje złudzenie wglądu jedynie i wyłącznie przez osłabienie „bramy wejściowej”⁵⁹.

Ciało jest więc dla nas swoistym początkiem podróży, w którą zostajemy zaproszeni. Jednocześnie stanowi dla nas – jak to określa Lupa – „bramę wejściową”, czyli swoistą granicę czy drzwi – w każdym razie coś, co domaga się otwarcia bądź też przekroczenia. Człowiek jako całość uczestniczy w procesie „dążenia”. Dlatego zdaniem Lupy

[...] wewnętrzny rysunek może być czynnością medytacyjną w doskonalszy sposób niż medytacja medytacyjna – nie poparta żadnym wymiernym „przeniesieniem” [...]. Ale i tu jest oczywiście możliwość oszustwa. Wymierne przeniesienie chętniej kojarzy się z dotychczasowym centrum – z mózgiem niż z ciałem. Z ciała płyną mniej wyraźne impulsy [...]. Mózg od wieków stał się rutynowym dopowiadaczem [...]. Czy istnieje możliwość wykluczenia tej fałszującej drogi [...], możliwość inna niż odurzenie?⁶⁰

⁵⁸ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 320.

⁵⁹ Ibidem, s. 321.

⁶⁰ Ibidem.

Reżyser podkreśla więc, że czynności czysto kontemplacyjne, tak jak medytacja, zazwyczaj wiążą się ze swoistym zakłamaniami, które polega na odrzuceniu jednej strefy swojego człowieczeństwa. Ta tradycyjnie rozumiana droga „w głąb” siebie niemal zawsze wiąże się z tym, że trzeba zapomnieć o ciele, „stać obok” niego, niejako sprowadzając siebie jedynie do sfery odczuć wewnętrznych. Lupa tymczasem zdaje się wyraźnie stwierdzać, że to fatalny błąd – kłamstwo, które donikąd nas nie może zaprowadzić. Człowiek, którym jestem, zarazem *ma* ciało i *jest* ciałem. Nigdy też nie sprowadza się jedynie do strefy cielesnej, chyba że poprzez bardzo subiektywne i chwilowe odczucie. Człowiek jest integralną całością, która jako taka uczestniczy w procesie kształtowania siebie, odczuwa, doznaje, pamięta. Poszukując prawdy, nie można zatem zafałszować tej podstawowej: „mam również ciało”. Jeżeli mamy poznać samych siebie, to nie możemy okłamywać siebie już na początku, poprzez fałszywe „wejście w głąb”.

Gdy mówię o sferze fizycznej, nie chodzi mi tylko o to, że ciało jest wyraźnie obecne w realizacjach Krystiana Lupy. Można mówić o tym, że reżyser nie boi się nagości, momentami wręcz kontrowersyjnej. Zauważyć należy jednak, że nie chodzi o samo epatowanie nagością na scenie. Lupa nie pokazuje jedynie pięknych, młodych ciał, których oglądanie mogłoby przynosić przyjemność. Nader często pokazuje ciała brzydkie, ciała starcze, w uwiadzie. Kieruje widzów na refleksję nad ciałem oraz nad tym, jak mogą je odczuwać i jak wraz z nim się zmieniają. Pytanie o to subiektywne odczucie powinno stanowić rdzeń niniejszego rozdziału. Jeżeli mam bowiem rozważać status ciała w twórczości Krystiana Lupy, to muszę zaznaczyć, że nierozzerwalnie jest ono związane z ludzkimi przeżyciami i udziałem w procesie indywidualności.

ŚNIĄCE CIAŁA

Wytłumaczyć należy, czym jest śniące ciało, o którym wspominałam już we wstępnym fragmencie. Jest to koncepcja, a zarazem tytuł książki Arnolda Mindella. Amerykański psycholog stawiał sobie w niej za cel podkreślenie roli ciała w kształtowaniu się jaźni. Sam Krystian Lupa odnosił się do tego w następujący sposób:

[...] o ileż bardziej irracjonalny jest ten Mindell w porównaniu ze swoim starym mistrzem C.G. Jungiem. I jakby odwrócenie kierunków (porporcji,

perspektyw): czym dla Junga była dusza, tym dla Mindella jest ciało. Odwrotna podróż do łona materii [...], do milczącego w głębokiej medytacji swych wewnętrznych atomów kamienia. Możemy tam coś zapomnieli – za wcześniej i zbyt pospiesznie przenosząc się do świadomości i duszy?⁶¹

Jak podkreśliłam, ciało niejako zostaje włączone w proces „dążenia”, z zastrzeżeniem, że to właściwie od niego należy zacząć. Uta Schorlemmer twierdzi nawet, że u Lupy w ogóle praca z monologami wewnętrznymi bazuje głównie na koncepcji Mindella⁶². Jak pisze: „w śniącym ciele połączeniu ulegają procesy psychiczne i somatyczne. Według Mindella każdy człowiek składa się z dwóch części osobowości: Ja i ciała. Ciało jest, podobnie jak sen, »królewską drogą« ku nieświadomości”⁶³. Włączenie ciała w proces indywidualizacji wydaje się zrozumiałe w świetle moich wcześniejszych uwag. Podtrzymuje ono prawdę procesu „dążenia” – jedyną materię, którą ów proces się żywi. Dlatego też tak ważne jest podkreślenie roli ciała w twórczości Krystiana Lupa. Ciało staje się swoistym instrumentem, poprzez który odczuwamy i doznajemy, ale i wyrażamy się. Schorlemmer podkreśla za Mindellem, że chodzi o „umożliwienie ciała wysłowienia się”⁶⁴.

Ciało daje nam dostęp do swoistej sfery nieświadomego. Włączając ciało w proces indywidualizacji, Lupa niejako próbuje poszerzyć pole świadomości o to, co może nam udostępnić nasza fizyczność. Dlatego też bohaterowie jego realizacji nie pomijają tej sfery, mówiąc o swoich bólach i poruszeniach dotyczących ciała. Są one bowiem równie istotne, jak te dotyczące sfery duchowej. Chcąc przebyć niezakłamaną drogę „dążenia”, nie można więc pomijać sfery cielesności i wszystkiego, co jest z nią związane. Co więcej, obie sfery są ze sobą bardzo ściśle powiązane, dlatego jedna potrafi nam coś „powiedzieć” o drugiej. Krystian Lupa przywołuje eksperyment krzyku Karin z *Szeptów i krzyków* Ingmara Bergmana, pisząc:

[...] krzyk, którym odpowiada ciało na zbyt silny nacisk lub cios duszy: Medytacja sytuacji początkowej – miejsca [...], pozycji – którymi pragnę wprowadzić w ciało stan Karin. To głos Marii, dotyk, dotyk, trup... i jego

⁶¹ Ibidem, s. 52.

⁶² U. Schorlemmer, op. cit., s. 117.

⁶³ Ibidem, s. 118.

⁶⁴ Ibidem.

dotyki, nabrzmiałe od dotyków ciało nagle wyrzuca z siebie (jak jakąś ciecz specyficznego orgazmu) swój ciemny przekaz [...]. Znaleźć to miejsce dla ciała, wprowadzić weń wyobrażenie i usunąć się z głowy... i zamknąć się w ciele, pogрузić w ciele i czekać, aż ciało odpowie. Wtedy ciało rozpocznie swą mowę... zacznij swój taniec ku wyzwoleniu⁶⁵.

Wyraźnie widać kierunek, w którym zmierzają rozważania Krystiana Lupa – pozwolić mówić ciału swoich bohaterów. Dokładnie to reżyser będzie starał się ukazywać w przestrzeni swoich realizacji. Ból psychiczny, który przeradza się w ból fizyczny, tak jakby człowiek stanowił zestaw naczyń połączonych, pozostających ze sobą w kontakcie, jest niezwykle istotnym rozpoznaniem. Ból ciała, który domaga się wysłownienia, jako jeden z tematów, jest obecny zarówno w *Mieście snu*, jak i w *Procesie*.

SYTUACJE CIAŁA – NAGOŚĆ, CIAŁO OBCE, SEKSUALNOŚĆ

Rozważając znaczenie i istotę ciała dla „człowieka dążącego” w realizacjach Krystiana Lupa, należy przyjrzeć się temu, jak fizyczność jest obecna w wybranych przez mnie spektaklach. Zarówno w *Mieście snu*, jak i *Procesie* jest ona dość wyraźna. Tak w jednym, jak i drugim spektaklu bohaterowie mówią o swoich ciałach, pokazują swoje ciała i poddają je różnorodnym działaniom. Wszystko to ma na celu umożliwienie ciału wypowiedzi; Lupa stara się wysłuchać to, co ciało może powiedzieć nam o człowieku i o tym, kim jesteśmy. Marcin Kościelniak w swojej recenzji *Miasta snu* pisał:

Mieszkańcy „Miasta Snu”, rozbitkowie z ludzkiej kondycji wyrzuceni na margines rzeczywistości, konfrontują się z pytaniem o granice i definicje człowieczeństwa. Lupa sprowadza ich z najwyższych pięter ku prawdzie najuboższej, najskromniejszej, która leży po stronie ciała: młodego i starzejącego się, pięknego i brzydkiego – poszukującego spełnienia w dotyku. „Zdejmij spodnie” – pada na koniec i, choć Lupa nadaje swoim peregrynacjom temperaturę transgresji, w tym przynajmniej wypadku brzmi to prosto⁶⁶.

⁶⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 53.

⁶⁶ M. Kościelniak, *Zdejmij spodnie: Lupa o ciele i granicach człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 47, s. 34.

Stwierdzenie, że chodzi o „schodzenie ku prawdzie najuboższej”, może być jednak mylące, a przynajmniej zdaje się nie wyczerpywać zamysłu reżysera. Zwykliśmy bowiem uważać ciało za coś „niższego”, tymczasem zwrot Lupy ku tej tematyce ma raczej przez owo zejście „w dół” umożliwić nam wejście na jeszcze wyższe „piętra”. Reżyser chce bowiem uwolnić świadomość ciała, wielokrotnie pokazując, że nie traktuje on tematyki ciała w prostacki sposób. Dlatego musimy otworzyć się na tematykę fizyczności w teatrze Lupy i spróbować zrozumieć ową „mowę ciała”, której reżyser się domaga.

Otwarcie się ma tutaj zresztą podwójny wymiar za sprawą nagości. Człowiek obnażony w twórczości Lupy zdaje się w większym stopniu zwracać ku prawdzie samego siebie. Obnaża się, nie tylko zrzucając z siebie ubrania, ale także przez wypowiedanie. Docierając „w głąb” samego siebie, człowiek poniekąd musi być nagi, by rzeczywiście mówić o odnajdywaniu jakiejś prawdy. Nie może bowiem niczym się zasłaniać, tak jak ubranie zasłania prawdę ciała. Człowiek nie może sam siebie okłamywać, a olbrzymią rolę odgrywa w tym wstyd. Obnażenie się jest próbą przezwyciężenia wstydu, który popycha nas do zasłaniania i ukrywania. Krystian Lupa wzywa swoich bohaterów do odkrywania tej prawdy, którą przesłania wstyd. Nieważne, jak „niskiego piętra” miałyby być ta prawda, pozostaje ona naszą prawdą – częścią nas. Nagość jest pierwszą, wręcz podstawową sytuacją ciała w twórczości Lupy. Jest jednocześnie instancją otwierającą, która pozwala na wypowiedanie i wejście w intymną przestrzeń człowieka.

Będzie to również pierwsza sytuacja, którą zajmę się w dalszej części swoich rozważań. Oprócz niej chciałabym również zastanowić się nad obcością ciała oraz nad seksualnością. Temat ciała obcego w największym stopniu poruszany jest w *Procesie*, co niewątpliwie powodowane jest między innymi samą lekturą Kafki i klimatem towarzyszącym powieści. Zagadnienie seksualności jest z kolei obecne w większości spektakli Lupy, pojawia się w równym stopniu w obu realizacjach, które analizuję. Zajmę się dalej trzema zasadniczymi sytuacjami ciała w twórczości Lupy – nagością, obcością i seksualnością. Stanowiąc będą one dla mnie swoistą ramę dla rozważań o fizyczności.

NAGOŚĆ, KŁAMSTWO I ŚWIATŁO

Jak już wspominałam, nagość stanowi niejako podstawę dla moich rozważań o ciele w twórczości Krystiana Lupa. Gwarantuje ona możliwość docierania do prawdy poza wstydem, a więc do prawdy nieosłoniętej. To, co związane z ciałem, jest dla nas zresztą często najbardziej wstydlive. To, co związane ze sferą fizyczną, w największym stopniu jest osłaniane przez tabu. Nie mówimy o tym, co dotyczy naszej cielesności, czyniąc z niej sferę świętej nietykalności, w której wypowiedalność zostaje spętana węzłami zakazów. W *Utopii 2* Lupa pisał:

[...] kiedy dusze społeczności wypełnione są niebezpiecznymi, nieobliczalnymi i niekontrolowanymi treściami – wykwitami lęku – symptomami wewnętrznego chaosu – nie pozostaje nic innego niż projekcja [...]. Im bardziej rośnie lęk, tym silniejsze – wyrzucające demona poza granice – poczucie „świętej wspólnoty”... na przykład kultu „świętości narodowej” [...]. Lęk przed katastrofą prostą linią prowadzi do katastrofy⁶⁷...

Ciało staje się poniekąd takim demonem wyrzuconym poza granice świętej wspólnoty. Twórczość Krystiana Lupa podbudowana jest natomiast głęboką świadomością integralności mojego ciała ze mną samym. Odrzucenie sfery cielesności prowadzi do swego rodzaju katastrofy. Poszukiwania prawdy muszą być całościowe. Nie można odrzucić pewnej sfery swoich odczuć, niejako skazując samego siebie na zafałszowane dotyknięcie swoich „kształtów wewnętrznych”. Włączenie ciała w proces indywiduacji może „prowadzić do pełni bycia człowiekiem, samopoznania, ewentualnie duchowego oświecenia”⁶⁸.

Możemy więc stwierdzić, że nagość ma w pewnym sensie umożliwiać transparentność nas samych dla siebie. To z kolei ma prowadzić do niezafałszowanego, czystego procesu wypowiedania. Takie niezakłamane „wejście” w głąb siebie pozwala namacać realne faktury swojej wewnętrzności. W rozmowie z Łukaszem Maciejewskim Krystian Lupa mówił, że „nagość nie tylko nie jest sprzeczna z naturą teatru, ale jest jego głównym komponentem. Wiąże się z rytuałem, ma siłę rytualną i przekaz nieograniczający się

⁶⁷ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 427.

⁶⁸ U. Schorlemmer, op. cit., s. 120.

wyłącznie do erotyki⁶⁹. Co istotne, słowa te padają w kontekście „starszego” teatru, a reżyser zagadnięty o „strażników teatralnej tradycji”, odpowiedział: „[...] tkwią po uszy w dziewiętnastowiecznym rytmie rzeczywistości, kiedy nagość była tabu, a upubliczniana kojarzyła się z histerią, grzechem. To reakcje pełne hipokryzji, kłamliwe. Odrzucający nagość patrzą na nią z perspektywy podglądacza lub pornografa. A przecież nie wszystko ogranicza się do erotycznego sygnału⁷⁰. Reżyser potwierdza moje wcześniejsze tezy – jego teatr ma opierać się na prawdzie, a nagość jest istotnym elementem tego dążenia. Lupa poszukuje niezakłamanej, obnażonej przestrzeni naszego życia. Twórca stwierdzał również: „[...] nie uważam, że nagość jest aktorskim przekraczaniem. Nagość jest zwykłym elementem realizmu. Człowiek bywa nagi w życiu i nie ma powodu, żeby w podobnej sytuacji nie był nagi na scenie⁷¹.”

W obecności cielesności na scenie chodzi również o wejście w wypowiedzialność, w sferę komunikacji z pewnej skonkretyzowanej pozycji. Reżyser mówił:

Otóż kłamstwo naszych relacji jest w dużej mierze związane z kostiumem. Kostium staje się częścią składową kłamstwa. W momencie, kiedy mamy do czynienia z nagością wpisaną w schemat myślenia mieszczańskiego, nagość będzie zawsze traktowana erotycznie. Tak jest z tabu. Człowiek nie jest w stanie zobaczyć innego wymiaru nagiego człowieka poza tym, które definiuje przekroczenie. Ale nagość ma multum znaczeń, chociażby efekt obcości. Słowa wypowiedziane przez nagiego człowieka znaczą coś innego niż kadencje wygłoszone przez osobę tak czy inaczej umundurowaną⁷².

Nagość w odmienny sposób sankcjonuje wypowiedź:

[...] nagi człowiek, w pewnym momencie mówiący coś niesłychanie trudnego czy osobistego, staje się przez nagość kapłanem tego zdania. Tymczasem takie samo zdanie wypowiedziane przez człowieka, bohatera, w kostiumie,

⁶⁹ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny” 2013–2014, nr 74, s. 10.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Idem, *Maile do Madrytu*, [w:] K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, tłum. S. Gauger, P. Śliwiński, Łódź 2017, s. 124.

⁷² Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

powoduje, że prawdę filtrujemy przez kostium [...]. Jedynie nagość pozwala w teatrze dotrzeć do duszy ludzkiej. Paradoksalnie wcale nie do ciała, tylko właśnie do duszy⁷³.

