

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

# Załącznik

KULTUROZNAWCZY

2020

Nr 7

STUDIA NAD POPKULTURĄ

**TEMATY NUMERU:**

**HITCHCOCK - ROZCHYLANIE KURTYNY  
(W 40. ROCZNICĘ ŚMIERCI REŻYSERA)**

**BADANIE MUZYKI POPULARNEJ**

wywiad z Filipem Bajonem  
Hermann Usener „Keraunos. Przyczynek do historii  
pewnego wyobrażenia religijnego”



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

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

dr Piotr Jakubowski

**CZŁONKOWIE REDAKCJI (STAFF MEMBERS):**

dr Agnieszka Smaga

prof. dr hab. Ewa Szczęśna

**SEKRETARIAT REDAKCJI (MANAGING EDITORS):**

dr Dorota Dąbrowska

mgr Katarzyna Gołos-Dąbrowska (asystent)

**REDAKTOR JĘZYKOWY (LINGUISTIC EDITOR):**

dr Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska

**KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁÓW TEMATYCZNYCH**

NUMERU (THE IDEA AND SUBSTANTIVE EDITING OF THE  
THEMATIC SECTIONS):

Hitchcock – rozchylenie kurtyny – dr Rober Birkholc,

prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Badania muzyki popularnej / Pop Music Studies – dr Leonardo Masi

**RADA NAUKOWA (ADVISORY BOARD):**

prof. ucz. dr hab. Anna Czajka-Cunico, UKSW

prof. ucz. dr hab. Dorota Kielak, UKSW

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN

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

prof. dr hab. Mieczysław Mejer, IBL PAN

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

prof. dr Bernd-Juergen Warneken, Empirische Kulturwissenschaften,

Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen (Germany)

prof. ucz. dr hab. Jan Zieliński, UKSW

**KOREKTA TEKSTÓW I STRESZCZEŃ W JĘZYKU ANGIELSKIM**

(PROOF-READERS OF ENGLISH TEXTS AND SUMMARIES):

Jacek Łuczak

**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):**

Wydawnictwo UKSW

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

Email: [zalacznikukulturoznawczy@gmail.com](mailto:zalacznikukulturoznawczy@gmail.com)

**ISSN 2392-2338**



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

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

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

**LISTA RECENZENTÓW (REVIEWERS):**

prof. ucz. dr hab. Marcin Adamczak, UAM

prof. dr hab. Luca Bernardini, Università degli  
Studi di Milano (Italy)

dr Robert Birkholc, UW

prof. dr hab. Wojciech Burszta, SWPS Uniwersytet

Humanistycznospołeczny w Warszawie

dr Anna R. Burzyńska, UJ

prof. dr hab. Andrea De Carlo, Università degli

Studi di Napoli „L'Orientale” (Italy)

dr Aleksandra Drzał-Sierocka

dr Adám Ignácz, Hungarian Academy of Sciences

(Hungary)

prof. dr hab. Janina Janas, Università degli Studi

di Bari Aldo Moro (Italy)

prof. ucz. dr hab. Arkadiusz Karapuda, ASP

w Warszawie

dr hab. Elżbieta Kalemba-Kasprzak, em. prof. UAM

dr Patryk Kencki, IS PAN

prof. ucz. dr hab. Tomasz Klys, UŁ

dr Weronika Kobylńska-Bunsch, UW

prof. ucz. dr hab. Krzysztof Kornacki, UG

prof. ucz. dr hab. Tadeusz Kornaś, UJ

prof. ucz. dr hab. Rafał Koschany, UAM

dr hab. Andrzej Kotliński

dr hab. Urszula Kowalczyk, UW

prof. ucz. dr hab. Sławomir Kufel, UZ

prof. dr hab. Waldemar Kuligowski, UAM

dr Ewa Kwiatkowska, UW

prof. dr hab. Krzysztof Loska, UJ

dr Monika Ładoń, UŚ

dr hab. Krzysztof Łukasiewicz, UW

dr Leonardo Masi, UKSW

prof. dr hab. Ewa Mazierska, University of Central

Lancashire (Great Britain)