Nagość w twórczości Krystiana Lupy ma pokazywać nam prawdziwego człowieka. Stawia wobec nas bohaterów w sytuacji obnażenia, rozpląnięcia się wstydu. Staje przed nami nie tylko nagi człowiek, ale także nagie życie, bezbronne i prawdziwe. W poetyckich słowach w *Utopii i jej mieszkańcach* reżyser pisał:

[...] nawoływania, ceremonie nawołujące, gesty błagalne o cielesność. O ucieleśnienie aktora. Aktor związany z aurą, z tym, co zawieszane w powietrzu chwili – staje się cielesny – porażającą cielesnością, stokroć bardziej cielesną niż ta prawdziwa... Tu powietrze jest tak silnie związane ze światłem. Ba, światło Utopii ma swój własny miąższ. Jest stojące – utrzymuje w sobie zawiesiny zapachu, dźwięku, temperatury... Jeśli aktor podda się, da się prowadzić po nagle widocznych ścieżkach, jakie zostawia dźwięk na miąższu światła – to sam stanie się utkany ze światła. Zaświeci i tym samym przekroczy próg – będzie cudowną postacią ze światła. Będzie mógł do woli dialogować z bezmiarem, który go otacza⁷⁴.

Mówiąc inaczej: aktor w przestrzeni teatralnej ma aurę. Ma je jego ciało i jego nagość. Zupełnie tak jak dzieło sztuki, mające swoje miejsce i czas, wyjęte z pewnego porządku i uderzające nas swego rodzaju olśnieniem⁷⁵. Nagość w teatrze jest dziełem sztuki i dzięki temu staje się bardziej transparentna niż w innych okolicznościach. Krystian Lupa mówił, że na przykład „[...] ciało starca, które w innym kontekście byłoby zapewne nie do pokazania, w sztuce staje się *sacrum*, jest ciałem tabu. Starcze ciało jest czymś ohydny z punktu widzenia erotyki [...], ale w teatrze ciało starca staje się

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ K. Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, op. cit., s. 62.

⁷⁵ Podobna koncepcja była rozwijana przez Waltera Benjamina. Być może słowa Krystiana Lupy o związku aktora z aurą mają swoje umocowanie właśnie w tezach Benjamina. Wątek aury filozof zarysowuje między innymi w eseju: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] idem, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.

piękne [...]”⁷⁶. Innymi słowy: w wyjątkowej przestrzeni, jaką stanowi teatr, ciało wraz ze swoją obnażoną nagością zyskuje odmienny status – jest czymś wyrwanym z obojętności codzienności. Coś nam może mówić, rozświetlać jakąś prawdę, w końcu – samo stawać się światłem. Nagie ciało w twórczości Lupy daje możliwość otwarcia, będącą koniecznym warunkiem poszukiwania prawdy „dążenia”.

CIAŁO OBNAŻONE

Chociaż podkreśliłam już związek nagości z docieraniem do prawdy, to wyjaśnienia wymaga jeszcze kwestia tożsamości człowieka z własną nagością. Chodzi tutaj o prostą konstatację: „to ciało należy do mnie, to część mnie samego”. Nagość bowiem, choć się jej wstydzimy, jest czymś naturalnym, jej zakrywanie zaś jest usankcjonowane kulturowo. Niezależnie jednak od różnorodnych norm, jakie nas obowiązują, nikt nie jest pozbawiony swojej nagości. Obnażenie na scenie nie jest, rzecz jasna, prostą sytuacją dla aktora – jego również obowiązują normy „świętej nietykalności”. Niemniej Krystian Lupa traktuje obnażenie na scenie jako część „dążenia”. Reżyser mówi, że:

[...] czasami chodzi nam o przekroczenie wstępnych sensacji i doprowadzenie do aktorskiego – w dobrym znaczeniu tego słowa – bezwstydu, czyli do pewnego zapomnienia o swojej nagości, skupienia na swoim temacie i przekroczenia, przewyciężenia nagości ludzkim dramatem czy grą aktorską. W teatrze czasami można mieć wrażenie, że nagość jest strojem kapłańskim, [...] że nagość jest strojem Człowieka. Człowiek, kiedy jest nagi, staje się *homo*, podczas gdy człowiek ubrany jest, na przykład, panem dyrektorem⁷⁷.

W pewnym sensie możemy stwierdzić, że Krystian Lupa stara się wydobyc z nagości prawdę o człowieku poza jego kulturowymi ograniczeniami, stara się docierać do istoty człowieczeństwa odartej z zasłon. Jak sam mówi: „paradoksalnie teatr pozwala nam zobaczyć prawdziwego człowieka. Oczywiście nie jest prawdą, że stary człowiek jest pozbawiony nagości [...]”⁷⁸.

⁷⁶ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

⁷⁷ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 4.

⁷⁸ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

Nikt nie jest jej zresztą pozbawiony, jest ona nieredukowalnym faktem stanowiącym część nas samych.

Reżyser przywołuje również scenę oglądaną w teatrze w Nowym Jorku:

[...] była tam scena pijackiej awantury dwojga bohaterów. W trakcie tej przepychanki aktorzy jakoś bezwiednie pozbyli się ubrań – czasem mamy do czynienia z taką nagością, która pojawia się nie dlatego, że ktoś chce się rozebrać [...]. [C]złowiek w pewnych stanach nie zauważa ścian, nie zauważa drzwi, wszystko się rozlewa, rozjeżdża. Bohaterka straciła równowagę, oparła się o wannę i widzowie mogli zobaczyć akt kobiety w pejzażach ginekologicznych, w takiej nagości kobiecej, której się nie pokazuje [...]. [C]ała ta nagość była wstrząsającym kontekstem do ekstremalności jej grania i ujawniała prawdę jej aktorstwa, dając widzowi wstrząs – całkowicie poza demonizowaną pornograficzną sferą. Ta nagość była elementem dramatyczności [...]”⁷⁹.

Jak widać, reżyser stara się podkreślić integralność ciała i Ja. Przywołując tę scenę, mówi przecież o momentach, w których nasze ciało nie jest dla nas czymś obcym, czymś, czego się wstydzimy. Chodzi o momenty, w których nie odczuwamy swojej odrębności od ciała, kiedy te granice dość dynamicznie się zacierają. W „dążeniu” nie chodzi więc jedynie o oswojenie wnętrza, ale też tego swoistego zewnątrz, bądź też granicy, jaką jest nasze ciało. Nagość – obnażenie ciała – stanowi w końcu sytuację podobną do tej, jaką było w *Mieście snu* wchodzenie w przestrzeń „prostokąta”. Pozwala na dotarcie do właściwych treści, których nie odnajduje się, gdy jest się spętanych zewnętrznymi ograniczeniami. W *Mieście snu* bohaterowie, wchodząc w „prostokąt”, docierają do treści wewnętrznych, do nieświadomości, do swoistego strumienia wypowiedalności. Znaczące powinno więc być dla nas, że w *Procesie* bohaterowie bezpośrednio wypowiadają swoje przeżycia wewnętrzne na najgłębszym poziomie intymności wtedy, kiedy są nadzy (scena z łózkami). Docieranie do najdalej położonych warstw „wnętrza” jest zatem w twórczości Krystiana Lupy związane ze szczególnym otwarciem. Nagość jest zestrojeniem własnego ciała z samym sobą, swego rodzaju możliwością przestrzeni swobodności. Nic dziwnego, że Lupa twierdził, iż w teatrze „nagość jest koniecznością”⁸⁰.

⁷⁹ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 4.

⁸⁰ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 14.

NAGOŚĆ CIAŁA STARCZEGO

Poniekąd osobnym, lecz niezwykle ważnym elementem w twórczości Krystiana Lupy są ciała starców. Reżyser ma bowiem specyficzny stosunek do ciał „brzydkich”, bardzo często również pokazuje je na scenie. Możemy mówić przynajmniej o dwóch wymiarach cielesności starczej u Lupy. Z jednej strony stare ciała występują jako te, które mają nami wstrząsnąć, pokazując „nagą” prawdę, z drugiej strony pojawiają się one często także jako „ciała zużyte”, przed którymi powolnie zamykają się możliwości. O tym pierwszym przypadku reżyser mówił:

Teatr fascynuje się również cielesnością pozaestetyczną. Ciało związane z naszymi lękami i cierpieniami, z chorobą, z umieraniem, starość ciała i związany z tym smutek – teatr pokazuje wszystkie te sprawy mroczne i tajemne [...]. Odkrywanie rejonów pozastandardowych, poza tymi, których używa reklama, poza estetyką modelek wychodzących na wybieg, powoduje, że teatr przebija jakąś błonę, że daje nam doznania tajemnicze i bardzo dużo mówiące. Czuję, że teatr forsuje dostęp do takich ciał, ożywia je, humanizuje je i daje piękno ciałom niepięknym⁸¹.

Wypowiedź tę można traktować jako kontynuację wcześniej przeze mnie przytaczanych zdań o aurze aktora. Wszelako nie chodzi tutaj jedynie o to, że ciało starcze pokazane w teatrze jest przez nas widziane w zupełnie inny sposób niż w życiu codziennym. Istotny jest bowiem nasz brak oswojenia z ciałem starczym, ucieczka od tego, jak życie człowieka zmienia się wraz ze słabnięciem ciała.

Zderzenie bohaterów z powolnym zanikiem swojej fizyczności jest w twórczości Lupy bardzo charakterystyczne, a zarazem niezwykle wstrząsające. Na ten rodzaj nagości nie jesteśmy bowiem gotowi. Tymczasem stanowi on część nas samych, z którą także będziemy się w swoim „dążeniu” musieli zmierzyć. Sam reżyser opowiadał o doświadczeniu nagości wśród członków swojej rodziny: „[...] przez całe życie nie widziałem ich nago, ale też nie chciałem widzieć [...]. Pod koniec życia jednak nagość, również nagość mojej ciotki i matki, obnażyła się w ludzkiej bezradności [...]. Mówiąc o nagości starych ludzi, omijamy niewygodne pytania, przykre obrazy,

⁸¹ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 4.

plamy na pościeli. Do diabła, po co je omijać?⁸². Ciała starcze w teatrze Lupa dają nam dostęp do tej części ludzkiego istnienia, która zazwyczaj jest ukrywana. Reżyser nie chce jej przemilczeć, ponieważ byłoby to zafalshowywaniem prawdziwego obrazu i autentycznych poszukiwań. Jesteśmy również ciałami starczymi, ciałami w uwięzienie, ciałami rozpadającymi się – samo uświadomienie sobie tego faktu zmienia sposób doświadczania swojego ciała, budzi refleksję, otwiera nowe obszary „dążenia”.

Odkrywa to przed nami również pewną prawdę dotyczącą „stawania się człowieka”. Szczególnie uderzające są momenty, w których Lupa pokazuje nam zamykanie się możliwości przed człowiekiem. Znamiennym tego przykładem jest scena rozmowy Arkadiny z Niebieskookim w *Mieście snu*. Starsza kobieta, jaką jest Arkadina, prowadzi podszyty erotycznymi pragnieniami dialog z młodzieńcem. W kulminacyjnym momencie tej sceny, mówi: „Nie chcę ci oferować mojego zużytego ciała, rozumiesz? Ani nawet wspólnoty w samotności, czulego wspólnego leżenia, jakiegoś zaprzyjaźnienia, zbliżenia z tak zwanym drugim człowiekiem, o którym wszyscy marzymy. I oczywiście nadal to mam – tę tęsknotę dziecka, jakbym wcale nie dojrzała⁸³. Głównym tematem jest tutaj, rzecz jasna, seksualność; jednocześnie ten fragment mówi nam coś o starzejących się ciałach, ale także porusza bardzo istotny element seksualności – tęsknotę. Będziemy jeszcze do niej wracać w partiach dotyczących bezpośrednio tej sfery cielesności. Warto zaznaczyć, że przed Arkadiną i jej starym ciałem zamykają się pewne możliwości. Przebrzmiały one w niej i dla niej – nie ma powrotu do młodości i do możliwości, które przed młodością się otwierają, tak jakby wszystko miało właściwy, a zarazem jedyny czas w życiu. Czas Arkadiny jest czasem zużycia, przebrzmienia, zbliżającego się rozpadu. Kontynuuje ona, mówiąc:

Niczego ci nie mogę dać. A pewne bym chciała. Czy możemy leżeć przy sobie i dawać sobie wzruszenie albo przelewać z duszy do duszy jakąś cenną ciecz... cenną treść, dawać sobie nadzieję, że jesteśmy dziećmi, a przed nami całe życie? Jak w tej piosence, idą sobie dzieci drogą – siostrzyczka i brat, i nadzieić się nie mogą, jaki piękny świat... Nie chcę tego, rozumiesz, choć

⁸² Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 16.

⁸³ K. Lupa, *Miasto snu*, „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 70/71, s. 233.

ciągle to mam i ciągle niespełnione, i ciągle u początku drogi... ale wiem, że nie ma żadnej nadziei na żadne wspólne i prawdziwie dziecięce wzruszenie. Kiedy tym, kto z tobą leży, jestem JA⁸⁴.

Arkadina jednoznacznie wskazuje na to, że jej czas minął, ale chodzi nie tyle o to, że jej ciało jest do czegoś niezdolne, ile o to, że w niej samej zaszła nieodwracalna zmiana, której ciało jest poświadczeniem. Związek starości i seksualności jest jednak wielce niejednoznaczny w twórczości Krystiana Lupy. W tej samej scenie Arkadina mówi bowiem:

Każde ciało jest piękne, jeśli uwolnimy się od napiętego na piękno i młodość – seksualizmu. Seksualizm niewyzwolony, ale uwolniony od tortury przymusu piękna. Nie, to nie jest potrzebne. Jeśli sam się dotykasz, nie potrzebujesz piękna. Dlaczego nie przenieść tego na inne ciała? Boimy się ciała... może chrześcijański lęk przed ciałem w ogóle [...] jest u początku tego... Chińczycy w swej starej erotyce nie potrzebowali, nie żądali od drugiego ciała tego wszystko usprawiedliwiającego piękna⁸⁵.

Nagość starczego ciała jest więc w twórczości Lupy wielowymiarowa. Z jednej strony ma nam coś objawiać, z drugiej – poświadczają przemijanie. Ponadto wiele mówi nam o tęsknocie, która jest – jak się wydaje – w dużej mierze istotą seksualności. Wspólnym mianownikiem wydają się jednak właśnie słowa Arkadiny o tym, że „boimy się ciała”. Lupa stara się nam przybliżyć ciało, oswoić je, pokazać, że poprzez nie również doświadczamy świata. Tym samym reżyser wpisuje swoją twórczość w estetykę intymności, o czym pisał Tomasz Man:

[...] estetyka intymności stara się wyrazić to, co w języku publicznym jest skrywane, wstydlive, nietaktowne i ekshibicjonistyczne. Pokazuje maski, które wkładają ludzie każdego dnia, żeby przeżyć każdy następny dzień. Przez to stają się oszukani sobą [...]. Poruszając się w sztucznych strukturach, ludzie zaczynają chorować na spontaniczność, naturalność i autentyczność. Jak żyje w tym dusza ludzka? To pytanie stawia Krystian Lupa każdemu⁸⁶.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 231.

⁸⁶ T. Man, *Estetyka intymności*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18/19, s. 219.

Ciało jest elementem człowieczeństwa, który doświadcza różnorodnych perypetii. Jest częścią nas, która w równym stopniu „staje się”, „dąży”, poprzez którą my „dążymy”. Nagość, szczególnie tych nieidealnych ciał, kieruje nas na refleksję dotyczącą istoty cielesności. Postulowane za Mindellem „dać ciału mówić” ma więc swoje ściśle określone znaczenie w twórczości Lupy. Wysłuszenie tej mowy, odarcie jej ze „świętej” zmywy milczenia jest istotnym elementem procesu otwierania się na siebie samego.

CIAŁO OBCE

„Czy przeszkadza Ci moja nagość? Coraz gorzej się widzę, czy w ogóle ją widać jeszcze? Nie wiem, to znika, znika mój wstyd... stosunek do ciała się rozłazi, przestaję mieć stosunek do ciała, ciało traci magię, moc, przestało mieć swój język, przekazywać innym emocje, komunikaty [...]”⁸⁷ – to słowa Siri z monologu w „czarnym sześcianie”. Dobrze wprowadzają nas one w tematykę ciała obcego – ciała, którego nie doświadczamy jako swojego, nawet jeśli jest naszym ciałem. Często, oglądając realizacje Krystiana Lupy, mamy wrażenie, że bohaterowie tę „obcość” starają się wysłowić. Mówią o swojej fizyczności jako o czymś zewnętrznym, czymś, co ich nie dotyczy. Być może wpływ na to poczucie ma swoboda mówienia o sferze, która zazwyczaj jest dla nas wstydliva. W pewnym sensie mamy wrażenie, że ciała są traktowane jak rekwizyty. Dlatego warto zastanowić się nad ową „obcością” ciała, której zdają się doświadczać bohaterowie *Miasta snu* i *Procesu*.

Pomocne może okazać się rozróżnienie na *Leib* i *Körper*, o którym już wspominałam. Było ono szerzej omawiane między innymi przez Helmuta Plessnera czy Maxa Schelera, a mówiąc ściślej – było mocno powiązane z myślą niemiecką. Nie będę jednak zajmowała się różnicami w postrzeganiu tej opozycji przez różnych filozofów. Chodzi tu raczej o wydobywanie pewnej ogólnej właściwości, która ten podział pokazuje. Otóż jak pisze Gerd Haeffner:

[...] rozróżnienie to ma pewne uzasadnienie w historii języka. *Körper* jest słowem zapożyczonym z łacińskiego języka uczonych, w którym *corpus* pojawia się jako odpowiednik starogreckiego słowa *soma*. W greckim

⁸⁷ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 227.

języku ludowym *soma* znacząco początkowo ciało martwe, pozbawione życia i w tym znaczeniu zredukowane niejako do rzeczy⁸⁸.

Leib z kolei jest traktowane jako ciało dostępne zmysłom⁸⁹, odczuwane. Mówiąc inaczej: jest ono ciałem żywym – ciałem moim, które traktuję jako część siebie i swojego doświadczenia. Monolog Siri z *Miasta snu* mówi nam raczej o doświadczeniu zerwania tej integralności, kiedy nasze ciało staje się dla nas jedynie przedmiotem, jakby pustym naczyniem, opuszczonym przez ducha. Czymś, co chcielibyśmy poruszyć, zarazem poruszając coś w samych sobie. *Leib* jednocześnie zawsze występuje w liczbie pojedynczej, wskazuje na jednostkowość ciała, na to, że to moje ciało⁹⁰. Owo rozróżnienie pokazuje nam właśnie różne doświadczenia ciała. Haeffner we *Wprowadzeniu do antropologii filozoficznej* pisał: „W codziennym doświadczeniu ciała – *Körper* są »dane« jako mniej lub bardziej odległe przedmioty, które można między innymi oglądać, uchwycić, zmierzyć. Moje ciało [*Leib*] natomiast jest odczuwane przede wszystkim »od wewnątrz«, w jakiejś jedności, z której mogą się wyodrębnić wrażenia pojedynczych mięśni i organów”⁹¹. Biorąc pod uwagę to klasyczne rozróżnienie, należy stwierdzić, że w procesie „dążenia”, o jakim mówi Krystian Lupa, chodzi przede wszystkim o ciało w sensie *Leib*. Warto jednak zauważyć, że w twórczości reżysera często widzimy postacie, które doświadczają ciała właśnie jako swego przedmiotu, czegoś, z czym nie do końca czują związek.

Jako przykład można przywołać chociażby neurotyczną postać Franza z *Procesu*. Przywołajmy tutaj opis sceny ze scenariusza przedstawienia: „Franz leży nago na łóżku, samych sprężynach bez materaca [...]”⁹². Po czym Max mówi: „Patrzcie, on leży na tych drutach...”⁹³. Widok ten nami wstrząsa – wydaje się nam, jakby postać Franza opuściła swoje ciało, była gdzieś poza nim. Staje się ono niemalże martwym przedmiotem, rekwizytem. Te druty, wbijające się w bezwolne ciało, uświadamiają nam, że w pewnych stanach możemy doświadczać swojego ciała jako czegoś nie-na-

⁸⁸ G. Haeffner, op. cit., s. 110.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem, s. 111.

⁹¹ Ibidem.

⁹² K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, (egzemplarz inspicjenta, źródło własne), s. 46.

⁹³ Ibidem.

sze. Nasze ciało staje się *Körper*, przestajemy odczuwać jego poruszenia. Przykład Franza jest tutaj, rzecz jasna, dość skrajny, jednak dobrze obrazuje doświadczenie nieobecności we własnym ciele. Znamienna jest również końcowa część sceny, w której Greta zmienia sukienki. Franz potraktowany zostaje niemalże jak manekin, na którego próbuje się wciągnąć jakąś tkaninę. Ostatecznie Franz zostaje nawet ustawiony do zdjęcia: „Teraz wszyscy robimy zdjęcia z Franzem... (Max ustawia Gretę koło łóżka, na którym siedzi Franz. Próbuje ustawić Felicję, ta mu się wymyka. W końcu sama siada i przytula się do niego). Siadaj... chcesz mieć zdjęcie z Kafką?”⁹⁴. Motyw ten jest dobrze znany, bardzo podobna scena przebierania w sukienki pojawia się chociażby w *Kalkwerku*. Zauważyć należy, że służy to Lupie właściwie do tego samego celu – podkreśla on swoiste załamanie podmiotowości, utratę poczucia więzi z samym sobą. Postać Franza w chorobliwie neurotycznej zapaści staje się nieobecna.

Nie jest to oczywiście jedyny przykład, kiedy bohaterowie teatru Lupy traktują ciało jako przedmiot bez czucia. Ważne są również postacie Melity z *Miasta snu* czy Róży z *Procesu*, do których wróć jeszcze w dalszej części rozważań. Z kolei Siri w swoim monologu mówi: „Czy mogłabym zdjąć ci spodnie? Tylko spodnie. Bez majtek. Chciałabym coś zobaczyć. Ciało nie ma seksapilu, jest aseksualne, sztywne, kanciaste, bez życia, starcze, nie znajduje wygody, nie integruje się, nie ma kontaktu ze światem [...]”⁹⁵. Siri mówi tutaj o doświadczeniu ciała jako *Körper*, jako czegoś martwego, jak o doświadczeniu przedmiotu. W twórczości Krystiana Lupy chodzi o wysławianie tych specyficznych doznań związanych z ciałem, o sprawozdanie z „obcości” ciała, którą odczuwamy. Niezależnie bowiem od tego, czy nasze ciało jest przez nas odczuwane w sensie *Leib*, czy też jest ono jak *Körper*, to uczestniczy w procesie indywiduacji. Nasze osobiste odczucie martwoty, zeszywnienia naszej fizyczności, jej powolnego rozpadu lub też swego rodzaju apatii ciała musi u Lupy przejść w sferę uświadomienia. Daje nam ono bowiem pewien obraz tego, kim jesteśmy bądź kim się stajemy.

⁹⁴ Ibidem, s. 44.

⁹⁵ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 227.

CIAŁO ZUŻYTE – CIAŁO UPREDMIOTOWIONE – CIAŁO DO UŻYCIA – MARTWICA CIAŁA

Określenie, którego tutaj używam – „ciało zużyte”, pada w rozmowie Arkadiny z Niebieskookim w *Mieście snu*. Dość dobrze oddaje ono to osobiste odczucie ciała, o którym wspominałam w poprzednich podrozdziałach. Z jednej strony może ono wskazywać na bezradność naszej cielesności wobec upływającego czasu, z drugiej – „ciało zużyte” to ciało wyczerpane bądź też ciało, które przestało spełniać jakąś swoją funkcję, na przykład przestało odczuwać. Szczególnie chodzi tutaj o taki rodzaj doświadczenia, kiedy bodźce fizyczne nie są już w stanie poruszać naszego życia wewnętrznego, nie są w stanie dotykać i znajdować „nowych kształtów”. Cielesność staje się wtedy mechaniczna i niemalże przestaje dotyczyć człowieka. Możemy mówić tutaj o sprężynach wbijających się w ciało Franza. Wydaje się, że nie tyle nie doświadcza on bólu, ile ten ból przestał go „dotykać”. Być może została również przekroczona taka granica bólu psychicznego, że ten fizyczny przestaje być odczuwany. Możemy też mówić o tych postaciach teatru Krystiana Lupy, które starają się poddawać swoje ciała pewnym intensywnościom. Szukają poruszeń płynących z zewnątrz, by ożywić coś w samych sobie. Efekt tego jest zazwyczaj podobny – poruszenia cielesności nic nie zmieniają. Nie chodzi bowiem o to, że nasze ciało przestało coś odczuwać, a raczej o to, że to my niejako „opustoszeliśmy”. Poprzez swoją cielesność bohaterowie próbują skrywać tę pustkę, która drażni ich od wewnątrz.

Mam tutaj na myśli przede wszystkim postacie Melity z *Miasta snu* i Róży z *Procesu*. Obie kobiety sprowadzają swoje ciała do statusu przedmiotów, a swoje istnienie jedynie do sfery seksualności. Melita mówi wręcz: „chcę nie mieć mózgu”⁹⁶. Deklarację taką można traktować jako chęć upadku w zwierzęcość. Znamienne jest, że scena, o której tutaj mowa, nosi tytuł *Ludzie bez mózgu*. Zaznaczyć jednak należy, iż mówienie o zwykłym zwierzęczeniu byłoby błędem. Siła tej sceny polega na tym, że nie mamy do czynienia z kimś, kto rzeczywiście „nie ma mózgu”, komu wystarcza sfera cielesności i kto nie jest zdolny do „poruszeń”. Wręcz przeciwnie – mamy do czynienia z kimś, kto cytuje poezję Rainera Marii Rilkego⁹⁷, a więc z kimś, o kim możemy domniemywać, że obcował z „wyższymi wartościami”. Taka

⁹⁶ Ibidem, s. 261.

⁹⁷ Ibidem, s. 262.

przynajmniej wydaje się sugestia reżysera. Scena ta ma właśnie ukazywać kogoś, kto – jak się wyraziłam – „opustoszał” i kto przez ten fakt stara się uciec w sferę bezmyślnej cielesności. Być może stara się także w ten sposób poruszyć samego siebie, wykrzesać czy obudzić jeszcze coś w środku. Być może jest tak, że kiedy człowiek już niczego nie czuje, próbuje jeszcze poczuć coś poprzez ciało.

Scena Melity z Lampenbogenem jest w zasadzie „protokołem” z rozpaczliwej próby ukrycia lub przezwyciężenia swojej wewnętrznej pustki. Wiersz, który cytuje Melita, to *Samotność* Rainera Marii Rilkego i, jak czytamy, robi to „beznadziejnie, z ubytkami pamięci i przekręceniami – płacze przy tym”⁹⁸. Krystian Lupa chce ukazać kogoś, kto zapomniał o swoim życiu wewnętrznym na rzecz życia tylko fizycznego i, co więcej, kogoś, kto chciał, aby tak się stało. Jak stwierdza Lampenbogen: „Cała rzecz w tym, że ludzie chcą pozbyć się swojego człowieczeństwa, chcą się obnażyć z tego, co na siebie ponawkładali. Obnażyć się, chcesz się obnażyć przed kimś, kogo będziesz mogła tym poniewierać, ja ci do tego nie pasuję”⁹⁹. Celem Melity jest opuszczenie domu i oddawanie się przypadkowym mężczyznom: „[...] niczego nie chcę, rozumiesz, tylko chcę wyjść na ulicę. Pragnienie seksualnego upośledzenia. Pragnę seksualnie upośledzonych”¹⁰⁰, tak jakby przestała odczuwać jakiegokolwiek poruszenia „wewnętrzne”, jakby jej postać „opustoszała” z człowieczeństwa i pragnęła jedynie zwierzęcości. Wyraźnie podkreśla to Lampenbogen, mówiąc: „O upodlenie ci chodzi, nie o szczęście! O zezwierzęcenie ci chodzi! Przestać być człowiekiem! O to ci chodzi!”¹⁰¹. Widzimy przede wszystkim obraz ciała uprzedmiotowionego, ale i uprzedmiotowienia swojego człowieczeństwa. Przekłada się to również na „dążenie”. Nie chodzi tutaj jedynie o uczynienie z siebie rzeczy, stanie się rzeczą, lecz głównie o swoisty gest rezygnacji. Upadek Melity polega na tym, że porzuciła ona w sobie człowieczeństwo, rozumiane właśnie jako swego rodzaju droga – „dążenie”. Lampenbogen mówi: „Ludzie nie wytrzymują w swojej ludzkości. Nie chcą spełniać obowiązków człowieka. Obowiązki człowieka są naraz dla nich za ciężkie. Co rok są dla nich coraz bardziej za

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, s. 264.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 263.

¹⁰¹ Ibidem, s. 261.

ciężkie. Bo »człowiek« puchnie niewidzialnie, przyjmuje potajemnie ciężary z kosmosu [...]”¹⁰². Dla Melity podróż „w głąb” siebie okazuje się zbyt trudnym zadaniem, które trzeba przerwać skrajnym gestem. Bohaterka odnajduje w sobie jedynie pustkę, niezdolność do „procesu”, i sama siebie chce sprowadzić do stanu pustki. Podobne doświadczenie – pragnienie zatraty – opisywał między innymi kontrowersyjny filozof francuski Georges Bataille. Pisał on:

Coś w rodzaju oszołomienia, po którym nastąpiła rozciągnięta w czasie eksplozja, daje pojęcie o potwornej pokusie, jakiej doświadczamy w obliczu ruiny. Ani na chwilę nie opuszcza nas ochota, by rzucić w diabły wszystko – pracę, cierpliwość, żmudne gromadzenie zasobów, i zacząć robić coś dokładnie odwrotnego – w jednej chwili roztrwonić nagromadzone bogactwa, zmarnować i stracić, ile tylko się da [...]. [J]est raczej tak, że skoro zło już się dokonało, trzeba z wściekłością zanurzyć się w zło¹⁰³.

Nie jest jednak jasne, czy Melita – zgodnie z tym, co mówi Bataille – chce popaść w ruinę po to, by się upoić¹⁰⁴, czy raczej – zgodnie z tym, co mówi Langenbaum – po to, żeby siebie zniszczyć. Być może istotne jest to, że na początku tej sceny Krystian Lupa stosuje znany nam już zabieg przebijania postaci w suknie – tak jakby miały one przyrodzić swego rodzaju „obcą skórę”, jakby miały przestać być sobą, same siebie ukryć czy zakryć.

Podobną postacią jest Róża z *Procesu*, żona Woźnego sądowego. Przeprowadzenie jej analizy jest jednak rzeczą trudniejszą niż omówienie postaci z *Miasta snu*. W *Procesie* bohaterowie zdecydowanie rzadziej wchodzi bowiem w sferę wypowiedalności, nie prowadzą skomplikowanych monologów. Spektakl rozgrywa się w dużo większym zakresie w obszarze gestów, spojrzeń, także naszych domysłów. Dlatego niewiele dowiadujemy się o Róży w warstwie tekstowej *Procesu*. Wiemy, że jest żoną Woźnego sądowego i podobnie jak Melita oddaje się innym mężczyznom. Głównie Studentowi, który odbywa z nią stosunek podczas trwającej rozprawy Franza, w rogu sali sądowej. Istotne jest jednak to, że Róża jawi się jako istota przede wszystkim seksualna, niejako zredukowana jedynie do sfery

¹⁰² Ibidem, s. 264.

¹⁰³ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 142.

¹⁰⁴ Ibidem.

cielesnej. Być może również dlatego niewiele się o niej dowiadujemy, otrzymujemy jedynie skrawki jej rysu psychologicznego. Róża sprowadza swoje ciało do statusu przedmiotu. Gdy widzi Studenta, mówi do Franza: „Niech pan się nie gniewa, bardzo proszę, i niech pan o mnie źle nie myśli, teraz muszę iść do niego, co za okropny człowiek. Ale ja zaraz wrócę, a potem pójdę z panem, jeżeli mnie pan...”¹⁰⁵. Zarówno Melita, jak i Róża czynią ze swoich ciał ciała do użycia, do wykorzystania przez kogoś innego. Tego typu doświadczenie własnego ciała jako czegoś, co mam, co posiadam i czym mogę dysponować, jest jednym z tych, które obserwujemy w teatrze Krystiana Lupy. Nie będę jednak rozstrzygać, czy prowadzi to – mówiąc za Bataille’em – „w bujną radość, która pociąga jestestwo w zatrącenie”¹⁰⁶, czy raczej w *stricte* negatywnie rozumianą destrukcję samego siebie. Wspólna obu postawom jest zresztą zatrącenie, i to być może na niej powinno skupić się uwagę. Znamienne są słowa Franza, które mogą podsumować tę część rozważań. Mówi on:

[...] ktoś mnie łapie, i odcina mi stopniowo kawałki skóry twarzy. I to moje Ja uczestniczące, obserwowane, nie wykazuje żadnych oznak zmęczenia, cielesnego, fizycznego, jakby było poza tym, jakby było mechaniczne, nie-ludzkie, nieobecne, jakby nie biegło, nie krzyczy, nie drga, ono trwa... trwa w zawieszeniu. Natomiast moje Ja obserwujące jest przerażone, wykończone fizycznie, wrzeszczy z bólu. Oderwanie ciała od umysłu od duszy od myśli, czucia. Martwica ciała uczestniczącego. Martwica ciała obserwowanego. Ból obserwującego...¹⁰⁷

GWAŁT – CIAŁO NAZBYT MOJE

Owo oderwanie ciała obserwującego od ciała uczestniczącego może okazać się ważną tezą antropologiczną teatru Krystiana Lupy. Wśród perypetii, przez które przechodzi ludzka fizyczność, reżyser mówi nam również o gwałcie. Ciekawe jest jednak to, że temat ten nigdy nie daje przestrzeni do czystej wypowiedalności. Poruszany jest on niejako mimochodem, z pewnego oddalenia – tak jakby gwałt nie dotyczył ciał postaci teatru Lupy.

¹⁰⁵ K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, op. cit., s. 25.

¹⁰⁶ G. Bataille, op. cit., s. 145.

¹⁰⁷ K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, op. cit., s. 33.

Proces wypowiedalności zdaje się nigdy nie być doprowadzony do końca. Mamy tutaj na myśli przede wszystkim fragmenty ze sceny Arkadiny oraz ze sceny Hektora w *Mieście snu*.

Zacznijmy od Arkadiny, która w zasadzie zdaje relację ze swojego doświadczenia. Mówi ona:

No więc była balanga, trochę dziwnie zareagowałam na alkohol [...]. Wiesz, w pewnej chwili musiałam zasnąć, ale nie zasnęłam, wszystko toczyło się powoli i wyraźnie, tylko ja nie mogłam w tym uczestniczyć, musiałam spać, potem wszyscy poszli. Zostało nade mną dwóch. Dwaj, jakby ci to powiedzieć, dwaj... Dwa typy, dwaj faceci, których uważałam za istotnych przyjaciół, najważniejszych swoich, że tak powiem, ludzi, ci ludzie też byli pijani. Teraz jestem w stanie ich zrozumieć, wtedy to było nieznośnie bolesne [...]”¹⁰⁸.

Arkadina nie kończy swojego wyznania, przerywa jej Niebieskooki błahym stwierdzeniem („ładna. Ta kanapa. Jest...”¹⁰⁹). Nie dowiadujemy się więc już nic więcej, nie wiemy też, czy wyznanie wkroczyłoby w obszar bardziej bezpośrednich słów dotyczących tego, co się stało. Arkadina mówi także z pewnego dystansu czasowego, oddalona od zdarzenia, kiedy jest w stanie ów fakt jakoś sobie wytłumaczyć. Natomiast już tutaj widzimy pewnego rodzaju oddzielenie ciała uczestniczącego od ciała obserwującego. Czy gwałt nie jest jednak sytuacją, w której rzeczywiście ciało obserwujące niejako odrywa się od tego doświadczającego bólu? Wydaje się, że gwałt najczęściej jest przedstawiany właśnie w taki sposób – jakby po przekroczeniu pewnej granicy bezsilności umysł odrywał się od ciała doświadczającego.