dr Marcin Michalak, UWM

prof. ucz. dr hab. Maciej Michalski, UG

prof. ucz. dr hab. Dorota Misiejuk, UWB

prof. ucz. dr hab. Krzysztof Moraczewski, UAM

dr hab. Katarzyna Mroczkowska-Brand, UJ

prof. dr hab. Adam Nawarecki, UŚ

prof. ucz. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

prof. ucz. dr hab. Przemysław Parszutowicz,

IFiS PAN, PG

dr hab. Grzegorz Piotrowski, UG

prof. ucz. dr hab. Grzegorz Pyszczek, APS

w Warszawie

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

Długosza w Częstochowie

dr hab. Sławomir Sikora, UW

dr Katarzyna Stańczak-Wislicz, IBL PAN

prof. dr hab. Małgorzata Sugiera, UJ

dr Artur Szarecki, UW

prof. ucz. dr hab. Anna Szczepan-Wojnarska,

UKSW

prof. dr hab. Ewa Szczęśna, UW

dr hab. Wanda Świątkowska, UJ

dr Justyna Tabaszewska, IBL PAN

prof. dr hab. Jacopo Tomatis, Università degli Studi

di Torino (Italy)

dr Izabela Tomczyk-Jarżyna, UKSW

dr Anna Witeska-Młynarczyk, UW

## SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

### DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Robert Pawlik

**Groza nieba. Giambattista Vico i Hermann Usener o lękowych źródłach kultury** 11

Magdalena Złocka-Dąbrowska

**GA Among Giants. Gans's Scene of Language and Culture Origin in Reference to Cassirer's and Heidegger's Visions of the Human** 37

### TEMAT NUMERU 1: HITCHCOCK - ROZCHYLANIE KURTINY

(W 40. ROCZNICĘ ŚMIERCI REŻYSERA)

Iwona Kolasińska-Pasterczyk

**Hitchcock, blondynka i „spojrzenie” (postaci grane przez Grace Kelly)** 63

Izabela Tomczyk-Jarżyna

**Twarz i (jej) brak. O filmie *Lokator* Alfreda Hitchcocka** 93

Robert Birkholc

**(Auto)refleksyjność w *Tremie* Alfreda Hitchcocka. O adaptacji powieści Selwyna Jepsona** 117

Agnieszka Smaga

**Analiza zasady graficznej kontrastu w *Zawrocie głowy* Alfreda Hitchcocka** 141

Anna Górny

**Nie tylko reklama. Artystyczny status zwiastuna filmowego (w kontekście *Psychozy* Alfreda Hitchcocka)** 167

Paweł Biliński	
<b>Audiowizualne zawroty głowy. Alfred Hitchcock i wideosecje</b>	<b>185</b>

## TEMAT NUMERU 2: BADANIE MUZYKI POPULARNEJ / POPULAR MUSIC STUDIES

Jacopo Conti	
<b>Popular Music Analysis and Semiotics: Applications and Perspectives</b>	<b>211</b>

Franco Fabbri	
<b>Popular Music Studies in Italy: A Historical/Political Overview</b>	<b>225</b>

Jan Blüml	
<b>Starting Points of 'Popular Music Studies' in Czechoslovakia</b>	<b>237</b>

Leonardo Masi	
<b>The Beginnings of Popular Music Studies in Poland (Hernas, Balcerzan and Barańczak)</b>	<b>259</b>

Jakub Kasperski	
<b>Rozwój polskiej rockologii</b>	<b>273</b>

Mariusz Gradowski, Monika Konert-Panek	
<b>Marlene Dietrich i <i>The Millionaire Waltz</i> Queen. Językowo-muzyczne konstrukcje osoby w muzyce popularnej</b>	<b>301</b>

## VARIA

Anna Róża Hoss	
<b>Między tekstem kultury a praktyką kliniczną. Narracje o psychiatrach a aktualne problemy dyscypliny</b>	<b>327</b>

Barbara Trygar	
<b>Amerykańskie obrazy w pamięci Wojciecha Karpińskiego w kontekście badań neurologicznych Antonio Damasio</b>	<b>349</b>

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska	
<b>Sceniczność fotografii. Spektakl <i>Album Karla Höckera</i> teatru Trans-Atlantyck jako teatralna adaptacja kolekcji zdjęć</b>	<b>373</b>



Paweł Stangret  
**Tekstualność performatywna, czyli metodologia badań legend artystycznych** 391

Joanna Niewiarowska  
**Czy wolno się śmiać na wojnie? Wokół warszawskiej kariery teatru „drugiego nurtu” w latach 1914–1918 (oczami wybranych satyryków i krytyków literackich)** 407

#### ANALIZY I INTERPRETACJE

Katarzyna Gołos-Dąbrowska  
**Opętani w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego** 429

Aneta Kliszc  
**Playing with Time, Space and Narrative in Arturo Pérez Reverte's *The Flanders Panel* (*La table des Flandes*)** 455