Przyjrzyjmy się jeszcze scenie z udziałem Hektora, który opowiada o tatuażach na swoim ciele. Mówi o nich: „[...] to jest mój pamiętnik. Tu są rzeczy, które się zdarzają. Nie wszystko ode mnie zależy”¹¹⁰. Niejako na ciele żłobiona jest jego pamięć, tak jakby igła tatuatora wykłuwała bądź nadrukowywała na ciało zdarzenia. Hektor kontynuuje: „Pierwsza dziura to był gwałt. Naznaczono mnie gwałtem. Przedtem związali i włali pół litra denatury. Potem to się rozwijało [...]”¹¹¹. Hektor jednak nie opowiada

¹⁰⁸ Idem, *Miasto snu*, op. cit., s. 230.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, s. 258.

¹¹¹ Ibidem.

o tym pierwszym tatuażu, a o innych. Dlatego też ponownie zostaje o niego zapytany i odpowiada, że nie powie, gdzie on jest. Jedna z postaci w tej scenie odczytuje jednak napis na ciele Hektora, a także napis na ścianie: „*Et in Memeno... Mene... mon [...]*”¹¹². Należy tutaj zaznaczyć, że jest to jeden z wariantów napisu, który próbujemy odgadnąć przez cały spektakl. Pierwotnie chodzi tutaj o inskrypcję „*Et in Arcadia Ego*”¹¹³. Reżyser w kilku epizodach przedstawienia każe swoim bohaterom odczytywać różne jej warianty. Za każdym razem napis jest niewyraźny, niemożliwy do swobodnego odtworzenia. Dlatego też nie należy tutaj skupiać się zupełnie na pojedynczych literach, które wypowiadają aktorzy, chodzi raczej o to, żebyśmy jako widzowie próbowali wspólnie z postaciami domyślić się treści inskrypcji. Możemy więc domniemywać, że napis na ciele Hektora odnosi się do jakiejś odmiany *memoriae*, czyli do pamięci. Mówiąc inaczej: pierwszy tatuaż odnoszący się do gwałtu, jakiego doznał Hektor, miałby wyryć się w jego pamięci.

Pytanie, jakie tutaj powstaje, to pytanie o to, czy w doświadczeniach krańcowych możemy mówić o swoistym oderwaniu ciała obserwującego od ciała doświadczającego, oraz o to, na czym takie oderwanie miałyby polegać. Pomimo że w bezsilności niejako przestajemy doznawać ból cielesny, odrywając się od swojego ciała, to jednak ciągle jest to nasze ciało. Mimo, jak to podkreśla Franz, „martwicy ciała uczestniczącego”, trudno mówić tutaj o zerwaniu tożsamości pomiędzy nim a ciałem obserwującym. Być może w większym stopniu cierpi sfera „wewnętrzna” niż ta fizyczna, aczkolwiek, jeżeli chcemy rozumieć człowieka tak jak Krystian Lupa – jako pewną psychofizyczną całość uczestniczącą w „procesie” – to trudno byłoby odrzucić doświadczenie ciała jako ciała „nie-mojego”. Co więcej, ciało podczas gwałtu staje się aż nazbyt moim ciałem, ciałem bezsilnym, od którego chciałoby się oderwać, przestać go doświadczać. Chcę zaznaczyć, że mówię tutaj o doświadczeniu skrajnym, kiedy nie jesteśmy w stanie przeciwdziałać w jakikolwiek sposób. Właśnie owa bezsilność powoduje oderwanie ciała obserwującego, które staje niejako „poza” nami i cierpi w bezgłośnym krzyku.

¹¹² Ibidem, s. 259.

¹¹³ Motyw występujący w sztuce. Napis stanowi inskrypcję nagrobną i jest różnorako tłumaczony. Najczęściej jako memento śmierci: „I ja [nawet] jestem w Arkadii”.

To bardzo ważne rozróżnienie. Podkreślenia wymaga jednak fakt, że moje ciało (niezależnie od, tego czy rozumiane jest jako *Leib*, czy jako *Körper*) zawsze pozostaje moim ciałem, dzięki temu rozróżnieniu rozumiemy bowiem rozmaite doświadczenia swojego ciała. Ciało podczas gwałtu rozdziela się – jak zdają się nam to tłumaczyć bohaterowie Lupy – na dwie oddzielne instancje: tę, która przestaje odczuwać, nie jest już do niczego zdolna, oraz tę, która zdolna jest jeszcze do cierpienia, odbywającego się jednak niejako poza ciałem fizycznym. Ból fizyczny w gruncie rzeczy przechodzi w sferę doznań psychicznych, odczuwanych nawet bardziej wyraźniej niż ból cielesny. Ciało pozostaje moim ciałem, jednak odczuwam je na innym poziomie, poniekąd „bardziej” – ciało staje się aż nazbyt moje.

SEKSUALNOŚĆ I EROTYZM

W twórczości Krystiana Lupy seksualność jest bardzo mocno obecna. Bohaterowie jego teatru rozmawiają o niej, przeżywają ją, jest ona dla nich czymś naturalnym, jest częścią ich istnienia. W dużo większym stopniu jest to widoczne w *Mieście snu*, sfera ta jest bardzo mocno podkreślona przede wszystkim w warstwie tekstowej spektaklu. W *Procesie* natomiast seksualność, choć jest obecna, to na pewno w dużo mniejszym zakresie. Jest ona także bardziej subtelna, aktorzy operują gestem (ręka Franza leżąca na udzie Róży) czy znaczącymi spojrzeniami (scena z Panią Bürstner). Niezależnie jednak od tego, czy jest ona eskalowana, czy też nie, zawsze pozostaje obecna. Jak mówił sam reżyser:

Seksualność jest ważnym elementem ludzkiego życia. To, co człowiek zrobił w swojej kulturze z seksualności i z seksualnością, jest czymś bardzo tajemniczym. Seksualność jest czymś daleko szerszym niż wyłącznie popędem prokreacyjnym. Ma ona związek z najistotniejszymi ludzkimi rejonami: religijnym i metafizycznym. To pewna *materia prima*, która wykracza poza dążenia do zachowania gatunku [...]. Ludzie domagający się od człowieka, aby swoją seksualność zredukował do tego wymiaru, nie wiedzą, czym jest człowiek¹¹⁴.

¹¹⁴ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 2.

Dlatego należy zauważyć, że seksualność oraz nagość nie są obecne w teatrze Krystiana Lupa jako elementy skandalizujące czy mające wywołać jakieś większe poruszenie. Wręcz przeciwnie – ich obecność ma być czymś naturalnym, niemalże spowszedniałym, ponieważ są one nierozzerwalnie związane z istnieniem człowieka, są jego częścią i to taką, która jest niezwykle ważna. Przemysłane powinno zostać również owo podkreślanie faktu, że seksualności nie można sprowadzać jedynie do prokreacji. Reżyser bowiem wyraźnie stwierdza, że seksualność jest „czymś więcej”. Możliwe, że Lupa ma tutaj na myśli, iż jest to sfera, której nie można od siebie oddzielić, poprzez którą doświadczamy i która jest składową naszego procesu „dążenia”. Być może nawet przychyliłaby się do stwierdzenia, że seksualność jest jedną z najważniejszych części tego procesu. Uwidacznia się to, kiedy przyjrzymy się, jak odróżnia on płciowość od seksualności. Mówił bowiem:

[...] płciowość jest czymś węższym, związanym ze sferą genitalną człowieka, natomiast seksualność jest wielką przestrzenią, w której pojawia się energia niezużyta w sferze płciowości. Seksualność ulega sublimacji, lecz nawet przeniesiona w całkiem odległy i inny motyw – pozostaje seksualnością [...]. Seksualnością jest wygenerowany popęd człowieka do tego, żeby się coś stawało¹¹⁵.

Być może reżyser zbliża się tutaj do utożsamienia seksualności z dość klasycznie rozumianym *erosem*. Dlatego też należy przyrzeć się również temu, co Lupa mówi o erotyzmie.

W rozmowie z Krystyną Gonet stwierdzał, że erotyzm „to materia, która tylko w niewielkim stopniu spełnia się w samej erotyce. Mamy jej w nadmiarze – tak widocznie zostało to urządzone – więc gdzieś się chowa, magazynuje, przemienia, przekształca, czasem eksploduje. Być może »arty-styczne *libido*« czerpie z tej właśnie energii”¹¹⁶. Reżyser twierdzi poniekąd, że erotyzm i seksualność należy traktować jako pewne siły nas napędzające. To bardzo ciekawy wątek, do którego Krystian Lupa odnosił się również w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim. Mówił w niej, że:

¹¹⁵ Ibidem, s. 3.

¹¹⁶ K. Gonet, op. cit., s. 155.

[...] udział erotyki w tworzeniu dzieła sztuki jest oczywisty. Nie zamierzam się wypierać, że moja wyobraźnia ma również charakter erotyczny, ale ów charakter nie polega przecież na tym, że chcę oglądać czyjeś nagie ciało podczas prób lub na scenie, że mam z tego prywatną satysfakcję. Erotyka w teatrze polega na czymś fundamentalnie innym. Nie ma sąsiedztwa przeżyć erotycznych w teatrze z przeżyciami osobistymi [...]. Erotyka i nagość w teatrze, przynajmniej w moim teatrze, jest zbyt ważnym zagadnieniem, żebym zgadzał się na sprowadzenie go do salonowej plotki¹¹⁷.

Widzimy więc, że Lupa wyraźnie odcina się od spłykania wymiaru seksualności, który uznaje za bardzo ważny. Istotna jest również uwaga o „erotycznej wyobraźni”, wydaje się bowiem, że uwidacznia się ona jako siła twórcza w realizacjach, o których już wspominałam. Są one niejako „podszyte” seksualnością i erotyzmem. Takie są rozmowy w *Mieście snu*, na przykład ta, którą Siri przeprowadza z Niebieskookim¹¹⁸. Warto zwrócić uwagę, że rysunki pokazywane w *Procesie* również mają charakter erotyczny. Tego typu przykładów mogłabym zapewne przytoczyć jeszcze kilka, chodzi mi jednak tylko o podkreślenie faktu, że erotyzm to sfera, która dość mocno zaznacza swoją obecność. Ciągłe jest ona wpisywana w „dążenie” człowieka. Lupa mówił: „[...] moje fascynacje erotyczne z czasem przybrały skrajnie estetyzujący charakter. Były to fascynacje obnażeniem, które później rozwinęły się w fascynację aktem obnażenia nie tylko cielesnym, ale i duchowym [...]”¹¹⁹. W twórczości Krystiana Lupy dążenie do pokazywania różnorodnych perypetii naszego ciała jest więc niejako usankcjonowane wyższym celem. Ma ono prowadzić do odsłaniania czegoś, co się znajduje na innym poziomie naszego istnienia, a mianowicie – przeżyć wewnętrznych. Ciało wraz z seksualnością czy erotyzmem to pewnego rodzaju przekraczanie granicy. Nie chodzi jednak tutaj o przekraczanie dla przekraczania, a raczej o pewną instancję, która otwiera nas na głębsze pokłady naszej osobowości. Krystian Lupa pisał w *Utopii 2*: „[...] coraz ważniejsza staje się dla mnie praca ciała w materii dążenia (jego osobliwa rola utrzymywania, podtrzymywania procesu dojrzewania niewysłowionego) – podnoszenia niewysłowionego pod próg wypowiedzenia. Pod próg

¹¹⁷ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 15.

¹¹⁸ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 271.

¹¹⁹ K. Gonet, op. cit., s. 173.

ujmowalności, pod próg widoczności¹²⁰. Poprzez ciało – ściślej: poprzez otwarcie się na ciało – jednocześnie umożliwiamy sobie dotarcie do przeżyć wewnętrznych. Droga taka wydaje się bardziej uczciwa wobec nas samych. Jest czymś bardziej autentycznym, bardziej prawdziwym.

Reżyser odnosi swoje myśli o cielesności do figury, od której rozpoczęłam niniejszy fragment, a więc do „śniącego ciała”. Pomaga nam to również zrozumieć rolę erotyki i seksualności w jego spektaklach. Pisał on:

[...] ciało staje się organem postrzegania tego błędu – w ciele gromadzi się niewykorzystana energia właściwej drogi. Nocą – w stanie śniącego czuwania – dokonuje się ta praca, której załączek (i tajemnica) ukrywa się (jakby) w głębi ciała. Ciało zaczyna pracować – zachodzi osobliwy proces i pojawia się osobliwy owoc – najpierw niezrozumiały – dla naszego Centrum świadomości [...]¹²¹.

Dochodzimy tym samym do meritum – wydaje się, że rozważania Krystiana Lupa dotyczące ciała należy wpisać w Jungowski projekt poszerzania świadomości. „Otwieranie się” na ciało ma być więc w zasadzie próbą zorkiestrowania, zestrojania czy też skonstelowania odczuć, których sobie nie uświadamiamy. Chodzi zatem o dotarcie do tego wszystkiego, co niejako zostaje przesunięte w tę sferę niedostępności. Mówiąc jeszcze inaczej: poszukiwania dotyczące ciała możemy porównać do procesu wypowiedalności. To druga strona procesu „dążenia” do poznania samego siebie. Być może nieco mniej oczywista, jednak konieczna. Krystian Lupa chce bowiem poznać człowieka w jego – jeżeli można tak powiedzieć – całości. Nie interesują go drogi połowiczne, a jedynie te, które dążą do doprowadzenia procesu do końca. Chodzi więc o otwarcie na to, co zazwyczaj (także przed samymi sobą) ukrywamy. O pewnego rodzaju prawdziwość czy autentyczność, jaka czasami objawia się w żywioleniu improwizacji¹²². Jest to w głównej mierze „dążenie” do wychwycenia czy też wysłyszenia prawdy w samym sobie i o samym sobie, jest to próba uzyskania dostępu do autentyczności nas samych, w naszym obnażeniu, w naszej nagości. Jak stwierdzał bowiem Lupa w przytaczanych już przeze mnie słowach, „nagość jest strojem Człowieka”.

¹²⁰ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 503.

¹²¹ Ibidem, s. 504.

¹²² Ibidem, s. 509.

III. ŻYCIE WEWNĘTRZNE

W GŁĄB SIEBIE SAMEGO

Po rozważeniu przeze mnie udziału ciała w procesie „dążenia” czas bliżej przyjrzeć się sferze życia *stricte* „wewnętrznego”. Jak już wiadomo, jest ona w realizacjach reżysera ściśle związana z wypowiedalnością. Dużo o niej mówią również sny, a co dość oczywiste – w tej kwestii wiele można dowiedzieć się dzięki *Miastu snu*. Także w *Procesie* sfera ta jest przez Lupę eksplorowana. Sny będą dla mnie jednak jednym z kilku elementów do rozważenia. Trzeba bowiem pamiętać, że chodzi tutaj przede wszystkim o zadawanie pytań o status człowieka w twórczości Krystiana Lupa. Wpisanie tych zagadnień w kontekst antropologii filozoficznej sprawia, że będę krążyć wokół tego, co reżyser nazywa penetracjami¹²³ w głąb samych siebie. W *Utopii 2* autor stwierdzał na temat swoich tekstów:

[...] to coś – jak eksploatacja złóż... Postanowiłem jednak te teksty w ich organicznym zamieszaniu, bo tylko w tym – organicznym chronologicznym układzie stają się żywym procesem, w swojej nawracającej, z jednej strony perswazyjnej, z drugiej strony – alchemicznej, strukturze zaczynają [...] ujawniać swoją wewnętrzną logikę – logikę organicznego rośnięcia dążącego organizmu¹²⁴.

Słowa te mówią nieco o podróży, którą ma przebyć człowiek w twórczości Lupa. Ma ona niczego nie zafalszowywać ani nie odrzucać – ma być drogą swobodną, która umożliwi powolne wydobywanie tego, co nazywałam „kształtami wewnętrznymi”. Jak już wspominałam, chodzi tutaj o pewne nasze zmagania z samymi sobą. Poprzez nie lepiej siebie poznajemy, a w konsekwencji dokonuje się swego rodzaju przemiana w nas samych.

Krystian Lupa stwierdzał zresztą: „przemiana rzeczywistości jest naczelną ideą moich przedstawień”¹²⁵. Jest ona nierozzerwalnie związana z procesem indywidualizacji. Uta Schorlemmer pisała, że „indywidualizacja jest procesem samopoznania, podczas którego indywiduum bada swoją nieświadomość i w którym, według Junga, stacza walkę między świadomością a nieświa-

¹²³ Ibidem, s. 6.

¹²⁴ Ibidem, s. 6–7.

¹²⁵ Idem, *Teatr osobisty*, cyt. za: U. Schorlemmer, op. cit., s. 31.

domością¹²⁶. Ów proces poznawania samego siebie Lupa niejednokrotnie porównuje do alchemii. Niezwykle trafne wydają się słowa o tym, że „»procesowi indywiduacji« odpowiada w alchemii proces, w którego wyniku kamień może stać się złotem [...]»¹²⁷. Mówiąc inaczej: podróż, którą proponuje nam reżyser, ma przemienić zarówno aktorów, jak i nas samych. Ma nas uczynić „bardziej sobą”, a trud poszukiwania swoich „kształtów wewnętrznych” ma nas poniekąd uszlachetnić. Krystian Lupa zaprasza nas do poznawania siebie samych, a to nie może obyć się bez swoistego „wchodzenia w głąb” siebie. Nie jest to dla nas ruch oczywisty, potrafilibyśmy zapewne obyć się w swoim życiu bez tych poszukiwań. Tymczasem reżyser zachęca nas do wsłuchania się w codzienny rytm naszego życia, zaprasza nas do dostrzeżenia tego, co skłonni jesteśmy pomijać. Jak pisał Jung: „celem indywiduacji jest z jednej strony uwolnienie Jaźni z warstw fałszu okrywających personę, z drugiej zaś uformowanie sugestywnej siły nieświadomych wizerunków”¹²⁸. Zdobycie tego, czego poszukuje Krystian Lupa, zakłada więc swego rodzaju przełamanie obrazu nas samych, jaki sobie utrwaliliśmy bądź też stworzyliśmy. Być może jest to pokłosie zainteresowania reżysera filozofią Fryderyka Nietzschego. Mam tutaj na myśli ideę, którą „filozofujący młotem” zaczerpnął od Artura Schopenhauera¹²⁹, a mianowicie – rozrywanie swoistej zasłony mai¹³⁰, rozbijanie pozorów, które rządzą naszym światem. Innymi słowy: chodzi w tym wypadku o dotarcie do tego, co naprawdę „nasze”, a więc o szczerość, która zdaje się znajdować dla siebie ujście w przedstawieniach Lupy.

¹²⁶ U. Schorlemmer, op. cit., s. 32.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ K.G. Jung, *Grundwerk*, cyt. za: U. Schorlemmer, op. cit., s. 32.

¹²⁹ Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum., wstęp i komentarz. J. Garewicz, Warszawa 1994.

¹³⁰ Pojęcie pochodzące ze wschodnich systemów religijno-filozoficznych. Odwołuje się ono do bogini Mai, która między innymi w buddyzmie była utożsamiana z ułudą lub iluzją. Arthur Schopenhauer często przywołuje pojęcie „zasłony mai” jako czegoś przysłaniającego rzeczywisty ogląd. W takim też znaczeniu ten funkcjonuje w naszym kręgu kulturowym.

Aktorka Katarzyna Warnke w rozmowie z Julią Kluzowicz mówiła:

Krystian polecił nam być naturalnymi. Tylko pytanie, do jakiego stopnia nawet nie-aktor byłby w stanie zdjąć z siebie te codzienne maski. Zauważyłam, że podchodząc do lustra, robimy miny przed samym sobą. Praktycznie każdy to robi – napina mięśnie w specyficzny sposób. Nawet przed sobą kłamiemy: nie wiem, czy w ogóle można stanąć tak „nago” przed sobą¹³¹.

Celem „dążenia” jest spojrzenie na obraz nas samych poza kłamliwym przedstawieniem. Obnażenie, o jakim tutaj mowa, nie jest już, rzecz jasna, tylko obnażeniem fizycznym. Nagość jest rozumiana jako swoista konfrontacja z samym sobą, która dokonuje się na skutek odrzucenia masek, jakie nakładamy na siebie w naszej codzienności. Umożliwić ma to stanięcie poniekąd „poza” tym, co codzienne – spotkanie w przestrzeni, w której jesteśmy w stanie się otworzyć. Jak już zauważałam, przestrzeń taką Krystian Lupa nazywa utopijną. Można poprzez nią rozumieć po prostu teatr, który dla reżysera konstytuuje przestrzeń spotkania. Nie jest jednak istotne to, jak ją będziemy dokładnie sytuować, ważne jest bowiem, że twórczość Lupy stara się ufundować takie miejsca, w których człowiek zdolny jest do szczerości z samym sobą, a tym samym do zmierzenia się z prawdą poszukiwać.

PRZESTRZENIE UJŚCIA

Krystian Lupa stara się dotrzeć do sfery życia „wewnętrznego” człowieka – do jego myśli, przeżyć, uczuć, zarówno tych świadomych, jak i nieświadomych. Dąży do pewnego całościowego, antropologicznego obrazu nas samych. Przechodzenie, o których chcę tutaj mówić, mają to umożliwiać. Przede wszystkim mają spowodować przekroczenie pewnych granic w nas samych. Tak jest między innymi z „prostokątem” z *Miasta snu*. Pozwala on wypowiedzieć to, czego wcześniej nie można było wypowiedzieć, to, do czego nie można było dotrzeć. Znamienne jest to, w jaki sposób Krystian Lupa tworzy przestrzeń swojego teatru. To, co widzimy już w spektaklu, nie jest pozbawione podstawy – jest w pewnym sensie ugruntowane. Reżyser tworzy w bardzo specyficzny sposób – niejednokrotnie nie posiadając tekstu, jedynie zainspirowany jakimś dziełem czy historią. Świadectwem takiej

¹³¹ J. Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 17–18.

pracy nad spektaklami jest chociażby wywiad z Marią Maj, w którym mówi ona, że aktorzy zostali zaproszeni do *Miasta snu*¹³². Nie chodzi jej jednak o zaproszenie do udziału w przedstawieniu, a o zaproszenie do niemalże realnego Miasta snu, do swoistej przestrzeni twórczej, w której artyści mieli wspólnie egzystować. Olga Śmiechowicz podobnie opisuje okoliczności powstawania *Factory 2*, pisząc: „kiedy zaczęto próby, po Krakowie szybko rozeszła się wieść, że Lupa diametralnie zmienił sposób pracy nad spektaklem [...], na ponad rok wyizolował się ze swoimi aktorami, poświęcając się tej sprawie [...]”¹³³. Mówiąc inaczej: w trakcie przygotowań do spektaklu Krystian Lupa ukonstytuował przestrzeń, która pozwalała na swobodny przepływ przeżyć wewnętrznych. To swoisty rodzaj przed-akcji, którego spektakl jest tylko zwieńczeniem. Również Maria Maj relacjonowała:

[...] na początku prób byliśmy wolni i mieliśmy świetny kontakt z Paterą, czyli Lupą, nasz salon (zwany Wardelem) rozwijał się. A w spektaklu pokazujemy moment upadku. Zaczynają się w mieście dzieć rzeczy, które dążą do katastrofy. To, co pokazujemy, to już końcówka Miasta snu. Podczas prób przeżyliśmy całe Miasto snu, a teraz funkcjonujemy w tej katastrofie¹³⁴.

Daje to pewien obraz tego, jak reżyser pracuje nad swoimi dziełami. Krystian Lupa, tworząc swoje realizacje, ustanawia wspólną przestrzeń porozumienia z aktorami, miejsce wspólnego egzystowania i przeżywania, które pozwala im wzajemnie się przed sobą otworzyć. Umożliwia to uzyskanie pewnego poziomu szczerości i jego późniejsze przeniesienie już bezpośrednio w materię przedstawienia. Przestrzenie te są czymś, co istnieje niejako „poza” codziennością. Sytuacje, w których zdobywamy się na wysłownienie swoich przeżyć wewnętrznych, są bowiem czymś rzadkim i wyjątkowym. Zbudowanie tej przed-akcji pozwala widzowi wejść w już gotowy świat, który zostaje mu przez twórczość Lupy udzielony. Całe *Miasto snu* w swoim założeniu jest tego typu przestrzenią. Powracać będą również do „prostokąta”, który dodatkowo pozwala przekroczyć granice tego, czego

¹³² J. Targoń, *Arkadina z Arkadii – rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 56.

¹³³ O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu: Lupa, Warlikowski, Klata*, Warszawa 2018, s. 113.

¹³⁴ J. Targoń, op. cit., s. 56.

nie można wysławić. W *Procesie* z kolei obserwujemy swoisty przepływ przeżyć wewnętrznych bohatera. Z jednej strony istnieje tam wyraźny podział na „ja uczestniczące” i „ja obserwujące” w postaci dwóch Franzów K. i związanych z ich istnieniem dwóch porządków wypowiedzi Franza. Z drugiej – nieustannie mamy poczucie, że w *Procesie* widzimy także te projekcje, które mogą zaistnieć tylko w śnie czy neurotycznej wizji. Do wątków tych będę jeszcze powracać.

SWOBODNY PRZEPIŃYW

Krystian Lupa w swojej twórczości konstituuje przestrzenie swobodnego przepływu przeżyć wewnętrznych. Nie są one niczym ograniczone, nie ogranicza ich wstyd przed tym, co zostanie wypowiedziane. Przestrzenie teatru Lupy stają się poniekąd przestrzeniami absolutnej otwartości. Wspominałam już o tym, że w realizacjach reżysera niezwykle ważne są sny. Cenną wskazówką są dla mnie słowa Antonina Artauda, które przytacza Uta Schorlemmer: „nie chodzi o uciśnienie artykułowanego słowa, ale o to, aby nadać słowom znaczenie, które posiadają we śnie”¹³⁵. Chodzi tutaj o pewną płaszczyznę swobodnego przepływu poprzez nas różnych odczuć, zupełnie tak, jak dzieje się to w snach. Lupa stara się zatrzeć nieco granicę między jawą i snem, co ma umożliwić rozluźnienie więzów, krępujących nasze przeżycia wewnętrzne już w zarodku.

Reżyser zdaje się wychodzić z założenia, że porządek jawy nie pozwala nam na swobodną komunikację zarówno z samymi sobą, jak i z innymi. W porządku snu z kolei zdajemy się być „najbliżej” swoich rzeczywistych odczuć, w żaden sposób ich nie cenzurujemy, można powiedzieć, że niemalże przez nie „płyniemy”. W *Magii zbliżenia i tajemnicy dystansu* czytamy: „[...] taki rodzaj dramaturgii umożliwia Lupie stworzenie stanu unoszenia się pomiędzy faktyczną rzeczywistością a jej postrzeganiem. W ten sposób dokonuje on sięgającej głębi analizy bohaterów”¹³⁶. Swoiste wytrącenie granicy między tym, co uświadomione i niejako podlegające autoograniczeniu, a tym, co nieświadome i swobodne, daje dostęp do najbardziej autentycznych warstw osobowości. Krystian Lupa tłumaczył w *Utopii 2*:

¹³⁵ U. Schorlemmer, op. cit., s. 82.

¹³⁶ Ibidem.

[...] człowiek jest szczęśliwy i błogosławiony, jeśli może oddać się jak najlepiej, a w zasadzie niejako ponad swą powszednią pełnię... a może odwrotnie – właśnie ów pęd oddania porывa to, co znajduje się normalnie na zewnątrz, i jakby nie przynależę do osoby... [...] [T]u chodzi na przykład o błogosławioną i otwierającą sytuację trwania w dotyku rzeczywistości. Uczucia negatywne niwelują ten dotyk, dusza kuli się i zamyka jak ostryga¹³⁷.

Jedną z takich „instancji zamykających” niewątpliwie jest wstyd, ale mogą nimi być także nasze przyzwyczajenia, ogólnie przyjęte konwencje życia społecznego oraz cały szereg innych kwestii. Nic więc dziwnego, że dążenia Krystiana Lupa, który stara się zadawać pytania o to, kim naprawdę jesteśmy, skupiają się na tym, by nieco poluzować więzy, jakimi jesteśmy spętani. Reżyser próbuje stworzyć przestrzeń swobodnej wypowiedalności, która będzie w stanie „dotykać rzeczywistości wewnętrznej”. Chodzi przede wszystkim o to, żeby móc ją poczuć, określić i wypowiedzieć.

„PROSTOKĄT”

Jak wiemy, sześćcienne bryły, w które wkraczają bohaterowie teatru Krystiana Lupa, funkcjonują w wielu jego spektaklach. Czasami są to obrysy sceny (*Kalkwerk*), czasami ogólna przestrzeń sceniczna, poza którą sytuowany jest narrator (*Wycinka*). Interesująca jest jednak przede wszystkim figura z *Miasta snu*, nazywana najczęściej „prostokątem”. Istotne jest to, że reżyser we wcześniejszych swoich spektaklach używał tej figury w różnorodnych konfiguracjach. Nie jest ona więc dla nas czymś zupełnie nieznanym. Lupa za jej pomocą zdaje się próbować wyznaczyć przestrzeń, w której „coś się dzieje”, tak jakby zaznaczał granice utopii. Jest to o tyle ważne, że poprzez obecność „prostokąta” sugerowana jest nam przestrzeń swobodnego „dziania się”, niejako wyrwanego z porządku życia codziennego. Być może należy mówić, że aktorzy w *Mieście snu*, wchodząc w obręb prostokąta, wkraczają tym samym w sferę swobodnego oniryzmu, w porządek snu czy nieświadomości. Każdorazowo kiedy to się dzieje, mamy bowiem do czynienia z monologami niemalże uwznioślonymi. Skupiamy się wtedy tylko na tej jednej postaci, która decyduje się na „wypowiadanie”. Przygasają światła, oświetlona jest tylko osoba mówiąca. Czujemy, że wchodzimy w przestrzeń

¹³⁷ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 33.

osobistą postaci, która mówi. Przypomina to nieco improwizację, co tym samym zdaje się zbliżać nas do porządku swobodnego ujścia myśli – niemalże strumienia świadomości.

W *Mieście snu* widzimy postać Alfreda Kubina znajdującą się na granicy szaleństwa bądź też schizofrenicznej zapaści. Kubin miota się po scenie, próbując coś wypowiedzieć. Arkadina prowadzi go w przestrzeń „prostokąta”, mówiąc: „chodź, tam znajdziesz to, czego szukasz”¹³⁸. Figura „prostokąta” funkcjonuje po trochu jako przestrzeń „odblokowania”, umożliwienia wypowiedzi. W *Mieście snu* jest to szczególnie widoczne. Niemalże każdy dłuższy monolog bohaterów przedstawienia wypowiedzany jest właśnie wewnątrz tej bryły. Należy pamiętać jednak o tym, że nie każda z postaci decyduje się na wejście w tę przestrzeń, a niektóre wchodzą w nią nie z własnej woli. „Prostokąt” coś nam pokazuje, coś pozwala wysłyszeć, coś odsłania. Można powiedzieć, że nawet coś obnaża. Wysławiane jest bowiem to, co najbardziej osobiste – przeżycia i myśli; także te, których nigdy byśmy nie wypowiedzieli. Niezwykle istotna wydaje się tutaj rola nieświadomości, która zdaje się uruchamiana wewnątrz „prostokąta”. Zupełnie tak, jakby bohaterowie, wchodząc do bryły, docierali do głębokich warstw własnej podświadomości. Dlatego też często to, co wysławiają, określane jest jako „nie ich”. Być może docierają oni do tak głęboko położonych warstw nieświadomionego, że nie odczuwają ze swoimi myślami żadnej łączności, nie mogą się z nimi utożsamić. Krystianowi Lupie zależy jednak na tym, by do tych pokładów nas samych docierać; być może i tam widzi on możliwość dokonania ważnych odkryć na temat tego, kim jesteśmy. Istotne jest również to, co mówi Siri, wprowadzając Kubina w przestrzeń bryły:

[...] jesteś spocony jak w czasie kochania. Ciało pocą się i stają się śliskie. Zjeżdżasz wtedy z wysokiej góry. Śliskość nie ma końca i wyslizgujesz się z siebie. Kiedy opuszczają cię myśli, kiedy nie wiesz, jak się nazywasz, ZACZYNA SIĘ DOTYK. Ziarno żyta leży na dłoni, jest ostre. Cięży ci coraz bardziej. Przebija skórę i wchodzi do środka. I tam kiełkuje. Zapuszcza korzenie. Jabłko jest gładkie. Gładka kulka. Dotykasz wargą i czujesz gładko. I wtedy wchodzi w usta. I jest miękkie jak szmata. I kiedy już wejdzie, każe ci mówić nie twoje słowa¹³⁹.

¹³⁸ Idem, *Miasto snu*, op. cit., s. 228.

¹³⁹ Ibidem, s. 242.

Wydawać by się mogło, że w *Procesie* nie funkcjonuje przestrzeń analogiczna do „prostokąta” z *Miasta snu*. Pamiętać jednak należy między innymi o tym, że klimat samej prozy Kafki skłania nas do myślenia o przestrzeniach przeżyć wewnętrznych. Reżyser dodatkowo wzmacnia to wrażenie, wprowadzając do spektaklu podwójną postać Franza K. graną przez dwóch aktorów. Mamy więc do czynienia z Franzem uczestniczącym i Franzem obserwującym. W wielu momentach, kiedy ten pierwszy nie potrafi czegoś wyrazić bądź też wypowiedzieć, słyszymy Franza obserwującego. Staje się on głosem komentującym, wysławiającym przeżycia wewnętrzne Franza uczestniczącego, choć pamiętać należy o tym, że Franz obserwujący to przede wszystkim „głos w głowie” głównego bohatera. Nierealność miejsc, w których znajduje się Franz K. w *Procesie* Lupy, skłania nas do myślenia o oniryczności lub też szaleństwie. Wiele scen zdaje się rozgrywać na pograniczu jawy i snu czy na zasadzie swoistych, neurotycznych urojeń. Szczególnie sceny rozgrywające się w części spektaklu zatytułowanej *Noc* skłaniają do zastanawiania się nad porządkiem, w jakim się „dzieją”. Najpierw widzimy część nazwaną *Barłóg*, w której wyraźnie jest nam sugerowane, że rozgrywa się ona w wyobraźni Franza. Następnie zaś Lupa pokazuje nam sceny załamania nerwowego Franza, kiedy jego ciało jest niemalże przykute do łóżka-kozetki, a on sam zdaje się nieobecny. Reżyser buduje mocno schizofreniczną aurę przedstawienia. Do wysławiania przeżyć wewnętrznych niepotrzebna jest więc przestrzeń dodatkowo wydzielona na scenie. Postaci nie muszą być w nią wprowadzane; po przestrzeni, którą w *Mieście snu* fundował „prostokąt”, poruszamy się, poniekąd już widząc ją z perspektywy Franza. Obecność dodatkowej postaci – drugiego Franza – jego głosu wewnętrznego utwierdza nas w przekonaniu, że ów „świat wewnętrzny”, o którym tutaj mówię, jest nam dostępny od samego początku.

DWA PORZĄDKI

Uta Schorlemmer pisała, że „Lupa włącza sen jako uosobienie tego, co nieświadome, do swej dramaturgii, w której na pierwszym planie stoi nie fabuła, lecz przeżycie psychiczne. Refleksję pojmuje on jako uosobienie tego, co świadome”¹⁴⁰. Badaczka zauważała, że w twórczości Krystiana Lupy mamy

¹⁴⁰ U. Schorlemmer, op. cit., s. 240.

do czynienia niejako z dwoma porządkami „dziania się” na scenie. Jednym jest jawa, drugim zaś sen. Niesie to za sobą, rzecz jasna, odmienne sposoby wypowiedania i funkcjonowania w przestrzeni scenicznej. Nie będę jednak ich tutaj analizować. Przede wszystkim chcę zastanowić się, jakie ma to znaczenie dla pytań antropologicznych stawianych przez reżysera. Przez sny docieramy do naszej nieświadomości, być może porządek snu w teatrze Lupy należy zatem traktować nieco szerzej. Przesłanką ku temu jest chociażby fakt, że o ile w życiu codziennym opowiadanie snów postrzegane jest zawsze właśnie przez pryzmat naszego swoistego oddalenia od sfery jawy, o tyle w przestrzeni przedstawień Lupy porządek snu jest czymś niemalże naturalnym. W wybranych przeze mnie realizacjach – *Mieście snu* i *Procesie* – wrażenie to jest szczególnie silne. Ważna jest również uwaga Grzegorza Niziołka, że „w obrębie jednej sceny Lupa potrafi przechodzić od narracji obiektywnej, niezwiązanej z perspektywą żadnej z postaci, do narracji subiektywnej, jeśli potrafi tylko wyraźniej odsonić pewien aspekt toczącego się zdarzenia. Między doświadczeniem wewnętrznym a zewnętrznym nie zakreśla ostrej granicy”¹⁴¹. Z jednej strony mamy do czynienia ze swoistym pomieszaniem porządków, które ma jednocześnie oddawać rytm naszego życia, w którym nie staramy się ich rozdzielać; z drugiej – w przełożeniu na rzeczywistość sceniczną ów porządek subiektywny ma dawać nam nową perspektywę, zbliżającą do szeroko rozumianej „prawdy” postaci, sceny czy zdarzenia – staje się on swego rodzaju komentarzem.

Niezwykle trafna wydaje się uwaga, że „w przedstawieniach Lupy rzeczywistość zostaje zobaczona na nowo, jakby oczami dziecka”¹⁴². Postacie w realizacjach reżysera funkcjonują niejako w trybie dziecięcym bądź też marzycielskim. Nie odrzucają porządku snu jako fantasmagorycznego, co często czynimy jako ludzie dorośli, chociażby powtarzając: „to tylko sen”, „to zwykłe bajanie”. W twórczości Lupy sfera snu jest niezmiernie ważna, nie można jej odrzucać czy też odmawiać jej znaczenia w procesie „dążenia”. Sny mogą mówić nam o nas samych, są istotnym elementem naszego życia, który nadaje rzeczom lub zdarzeniom ich znaczenie. Chodzi o postrzeganie życia, naszej świadomości i podświadomości w perspektywie całościowej. Jak pisał Grzegorz Niziołek:

¹⁴¹ G. Niziołek, op. cit., s. 129.

¹⁴² Ibidem, s. 130.

Lupa nie pogardza niczym, co dodaje znaczenia, nasycy sensem kreowaną na scenie rzeczywistość i co zarazem znosi granicę między sferami ludzkiego doświadczenia, traktowanymi na ogół nie tylko oddzielnie, ale przeciwnie: snu i jawy, świadomości i podświadomości, intelektu i intuicji, związków przyczynowych i przypadku. Wszystkie elementy tak totalnie ujętej „rzeczywistości” stają się znaczące w podwójnym sensie. Jako coś, na co kieruje się uwaga człowieka (często nieświadomie), i jako składnik świata, powiązany z wszystkim dookoła wielorakimi więzami¹⁴³.

Jak więc widać, Krystian Lupa w swojej twórczości stara się docierać do wszystkiego, co dotyczy człowieka. Halina Rasiakówna, w wywiadzie o wiele mówiącym tytule *Dotknąć skrywanego*, o pracy z reżyserem mówiła:

[...] przesunął granice teatru, pokazał, że ich nie ma, że można odważyć się na więcej, dotknąć skrywanego, intymnego, zahaczając o wstydlive, bo to dotyczy człowieka. Gdyby nie to spotkanie, prawdopodobnie nie byłabym w miejscu, w którym jestem [...]. [Z] Lupą pracujesz niekonwencjonalnie, poznane jest nieciekawe, idź w kierunku niepoznanego, wyrzuć z siebie aktora, wyzbądź się kreacji¹⁴⁴.

Chodzi więc o to, że Lupa nie tylko sferę snu czy nieświadomego uważa za istotną dla człowieka, ale także o to, że właśnie te nieuświadomione pokłady tkwiące w nas samych są istotą naszego „dążenia”. Przez wykroczenie w kierunku nieznanego możemy dowiadywać się czegoś o sobie, nie chcemy jedynie powtarzać dróg już przebytych. Właśnie gest swoistej transgresji, jakiej stara się dokonać aktor w twórczości Lupy, zdaje się dla reżysera najważniejszy.

Jeżeli poznawanie samego siebie miałoby dawać nam jakiś obraz nas samych, to w twórczości obraz ten nigdy nie jest skończony, ciągle nanoszone są na niego nowe kolory czy pociągnięcia pędzla. Obraz ciągle się zmienia, reżyser wydobywa coraz to nowe „kształty wewnętrzne”, udowadniając, że obraz nie jest jeszcze gotowy. Odpowiadając na pytanie Renaty Derejczyk, czy teatr bada ludzkie zachowania, Lupa mówił:

¹⁴³ Ibidem, s. 131.

¹⁴⁴ H. Rasiakówna, *Dotknąć skrywanego*, rozm. przepr. J. Kowalska, „Teatr” 2015, nr 7/8, s. 31.

[...] używając słowa „badanie”, mamy przed oczami człowieka robiącego eksperymenty naukowe, badającego obcą tkankę, by wyciągać wnioski. Jeśli teatr jest próbą poznania, czyni to w inny sposób: nie rozdziela sztywno materii twórczej – aktorów, reżysera, sytuacji scenicznej – na podmiot i przedmiot procesu badawczego [...]. Teatr daje możliwość śledzenia ukrytych, niechcianych rejonów świadomości i nieświadomości. W oświetleniu stojącej się na scenie sytuacji na nowo postrzegam swoją duchowość i cielesność, co umożliwia autorefleksję – zarówno świadomą, jak i tę, o której mówił Jung: przemianę, której należy „pozwoić, by się stawała”. Uprawianie sztuki ma na celu zmniejszenie lęku przed wejściem w ciemne rejony duszy¹⁴⁵.

Kolejny raz powraca w tych rozważaniach tematyka otwarcia; potrzebujemy go, aby brnąć w proces, aby „dążyć” do poznania. Jak twierdzi bowiem Lupa: „[...] większość ludzi boi się swojego wnętrza. Człowiek jest istotą wielotwarzową – postawienie na jedną z twarzy to odebranie sobie siły, gdyż energia lokuje się w regionach, których się wstydzimy. Człowiek, który ich nie zna, sam siebie blokuje. Zawód aktora narażony jest na szczególną wstydlivość¹⁴⁶. Istnienie dwóch porządków dramaturgicznych w teatrze Krystiana Lupy ma więc na celu otwarcie nas na to, co niewidoczne, na to, co wstydlive, oraz (a być może przede wszystkim) na stawanie się. Jedynie taka perspektywa zdaje się dla reżysera zasadna i pozwala nam dowiedzieć się czegoś o człowieku.

W STRONĘ NIEWIDZIALNEGO

Jak czytamy w *Magii zbliżenia i tajemnicy dystansu*:

Lupa uważa poznanie za cel indywidualacji. Natomiast teatr jest dla niego środkiem pozwalającym ten cel osiągnąć, jest „medium przekazu i materii poznania”. Lupa pojmuje poznanie w szerokim sensie: poznanie na różnych płaszczyznach świadomości, od nieświadomości występującej po części za pośrednictwem snów, poprzez sny na jawie, aż po reflektującą świadomość¹⁴⁷.

¹⁴⁵ K. Lupa, *Ciemne rejony duszy*, rozm. przpr. R. Derejczyk, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 22, dod., s. III.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ U. Schorlemmer, op. cit., s. 35.

Model podróży, który proponuje Krystian Lupa – jak już zaznaczałam – zakłada poszukiwania po omacku. Nie znamy dokładnego kierunku, w którym powinno przebiegać nasze „dążenie”. Jest to swego rodzaju dzieło przypadku, rodzące się poniekąd z dowolności. Reżyser pozwala na to, aby pewne „kształty” same pojawiły się w zasięgu naszego dotyku czy też wzroku. Na tej zasadzie funkcjonowało *Miasto snu*, które stanowiło wspólną przestrzeń do otwartych poszukiwań. Jak mówiła Arkadina o miejscu, w którym postaci wspólnie przechodzą poprzez proces:

[...] to nie jest sala klubowa do spotkań towarzyskich, to sala do ćwiczeń osobowości. Oczywiście jesteśmy, że tak powiem, wolnymi duchami i nie mamy najmniejszej ochoty się zadręczać. Chcemy mieć wszystko, co trzeba, a jednocześnie chcemy mieć pustą przestrzeń. Pusta przestrzeń daje coś człowiekowi, coś, czego najchęćniej nie ma u siebie w domu. Mamy podobno być szczęśliwi [...]¹⁴⁸.

Jak już wiadomo z przekazów dotyczących powstawania spektaklu, właściwa część zdarzeń, którą obserwujemy na scenie, jest w zasadzie przebiegiem powolnego upadku *Miasta snu*. Dlatego też w wypowiedzi Arkadiny znajduje się miejsce na rozżalenie:

[...] mnie rozstroiło to, co się dzieje z nami. Poza tym mamy gości, których przecież pragniemy w coś wciągnąć. A to, co się między nami dzieje, staje się coraz bardziej miałkie i przypadkowe, jakbyśmy nie potrafili sprostać wolności naszych zamierzeń i dążeń, którą sobie wzajemnie dajemy. Muszę to przy nich powiedzieć i wyznać pierwsza moje rozczarowanie, zanim rozczarowanie przyjdzie z drugiej strony¹⁴⁹.

Poszukiwaniom towarzyszy atmosfera niepewności, co jest zresztą również udziałem *Procesu*. Pamiętać należy jednak, że wynika to już z materii samego tekstu Franza Kafki. Lupa często mówił, o tym, że niepokoje związane z prozą Kafki są mu bliskie od bardzo dawna. Dlatego też można mówić o tym, że to, co obserwujemy we wcześniejszych realizacjach Lupy, w jakimś stopniu jest budowane wokół neurotycznych poszukiwań Józefa K., które mogą tutaj stanowić nawet jakiś punkt odniesienia. Bohater *Procesu*

¹⁴⁸ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 192.

¹⁴⁹ Ibidem.

poszukuje, a w zasadzie – jest skazany na poszukiwanie. Nie może odnaleźć czegoś, co dawałoby mu pewność, ciągle coś mu się wymyka, nie znajduje stałej podstawy dla samego siebie. To ciągle wyprawianie w podróż w nieznanne zdaje się dla Lupy modelem naszego „dążenia” w ogóle. W *Mieście snu* jest scena o wiele mówiącym tytule *Między nami nieuchwytnie*. Jesteśmy w niej świadkami rozmowy Kubina z żoną; bohaterowie mówią o swoich wątpliwościach związanych z wyjazdem do Miasta snu. Alfred stwierdza: „[...] przecież oni nie wierzą w to wszystko, co im tu obiecano. Widzę to! Widzę to na każdym kroku [...]. [W]szystko, w co się dajemy wrobić, to jakaś... METAFORA [...]”¹⁵⁰. Po chwili dowiadujemy się, że w zasadzie Kubin nie zna celu podróży do Miasta snu, że zaufał „ofercie” Patery; żona Alfreda zaś mówi: „i pojechałeś... I pojechałeś tak... W CIEMNO?”¹⁵¹. To dość ważny dla odbiorcy fragment. Nie ulega bowiem wątpliwości, że widz w teatrze jest w bardzo podobnej sytuacji. Krystian Lupa jest dla nas tym, kim dla Kubina jest Patera. Zaprasza nas do wymyślonej krainy, do swego rodzaju projekcji Jaskunii¹⁵², sam siebie stawia w roli demiurga, któremu musimy zaufać, niejako wybierając się w nieznanne. Podróżujemy w stronę jakiegoś niewidzialnego celu, który został nam obiecany. W taki sposób funkcjonuje w twórczości Krystiana Lupy paradygmat poznawania samego siebie – poszukiwania odpowiedzi na pytanie o to, kim jesteśmy. Tak reżyser rozumie również cele sztuki w ogóle: „[...] mam wrażenie, że uprawianie sztuki jest tajemniczym dążeniem do celu, którego sami jeszcze do końca nie znamy. Służymy podstawowej tęsknocie naszego człowieczeństwa do cudownej kreacji, do stworzenia cudów życia”¹⁵³. Jak widać, tematyka „dążenia” człowieka spleta się z uprawianiem sztuki, w pewnym sensie można więc stwierdzić, że dla Krystiana Lupy człowiek jest swoistym dziełem sztuki, które ciągle samo siebie tworzy. Olbrzymią rolę w tym procesie odgrywa to, co „nieuchwytnie”.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 216.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² To miasto wymyślone przez Krystiana Lupę w dzieciństwie. W temacie tego wątku zob. m.in.: K. Gonet, op. cit., s. 55.

¹⁵³ K. Lupa, *Jaskunia*, rozm. przepr. K. Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, s. 36.

NIEWYPOWIADALNOŚĆ I ZADANIE SZTUKI

O znaczeniu wypowiedzialności w twórczości Krystiana Lupy mówiłam już na początku niniejszych rozważań. Reżyser jest w dużej mierze ogarnięty obsesją nazywania, czy też wypowiedziania stanów i odczuć, które przeżywamy. W swojej twórczości często zresztą powołuje się na Ludwiga Wittgensteina. Nie chcę jednak mówić tutaj o bezpośrednich odwołaniach do tego filozofa, choć i takie nietrudno jest znaleźć w realizacjach Lupy. Pomnieć należy chociażby *Wycinkę*, w której przywoływane są sentencje austriackiego myśliciela. Tego rodzaju odwołań nie ma jednak w *Mieście snu* i *Procesie*. Niemniej można mówić o pewnej wspólnej dla dzieł Krystiana Lupa właściwości, która zdaje się zaczerpnięta od autora *Traktatu logiczno-filozoficznego*. Wydaje się bowiem, że bardzo bliskie myśleniu reżysera są słynne tezy Wittgensteina: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”¹⁵⁴, czy też: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹⁵⁵. Ujmując inaczej: Krystian Lupa dąży do tego, by móc językowo uchwycić to, co wcześniej nazywałam „kształtami wewnętrznymi”. W myśl też sformułowanych przez Wittgensteina: gdyby „owe kształty” okazywały się nie do wypowiedzenia, to nie mielibyśmy przesłanek, by w ogóle twierdzić o ich istnieniu. W kontekście moich wcześniejszych rozmyślań mogę stwierdzić, że poprzez próby wysławiania tego, co wydaje się nieuchwytnie, Krystian Lupa stara się poszerzać granice swojego – i aktorów, i widzów – świata¹⁵⁶. Tak jakby możliwość uchwycenia istoty „kształtów wewnętrznych”, możliwość ich opisania i zakomunikowania, była tutaj tą najistotniejszą. Być może należy mówić jednak przede wszystkim o ich znaczeniu dla nas samych, gdyż to, co jesteśmy w stanie sami dla siebie nazwać, wysłować, staje się w pewnym stopniu oswojone, możemy lepiej to zrozumieć.

W rozmowie z Krzysztofem Mieszkowskim reżyser mówił:

[...] często tezy dzieł sztuki są znikome albo iluzoryczne, właściwe sensory powstają bowiem gdzie indziej. Carl Gustav Jung mówi, że najtrudniejszych

¹⁵⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 84.

¹⁵⁶ Por. idem, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp i przyp. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

problemów ludzkości człowiek nie rozwiązuje, on je przerasta swoim życiem, nie jest ich w stanie rozwiązać prostym, rabunkowym gestem. Uprawianie sztuki jest czekaniem, i te cele, które sobie stawiamy, są często celami zastępczymi, widocznymi, możliwymi do nazwania. W żadnym wypadku nie chce ich umniejszać, one też są ważne. Gdyby natomiast sztuka polegała wyłącznie na tym, co uchwytne, nie byłaby potrzebna, bo z tym, co wyrażalne, umiemy sobie poradzić poza sztuką¹⁵⁷.

Pojawia się tutaj kilka wątków. Na początek można wspomnieć o powiązaniu tez o wypowiedalności z myślą Carla Gustava Junga. Należałoby wtedy mówić o tym, że próby poszerzania granic naszego świata poprzez nazywanie są jednocześnie możliwe do wpisania w Jungowski projekt poszerzania pola świadomości. Ta myśl wydaje się zresztą bardzo bliska twórczości Krystiana Lupa. Ponadto widać wyraźnie, jaki cele stawia reżyser swojej twórczości. O ile nie odrzuca on mówienia o tym, co wyrażalne, o tyle – jak można to rozumieć – sam stawia swej sztuce cel znacznie trudniejszy, to jest – próbę uchwycenia tego, co zdaje się nieuchwytne. Należy również dostrzec ów fragment, w którym Lupa mówi, że z tym, co „wyrażalne, umiemy sobie poradzić poza sztuką”. Łatwo zauważyć, że reżyser wykonuje tutaj gest osławiania tego, co niewyrażalne. Wcześniej już wspominałam, że Lupa nie traktuje tego problemu jako czegoś, czego nie powinno się poruszać, jako zapomnianych rejonów nas samych. Wręcz przeciwnie – stara się do tego docierać jako do czegoś ważnego, nawet jeżeli wydaje nam się, że to swoiste „igranie z diabłem”. Można mówić w tym miejscu o wymiarze psychoanalitycznym twórczości Krystiana Lupa, tym bardziej że najważniejszym odniesieniem dla reżysera jest Carl Gustav Jung. Uta Schorlemmer pisała, że Lupa „*katharsis* rozumie jako istotną część procesu samopoznania, w którym chodzi o samooczyszczenie za pomocą poznania”¹⁵⁸. Nie jest to rozumienie odległe od pojmowania klasycznego. Arystoteles pisał bowiem, definiując tragedię, że prowadzi ona do *katharsis* (oczyszczenia):

[...] tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej,

¹⁵⁷ K. Lupa, *Jaskunia*, op. cit., s. 36.

¹⁵⁸ U. Schorlemmer, op. cit., s. 35–36.

a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [*katharsis*] tych uczuć¹⁵⁹.

Można więc, nieco przesuwając sens tej definicji, stwierdzić, że dla Krystiana Lupa sztuka ma wymiar katartyczny, jeżeli doprowadza ona do wypowiedzenia tego, co pozornie nieuchwytnie. Poznanie „kształtów wewnętrznych”, ich nazwanie i oswojenie może prowadzić do swoistego oczyszczenia. Obserwując wydarzenia na scenie, jesteśmy w stanie lepiej poznać samych siebie, dotrzeć do czegoś, co odczuwamy, a czego nie potrafimy nazwać. Sztuka pozwala nam przekroczyć pewną granicę, przez którą samodzielnie nie bylibyśmy w stanie przejść.

PALIMPSEST

Krystian Lupa w rozmowie z Krystyną Gonet mówił:

[...] życie jest pewnego rodzaju procesem alchemicznym – w każdym razie ja chcę tak widzieć swoje życie. Jest procesem, który służy przetwarzaniu człowieka jako fragmentu materii – nie wiem, jak to nazwać – wszechobecnej materii duchowej [...]. [N]ie wiem, czy dziennik [...] jakoś zaistnieje. Nie zastanawiam się, czy kiedyś pójdzie w świat i ludzie będą go czytać, korzystać z moich refleksji. Może zostanie przetopiony na coś innego. Dla mnie najistotniejszy jest proces, w którym się sam przetapiam¹⁶⁰.

Lupa wskazuje na *stricte* wsobny proces „dążenia”, rozwoju czy zmieniania samego siebie. Warto jednak zauważyć, że nie chodzi mu o tworzenie zupełnie nowej materii, ale – jak się wyraża – o „przetapianie”. Być może należałoby uruchomić inne pojęcie, którym posługuje się Lupa – „palimpsest”. Oryginalnie reżyser stosuje je w odniesieniu do dzieł literackich; ściślej – do tekstów, na bazie których buduje swoje przedstawienia, a właściwie do końcowego efektu owej „budowy”. Najczęściej zestawia je z pojęciem „apokryf”. Oba te terminy mają nam mówić o pewnych warstwach tekstu nakładanych bądź też odsłanianych przez Lupę. Należy spróbować jednak użyć pojęcia „palimpsest” do określenia, kim jest „człowiek dążący”. Najpierw trzeba zwrócić uwagę na wewnętrzną logikę palimpsestu, kieruje się on bowiem

¹⁵⁹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1983, 1449b 24–27.

¹⁶⁰ K. Gontet, op. cit., s. 13–14.

podwójnym ruchem „zacierania” i „nadpisywania” jednocześnie. Nowe litery, wzory czy ornamenty nanoszone na materiał dzieła zarazem zacierają to, co wcześniej stanowiło jego powierzchnię. Nie oznacza to jednak, że uprzednie warstwy nie istnieją. Jest wiele metod badania palimpsestów, czyli docierania do wcześniejszych warstw dzieła. Być może pewnym nadużyciem byłoby proste stwierdzenie, że „człowiek dążący”, o którym tutaj mówimy, jest swego rodzaju palimpsestem. Rzecz jasna wektor rozważań Lupy najczęściej skierowany jest w przeciwną stronę – na rozwój, na „dążenie”, na przemianę.

Nie ulega jednak wątpliwości, że nowe warstwy wynikające z „dążenia” zawsze muszą powstawać na tych starszych. Reżyser tak opowiadał o swoim zetknięciu ze starym maszynopisem *Miasta snu*:

[...] doznałem dość wstrząsającego poczucia inności. Nie utożsamiam się, nie mogę się utożsamzić z człowiekiem, który to napisał, mimo że nie było to tak dawno. Ten tekst mnie wręcz przeraża i nie jest to wyłącznie estetyczne zażenowanie... Ale też nie do końca jest tak, że coś, co kiedyś uważałem za odkrycie, teraz odczytuję jako nieprawdziwe. Nie wypieram się, że to napisałem, i zgodziłbym się nawet, gdyby mi to zaproponowano, na druk tego tekstu [...]. Zdawałem sobie sprawę – później – że następują przemiany, punkty zwrotne w moim życiu, w mojej pracy, nawet o tym mówiłem. Ale, mimo wszystko, cały czas czułem pewnego rodzaju ciągłość. Myślę, że w życiu ludzkim są etapy, po których – na pół nieświadomie – zrzucamy skórę...¹⁶¹

Zmiana jest dla Krystiana Lupy niezwykle ważna, jego teatr ma przemieniać. Należy jednak podkreślić znaczenie bardzo szeroko rozumianych – jeżeli można tak powiedzieć – „protokołów z przemiany”. Nie chodzi tylko o to, by podjąć drogę zmierzającą w pewnym sensie „do przodu”. Odrzucając to, co minione, pozbawialibyśmy się czegoś, co jest dla nas ważne. Wydaje się, że w twórczości Lupy raczej chodzi o to, by skomunikować się ze sobą samym i z poprzednimi „warstwami” siebie. Reżyser o zapisywaniu mówił, że „jest ono sposobem przysłania sygnałów w wielki obszar ludzkiej duchowości. Korespondencją pomiędzy różnymi rejonami naszego odczuwania. Rodzajem nie tylko weryfikacji, ale i przemiany.

¹⁶¹ Ibidem, s. 11.

Hodowlą duchowych procesów, bo zapisując, doprowadzamy je do pewnej intensyfikacji i dalszego rozwoju [...]”¹⁶². Nie ulega wątpliwości, że dla Lupy zapisywanie odpowiada wypowiedzianiu – niejako drażąc nas samych w głębi. Starsze warstwy – a ściślej: skomunikowanie siebie z nimi – są niezwykle ważne. To właśnie czynią postaci w *Mieście snu*, ich monologi zazwyczaj są próbami rozliczenia się z przeszłością. Nie jest ona przez nie odrzucana, niezależnie od tego, czy odczuwają oni tożsamość z „tamtymi” sobą, czy też nie. Być może coś bezpowrotnie utracili, być może wypowiedzianie coś na nowo w nich rozjątrza, być może coś pozwala odzyskać. Niezależnie od tego, jaki wymiar przybiera komunikacja między „warstwami”, coś dzięki niej zyskujemy. W tym sensie palimpsesty są w teatrze Lupy niezwykle ważne; nie chodzi o wymazanie poprzednich warstw, bywa bowiem tak, że to właśnie pamięć o nich prowadzi do naszej przemiany.

WEWNĘTRZNA KLÓTNIA I CZŁOWIEK W KRYZYSIE

Warto zastanowić się nad zabiegiem, jakim w *Procesie* jest wprowadzenie na scenę dwóch postaci Franza K. Są one grane przez Andrzeja Kłaka i Marcina Pempusia. Jak już wspominałam wcześniej, jeden z nich jest komentatorem, niejako głosem wewnętrznym drugiego. Istotne powinno być dla nas również to, że w spektaklu główny Franz (nazwę go ponownie uczestniczącym) jest grany zarówno przez jednego, jak i drugiego aktora. Między kolejnymi przedstawieniami następuje zamiana rolami i ten aktor, który był uczestniczącym w pierwszym spektaklu, w drugim gra tego obserwującego. Lupa w swoim dzienniku opisywał to następująco: „[...] dwaj aktorzy, budujący w procesie psychicznych morfingów fenomen osobowości. Osobowość jako dialog [...]. Idea: Pempuś-Kłak. Dublura nowej generacji: naprzemienne doświadczenie aktorskie”¹⁶³. Sam zabieg takiego rozdwojenia postaci Franza ma służyć – po pierwsze – wywołaniu nieco schizofrenicznego nastroju, tak jakbyśmy byli w stanie wysłyszeć głos znajdujący się „w głowie” głównego bohatera. Po drugie – słyszymy bezpośrednio te myśli bohatera, które z wielu względów nie zostają przez niego wypowiedziane na głos. Można mówić tutaj o czynnikach takich jak neuroza, wstyd czy społeczna konwencja, która

¹⁶² Ibidem, s. 29.

¹⁶³ *Proces: Lupa / Kafka*, op. cit., s. 31.

„zakazuje” coś powiedzieć. Lupa pisał: „człowiek ukryty – na zewnątrz funkcjonujący według wzorca – wewnątrz żyjący życiem utajonym [...]”¹⁶⁴.

Warto również podkreślić, że niewypowiadalne ma dla Lupy status swoistej impresji. Jest chwilowe, możemy tego „dotknąć”, w pewien sposób to poczuć. Jednak bardzo szybko nam się wymyka, jest nazbyt efemeryczne. Czasami nie nadążamy „wypowiadać” tego, co zostaje pomyślane przez „ja obserwujące”. Zupełnie tak jak wtedy, kiedy jesteśmy czymś zaskoczeni i we właściwym czasie nie odnajdujemy odpowiedzi, którą już *post factum* odnajdujemy bez problemu. Chodzi tutaj o pewnego rodzaju rozdział między tym, co pomyślane, a tym, co powiedziane. To drugie często bywa dla nas wręcz rozczarowujące, tak jakbyśmy nie byli w stanie „sięgnąć” istoty swojej myśli. Czasami jest odwrotnie: nie chcielibyśmy wypowiadać tego, co pomyśleliśmy, ponieważ to, do czego sięgamy, na przykład w gniewie, jest rozczarowujące. Mam tutaj na myśli to, że monolog wewnętrzny budowany na kształt strumienia świadomości nie zawsze może zmieniać się w uwzniośloną improwizację. Istnieje bowiem ryzyko, że zmieni się on, przykładowo, w rozczarowujący pochód inwektyw. Lupa, wprowadzając dwóch Franzów, niejako stara się łączyć obie te ewentualności, słyszymy bowiem dwa głosy pochodzące z uzupełniających się porządków. Warto zauważyć jeszcze jeden ledwo dostrzegalny niuans, który może być tutaj znaczący. Otóż obecność dwóch Franzów na scenie jest nieco skomplikowana przez... obecność trzeciego głosu. Jest on ledwo słyszalny, dlatego też szczególnie ten łatwo nam umyka. Ów trzeci głos pojawia się stosunkowo rzadko i, podobnie jak Franz obserwujący, komentuje poczynania Franza uczestniczącego. Jest to trudno uchwytnie, gdyż trzecim głosem jest sam Krystian Lupa mówiący z „offu”. Komentarze te są improwizowane, nie są obecne w scenariuszu przedstawienia. Ich efektem jest jeszcze bardziej schizofreniczne wrażenie „przebywania” w głowie Franza. Głosy pochodzą z różnych porządków, niejednokrotnie wchodząc ze sobą nawet w polemikę. Słyszany przez nas czasami szept czy bełkot, a czasami pełny głos lub głosy na siebie zachodzące, wywołują bardzo niepokojące, wręcz neurotyczne odczucia. Podkreślić należy jednak jedną rzecz: wszystkie porządki osobowości Franza – mówiąc nieco przewrotnie – są „dopuszczone do głosu”. Postać ta

¹⁶⁴ Ibidem, s. 47.

w swoim rozdwojeniu, a raczej rozstrojeniu lub wręcz rozstrojeniu, daje nam dostęp do pewnego strumienia wypowiedzi – zarówno tych, które rzeczywiście zostają powiedziane na głos, jak i tych jedynie pomysłanych, i tych, które „grzęzną” w gardle. Momentami wszystko to składa się na swoistą kłótnię wewnątrz bohatera – kłótnię z samym sobą. Siła zabiegu scenicznego polega na tym, że możemy w tej kłótni wewnętrznej uczestniczyć, jest nam ona dana. Udzielony zostaje nam dostęp do głębokich warstw osobowości Franza, dzięki czemu zdarzenia oglądamy niejako z jego perspektywy.

Wspominałam już scenę *Barłóg* – jej fantasmagoryczność jest dla nas dowodem, że znajdujemy się „w głowie” Franza, że widzimy jego neurotyczną, oderwaną od rzeczywistości wizję. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że Franz coraz bardziej zapada się w siebie. Jego postać jest niemalże archetypem człowieka w kryzysie. W *Procesie* wędrujemy przez ten kryzys razem z Franzem. Przeżywamy całe spektrum stanów głównej postaci – Franz chowający się pod łóżko, Franz na granicy szaleństwa, Franz popadający w apatię, Franz przerażony, Franz stający się gnijącą larwą¹⁶⁵. Łukasz Maciejewski konstatował w rozmowie z Krystianem Lupą: „[...] wydaje mi się, że stałym elementem twojej twórczości teatralnej, również literackiej, jest z góry skazana na porażkę próba definicji człowieka w kryzysie [...]. Pokazujesz, że tylko ta awaria, wyłącznie kryzysy mają jakieś znaczenie. W innym wypadku zaczynamy chorować naprawdę”¹⁶⁶. Nie ulega wątpliwości, że *Proces* pokazuje nam kryzys Franza, kolejne jego etapy, spychające bohatera coraz bardziej w otchłań. Teatr Lupy należy traktować przede wszystkim jako zmaganie się z kryzysem – zmaganie, które jest konieczne. Zakłada ono bowiem wędrówkę po ciemnych stronach naszej „wewnętrzności”, po rejonach przez nas nieuczęszczanych. Franz jest tutaj przykładem wyjątkowym – razem z nim docieramy w głąb nawet tych najbardziej niechcianych stanów człowieczeństwa. Umożliwiają nam to odpowiednio zaprojektowane zabiegi sceniczne. Zauważyć należy, że ważnym elementem wypowiedzi Łukasza Maciejewskiego jest również spostrzeżenie, iż te kryzysy są istotne: „w innym wypadku zaczynamy chorować naprawdę”.

¹⁶⁵ W scenie otwierającej trzeci akt przedstawienia.

¹⁶⁶ K. Lupa, *Między kryzysami*, rozm. przepr. Ł. Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, s. 202–203.

Z pewnością można to czytać w perspektywie funkcji psychoanalitycznej czy katartycznej teatru Krystiana Lupa. Sam reżyser mówił:

[...] kryzys to druga, uporczywie ignorowana, strona naszego działania. Nieszczęściem jest postrzeganie kryzysu wyłącznie w kategoriach pejoratywnych. Myśląc w ten sposób, uznajemy, że kryzys to zło. Jest jak ból głowy, który najszybciej, jak to możliwe, trzeba unieważnić za pośrednictwem jakiegoś farmaceutyku. Jednak przez wszystkie te uniki nie tylko nie przezwyciężamy choroby, nie udaje nam się nawet rozpoznać jej źródła. Nie chcemy wiedzieć, na czym ów kryzys w nas polega, nie chcemy o tym myśleć¹⁶⁷.

Wydaje się, że bez większego problemu słowa te można odnieść do głównego tematu niniejszych rozważań – do „człowieka dążącego”. Lupa zauważyła bowiem, iż naturalne jest dla nas to, że chcemy się jak najszybciej wydostać z kryzysu. Nie chcemy zaglądać w głąb siebie, nie próbujemy – jak to określa reżyser – „dotykać kształtów wewnętrznych”. Być może należałoby mówić tutaj wręcz o pewnego rodzaju „podmiotowości zagłuszonej”. Kryzys jest czymś, czego się boimy, jakby w strachu przed tym, że nasza dotychczasowa konstrukcja się rozsypie. Prostsza drogą niż mierzenie się ze swoimi bólami wewnętrznymi, niż podjęcie z nimi swoistego dialogu jest, jak zauważa Lupa, zagłuszenie ich farmaceutykami. Za wszelką cenę uciekamy od tego stanu. „Dążenie”, które postuluje twórca, zakłada coś zupełnie przeciwnego – z kryzysem trzeba stanąć niejako „twarzą w twarz”, zmierzyć się z nim, a tym samym poznać coś w sobie, coś odkryć, coś oswoić. Znamienne są słowa reżysera:

[...] uważam, że lęk przed głębokim kryzysem uniemożliwia prawdziwe człowieczeństwo. W niemal wszystkich bajkach księżę, któremu obiecano rękę księżniczki, musi się jakoś wykazać. Pokonać smoka, zwyciężyć w bitwie. Musi stanąć do niebezpiecznych zawodów, zginąć lub zwyciężyć. Próbuje robić to samo. Z jednej strony fascynuje nas radosna perspektywa własnej bajeczki pod tytułem „Żyłem długo i szczęśliwie”, z drugiej zdajemy sobie sprawę, że to wszystko i tak jest nierealne. Zabijamy zatem tego smoka, ale nie dobijamy go. Cały czas gdzieś tam rzezi¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 204.

¹⁶⁸ Ibidem.

Mówiąc inaczej: boimy się tej bestii, która jest gdzieś w nas, i wolimy uciekać od spotkania z nią; zarazem zagłuszenie jej jest tylko chwilowe, można ją na jakiś czas uspić, ale nie można jej się w ten sposób pozbyć. Krystian Lupa zdaje się twierdzić, że lepiej jest zmierzyć się z bestią, kiedy bowiem zagłuszona bestia w końcu się w nas obudzi, może nas pochłonąć, a z tej otchłani możemy się już nie wydostać. Mierzenie się z tym, co staramy się zagłuszyć, jest także ważnym elementem epistemicznym – daje nam możliwości poznawcze. Jak stwierdzał reżyser: „[...] w momencie, kiedy zaczynamy się tym interesować, podążamy we właściwym kierunku. Poznajemy te elementy naszej osobowości, które były dotąd szczelnie zasłonięte, obwarowane milczeniem, tabu, podczas gdy my staliśmy na ich straży niczym starożytni cerberzy, zwierzęta strzegące wejścia do pieczary”¹⁶⁹. W takie „dążenie” zdaje się wpisana również rola aktora w teatrze Lupy. Jak zauważała Anna R. Burzyńska: „[...] wśród licznych sformułowanych przez Lupę definicji aktorstwa pojawia się między innymi wizja pracy nad rolą jako procesu świadomego wystawiania się na działanie niebezpiecznego wirusa, po to tylko, by dobrowolnie zarazić się chorobą, a później hodować ją w sobie, obserwować jej przebieg, próbować nad nią zapanować”¹⁷⁰. Obserwując inscenizację powieści Kafki, nie mamy większych wątpliwości, że takie właśnie zadanie zostało postawione aktorom grającym Franza. W tej perspektywie *Proces* może stanowić zapis swoistej walki z bestią odzywającą się w głównej postaci. O ile w przypadku Franza zmagania takie są skazane na niepowodzenie, wyrok już bowiem zapadł, o tyle sama twórczość Krystiana Lupy ma nam wskazywać drogę do przewyciężania kondycji, w której trwamy. Takie, na poły nietzscheańskie, tropy nie są, jak już zresztą zauważałam, pozbawione swoich racji.

PRZYJECHALIŚMY DO MIASTA SNU I... PŁYWALIŚMY W MARZENIACH

W jednej z recenzji *Miasta snu* możemy przeczytać: „[...] każdy z bohaterów spektaklu przyjechał tu, by od czegoś się uwolnić, coś zyskać, na coś liczył”¹⁷¹.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 204–205.

¹⁷⁰ A.R. Burzyńska, *Lekcje ciemności*, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 76.

¹⁷¹ E. Baniewicz, *Czy sen prowadzi do prawdy?*, „Twórczość” 2013, nr 2, s. 120.

Miasto snu miało być miejscem, w którym bohaterowie przechodzą różnego rodzaju przemiany i zmagają się z samymi sobą. W całości jest to projekt „dążenia”, docierania do głębokich pokładów własnej osobowości. Sny, marzenia i nieświadomość to pola, wokół których krążą postaci spektaklu. Warto jednak zaznaczyć, że starają się one jednocześnie docierać do swoich wewnętrznych bólów. Innymi słowy: mierzą się z „bestią”, o której mówiłam w odniesieniu do Franza w *Procesie*. Elżbieta Baniewicz, powołując się na program spektaklu, pisała:

[...] kształty lęków i pragnień stają się nowymi imionami, nazwiskami, pseudonimami. Człowieka określa to, co czuje i myśli, a nie rola społeczna czy zawód, które w mieście na krańcach świata zostały unieważnione, pozabawione sensu. Niemniej ujawnienie przeżyć wewnętrznych nie jest proste, pod okiem innych ulegają one zniekształceniu, zwłaszcza w grupie, która wytwarza deformujące je ciśnienie lub prowokuje do psychicznych obnażeń, niekiedy wyraźniejszych od zamierzonych, albo do totalnej blokady¹⁷².

Co charakterystyczne dla teatru Lupy, w tym przedstawieniu aktorzy nie chowają się za maskami swoich postaci, a raczej „przelewają” samych siebie, z całym bagażem swoich doświadczeń, wewnątrz formy, jaką jest kreacja spektaklu. „Dążenie” pada ich udziałem, jednak przejście przez ten proces wymaga od nich swoistego „wejścia” do Miasta snu, a wręcz pewnego stania się nim. Wytworzenie takiej możliwości jest tłumaczone w tekście *Nogi śniącego ciała*, składającym się na *Utopię 2*. Krystian Lupa pisał tam o „fałszywym” aktorstwie:

[...] jakby nagle te wysadzone z fotela – z fotela, na którym siedzi wyobrażenia – ciała stanowiły jakąś największą, w gruncie rzeczy niepokonaną przeszkodę – niepokonaną, bo prawie nigdy nie udaje się jej wprowadzić tak daleko w wyobrażenie, jak byśmy to przeczuwali na początku prób. Jakby wyobrażenia nie docierała do nóg – do przemieszczania się [...], jakby nasze śniące ciało było kaleką na wózku inwalidzkim [...]. [K]iedy zaczyna chodzić, a raczej (ściślej) zaczyna gdzieś iść, traci rytm [...]¹⁷³.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 505.

Słowa te wydają się nabierać szczególnego znaczenia w kontekście *Miasta snu*, współgrając jednocześnie z tytułem spektaklu. Ujmując rzecz najprościej, można powiedzieć, że nogi są tym, co jest najbardziej przyziemne. Wydaje się więc, że Krystianowi Lupie idzie o to, by jego bohaterowie nie schodzili w krąg przyziemnych, niewiele znaczących dla „dążenia” gestów. Mówiąc jeszcze inaczej: bohaterowie nie mają stąpać twardo po ziemi. Oczywiście nie chodzi mi tutaj o literalny sens tych słów, ale o pewne oderwanie się od świata codziennego i przejście do trybu, jakim rządzi się Miasto snu. Bohaterowie mają być niejako „ponad” tym, co składa się na szarość i mechaniczność życia codziennego. Na tym też polegał projekt *Miasta snu* – na utworzeniu przestrzeni, w której największą rolę odgrywają sny, marzenia i nieświadomość.

Elżbieta Baniewicz pisała, że dla Patery

[...] podróż okazała się wędrówką w głąb własnej jaźni, odkryciem nowych przeżyć i doznań, a nade wszystko objawieniem nowych stanów świadomości, przeżyciem transgresji, olśnieniem. Choroba umysłu, która przyniosła mu inne rozumienie świata, choć nie przynosi harmonijnego z nim pogodzenia, to pozwala głębiej czuć i rozumieć, otworzyć się na zaskakujące wizje [...] ¹⁷⁴.

Wyraźne jest to oderwanie od świata, które pozwala nam inaczej się z nim komunikować, inaczej odczuwać. Wejście do *Miasta snu* wymaga być może jakiegoś odmiennego sposobu bycia, który pozwala na podjęcie „dążenia” i otwarcie się na to, co nieświadome lub fantasmagoryczne. „Oderwanie” się od ziemi to centralna zasada rządząca *Miastem snu*. Bohaterowie spektaklu szukają swoistego poluzowania więzów przytwierdzających nas twardo do podłoża. Upatrują w tym poluzowaniu szansy na poznanie bądź też rozliczenie się z samym sobą. „Śniące nogi” w tej perspektywie okazują się czymś ważnym. Należy zwrócić uwagę na wszelkie sytuacje, w których bohaterowie powłóczą nogami, ślaniają się na nich, przewracają lub poruszają jak na rauszu, niby nierealnie (np. Siri i Kubin w scenie *Świt nad morskim brzegiem wyschniętego stawu*). W *Utopii 2* Lupa pisał:

¹⁷⁴ E. Baniewicz, op. cit., s. 122.

[...] chodzi o te figury pomiędzy głową i ciałem... o te głowo-nogi jakieś pokraczne, które mają siłę staranować przyzwoitą, logiczną myśl opisującą... i pójść na skróty – asocjacyjnie, pierwotnie – starym dzieciennym szlakiem rytualnym [...]. Na korytarzu mówiliśmy o tym śniącym ciele na wózku inwalidzkim. To daje do myślenia, że we śnie często mamy kłopot z chodzeniem, znacznie łatwiej jest z pływaniem, a nawet lataniem [...]. [T] e kłopoty pojawiają się szczególnie przy wzmożonym nacisku emocji... na przykład lęku...¹⁷⁵.

Bohaterowie spektaklu to figury śniące, fantasmagoryczne, ślaniający się na nogach marzyciele. Wszystkie te sfery ludzkiego istnienia, które w codzienności są nieznaczące, w procesie „dążenia” są ważnymi elementami umożliwiającymi poznanie samego siebie. Lupa konstatuje: „[...] więc śniące ciało naszej postaci jest najpierw organizmem pierwotniejszym? Rybą... głowonogiem... a woda jest jego żywiołem? No? Coś jakby... pływamy w naszych marzeniach... A marzenia miłosne zawierają to pływanie, ten lot płynny w najwyższym stopniu [...]”¹⁷⁶. Być może „człowiek dążący” nie wyrusza w podróż, twardo stawiając kroki. Być może w swym dążeniu „płynie” przez marzenia, być może idzie krokiem półtanecznym, z lekka się zataczając. Czy to taneczny krok Zaratustry?¹⁷⁷ Odpowiedź na to pytanie pozostawmy otwartą – wspólnym mianownikiem niech będzie zaś dla nas przemiana dokonująca się w „dążeniu”, która w swym założeniu jest czysto afirmatywna.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszym tekście starałam się ukazać, że twórczość Krystiana Lupy jest bogata w odniesienia filozoficzne oraz że w pewnym sensie może być ona sytuowana po stronie dociekań z zakresu antropologii filozoficznej. Centralnym zagadnieniem twórczości Lupy jest bowiem człowiek. Reżyser nieustannie zadaje sobie pytania nie tylko o to, kim jest człowiek, ale także o to, jaki jest jego status w świecie. Bohaterowie jego teatru są przez niego poddawani ciągłemu napięciu. Nie chodzi tutaj jedynie o samorozwój, ale przede wszystkim o poznawanie samych siebie. To zaś – jak zdaje się

¹⁷⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 512.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Gdynia 1991.

twierdzić reżyser – jest pewną drogą, w którą każdy z nas musi wyruszać. Dlatego też uznałam „człowieka dążącego” za centralną figurę twórczości Lupy. Można bowiem w perspektywie moich rozważań zauważyć, że człowiekiem przede wszystkim się stajemy. Takie jest także stanowisko reżysera, który każdorazowo podkreśla, że to właśnie „dążenie” jest istotą człowieczeństwa. W świetle tej koncepcji nie chodzi o swoiste ukonstytuowanie podmiotowości, a raczej o ciągle naruszanie jej struktur i odkrywanie w sobie nowych, niezbadanych obszarów. Można powiedzieć, że dziełami Lupy rządzi starożytny postulat *gnothi seauton*, będący jednocześnie postulatem samej antropologii filozoficznej. Reżyser bardzo chętnie odnosi się do dobrodruki wielkich myślicieli. Niekiedy czyni to *explicite*, przywołując chociażby Ludwiga Wittgensteina czy Fryderyka Nietzschego. Wątki te starałam się skrupulatnie wydobywać i analizować w kontekście „człowieka dążącego”. Rozważania Lupy osadzałam również w ogólnym kontekście antropologii filozoficznej. Starałam się zaprezentować stosunek twórcy zarówno do sfery cielesnej człowieka, jak i do szeroko rozumianego obszaru przeżyć wewnętrznych. Wszystko to podporządkowane jest bowiem poszukiwaniom prawdy o człowieku, poszukiwaniom, w których ważny jest każdy element. Lupa pozostaje otwarty na obie sfery, ponieważ każda z nich pozwala nam dowiedzieć się czegoś więcej o tym, kim jesteśmy.

Reżyser sam zresztą ogarnięty jest obsesją „dążenia”. Świetnie podsumowywał to Piotr Skiba, mówiąc:

Krystian bez przerwy dąży [...]. [W]iem, że bez przerwy idzie przez świat z pytaniami, mnoży je sobie i światu. Tak samo jak świat go wykreował, tak samo on kreuje świat. Chce uczciwie wziąć udział w życiu świata, chce obdarować go swoim człowiekiem, a to wielka odpowiedzialność, kiedy doświadczasz się umiejętności napiętnowania świata własną myślą¹⁷⁸.

Krystian Lupa zajmuje pozycję kontemplacyjno-twórczą, jest „człowiekiem dążącym”, ale także stara się pokazywać tę drogę innym. Zachęca nas do przewyciężania swojej obecnej kondycji i kroczenia ku nowemu. Jest nauczycielem dla swoich aktorów, ale również kimś, kto wskazuje nam „kształty wewnętrzne”, które w sobie nosimy. Samo ich rozpoznanie

¹⁷⁸ P. Skiba, *Racja marzenia*, rozm. przepr. P. Rudzki, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 30.

powinno już być dla nas dużym osiągnięciem. Twórczość Lupy niewątpliwie daje nam te możliwości, otwiera nas na nasze własne przeżycia. Dzięki jego teatrowi „dotykamy” nieznanych nam wcześniej „kształtów wewnętrznych”. To główny cel reżysera i główny cel „dążenia” – poznawanie samego siebie. Teatr Lupy nie pozwala nam skostnieć w naszych codziennych postawach, okrzepnąć w maskach społecznych i tym samym zapomnieć o tym, kim jesteśmy. Istotą człowieczeństwa dla Lupy jest „dążenie”. Tym samym daje nam lekcje teatru. Ten bowiem – w moim głębokim przekonaniu – jest przestrzenią utopijną, otwierającą niecodzienne możliwości. Ofiarowuje nam tę niepowtarzalną sposobność docierania do głębszych warstw nas samych i – choćby miało to być jedynie chwilowe odczucie – umożliwia „dotykanie” istoty naszego człowieczeństwa.

Bibliografia

Opracowania monograficzne

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1983.
- Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Henri Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.
- Jan Błoński, *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Janusz Degler, *Spotkanie z Witkacym*, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra 1979.
- Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Krystyna Gonet, *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Krakowskie, Kraków 2002.
- Gerd Haeffner, *Wprowadzenie do Antropologii Filozoficznej*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.
- Jolande Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Szafa, Warszawa 2001.

- Karl Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii: dwanaście odczytów radiowych*, tłum. A. Wołkowicz, Siedmiogród, Wrocław 1998.
- Leszek Kołakowski, *Bergson*, PWN, Warszawa 1997.
- Krystian Lupa, *Franz Kafka – Proces*, [egzemplarz inspicjenta, źródło własne].
- Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Krystian Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, wstęp i oprac. M. Wąs-Klotzer, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
- Krystian Lupa, Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, tłum. S. Gauger, P. Śliwiński, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017.
- Beata Matkowska-Święś, *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- John Stuart Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, wstęp T. Kotarbiński, PWN, Warszawa 1959.
- Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Tentent, Gdynia 1991.
- Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997.
- Proces: Lupa / Kafka*, [według F. Kafki, tłum. J. Ekier, reż, adaptacja, scenografia i światła K. Lupa, przekł. scen. na j. ang. D. Gajewska, A. Zapałowski], Nowy Teatr, Warszawa 2017.
- Roman Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum., wstęp i koment. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Władysław Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 1998.
- Olga Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu: Lupa, Warlikowski, Klata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp i przyp. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1997.

Artykuły w czasopismach i wywiady

- Elżbieta Baniewicz, *Czy sen prowadzi do prawdy?*, „Twórczość” 2013, nr 2.
- Kazimierz Bardzik, *Kilka myśli o Mieście snu*, „Didaskalia” 2012, nr 112.
- Anna Burzyńska, *Lekcje ciemności*, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67.
- Julia Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, „Didaskalia” 2008, nr 84.
- Julia Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, „Didaskalia” 2008, nr 83.
- Marcin Kościelniak, *Zdejmij spodnie: Lupa o ciele i granicach człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 47.
- Krystian Lupa, *Ciemne rejony duszy*, rozm. przepr. R. Derejczyk, „Tygodnik Powszechny”, 1996, nr 22.
- Krystian Lupa, *Jaskunia*, rozm. przepr. K. Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55.
- Krystian Lupa, *Miasto snu*, „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 70/71.
- Krystian Lupa, *Między kryzysami*, rozm. przepr. Ł. Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55.
- Krystian Lupa, *Moja historia – rozmowa z Krystianem Lupą*, rozm. przepr. M. Urbaniak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2016, nagranie własne.
- Tomasz Man, *Estetyka intymności*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18/19.
- Halina Rasiakówna, *Dotknąć skrywanego*, rozm. przepr. J. Kowalska, „Teatr” 2015, nr 7/8.
- Piotr Skiba, *Racja marzenia*, rozm. przepr. P. Rudzki, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67.
- Joanna Targoń, *Arkadina z Arkadii – rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112.

Inscenizacje

- Lupa Krystian, *Proces* [spektakl], Warszawa, 15.11.2017.
- Lupa Krystian, *Miasto snu* [spektakl], Warszawa, 20.11.2014.
- Lupa Krystian, *Kalkwerk* [DVD-ROM], Telewizja Polska S.A., Warszawa 1998.

A Seeking Man – the Philosophical Anthropology in the Works of Krystian Lupa. Analysis of the Phenomenon on the Basis of Selected Performances

The starting point of Krystian Lupa’s work seems to coincide with the postulate that funds philosophical anthropology – get to know yourself.

For the director, cognition is a kind of process, a constant study of himself and a constant verification of his status in the world. Lupa considers the striving for understanding to be the essence of humanity. The central issue of his work is therefore the 'seeking man'. This study outlines the philosophical context of the director's work, and also exposes in its context such problems as: the status of carnality, sexuality and eroticism, the question of utterance, and the meaning of unconsciousness and dreams in art. These reflections are subordinated to the extraction of anthropological motifs in Lupa's investigations, as well as to the explanation of the concept of 'the seeking man'.

Keywords: Krystian Lupa, theater, philosophical anthropology, seeking man, unconsciousness, *City of Dream*, *The Trial*