#### WYWIAD

**„Szukam paradoksalnego wydarzenia, a granica jest zawsze paradoksem...” - z Filipem Bajonem rozmawia Izabela Tomczyk-Jarzyna** 473

#### CHRONOMETR

Jan Zieliński  
**Zegarki Tyszkiewiczów. Część pierwsza** 497

#### FOTOESEJ I OKOLICE

Agnieszka Karpel, Jessica Kufa  
**Zapis z terenu codzienności. Przyczynek do rozmyślań o izolacji (w dobie pandemii)** 511

Anna Maria Zarychta  
**Okiem odbiorcy: obrazy *naoczne* i *wyobrażone*. Album *Echoes Shades* Piotra Zbierskiego** 525

Teresa Dobrzyńska  
**Interakcje sztuk plastycznych z językiem i literaturą  
na Festiwalu Litery - Słowo, litera, znak** 553

#### KOMENTARZE, OPINIE, GLOSZY

Katarzyna Taras  
**Hitchcock wobec Holocaustu (*Memory of the Camps*)** 583

Katarzyna Machtyl  
**Ożywczość semiotycznej optyki. Głośno myśląc nad kategorią  
żywołności (i) tekstu** 593

Jacek Kopciński  
**Na przekór formatowi. Kilka uwag o polskim dramacie  
współczesnym** 605

#### ANEKS

Hermann Usener  
**Keraunos. Przyczynek do historii pewnego wyobrażenia  
religijnego** 619

---

## Słowo od Redakcji

Niezwykłe miło nam oddać w Państwa ręce siódmy numer czasopisma naukowego „Załącznik Kulturoznawczy”. Tym razem proponujemy aż dwa działy tematyczne, które łączy przynależność do szerszego obszaru, jakim są badania nad kulturą popularną.

Szczególną okolicznością przyświecającą idei pierwszego z działów, za-tytułowanego *Hitchcock – rozchylenie kurtyny* (redaktorzy naukowci: Robert Birkholc, Brygida Pawłowska-Jądrzyk), jest 40. rocznica śmierci „mistrza suspensu”, co uznaliśmy za dobry punkt wyjścia do ponownego przyjrzenia się twórczości reżysera, który przez lata inspirował nie tylko filmowców, ale też teoretyków kina, reprezentujących niekiedy skrajnie odmienne nurty badawcze. Choć twórczość reżysera *Ptaków* doczekała się już bardzo obfitej bibliografii, istnieją co najmniej dwa powody, by jeszcze raz zająć się jego dorobkiem. Po pierwsze, Hitchcock nie tylko nie traci współcześnie na znaczeniu, lecz ugruntowuje swoją pozycję w panteonie mistrzów kina, o czym świadczyć może swego rodzaju awans *Zawrotu głowy*, który zajął pierwsze miejsce na liście najlepszych filmów wszechczasów, tworzonej co dekadę przez brytyjski magazyn „Sight and Sound”. Po drugie, Hitchcock – który miał wybitny zmysł medialny – znakomicie wpisuje się w pejzaż współczesnej kultury. Twórczość reżysera *Okna na podwórze* wciąż jest przedmiotem licznych popkulturowych nawiązań, artystycznych przetworzeń i wideoeseistycznych analiz zamieszczanych w Internecie (czemu skądinąd poświęcony jest jeden z artykułów wchodzących w skład działu). Chcieliśmy zatem ponownie zapytać o fenomen „mistrza suspensu”, przyglądając się takim zagadnieniom, jak kreacja postaci kobiecych (Iwona Kolańska-Pasteczyk), obraz miasta (Izabela Tomczyk-Jarzyna), autotematyzm filmów „Hitcha” (Robert Birkholc) czy zasady graficzne stosowane w jego dziełach (Agnieszka Smaga). Przedmiotem refleksji zamieszczonych w bloku tematycznym artykułów są ponadto parateksty związane z twórczością reżysera – trailer *Psychozy* (Anna Górny) oraz współczesne wideoseje poświęcone Hitchcockowi (Paweł Bliński). Swego rodzaju uzupełnienie działu tematycznego stanowi esej Katarzyny Taras z działu *Komentarze. Opinie. Glosy*, przedstawiający kulisy realizacji *Memory of the Camps* – nieukończonego filmu dokumentalnego zawierającego materiały nakręcone po wyzwoleniu obozów koncentracyjnych, przy którym współpracował

---

brytyjsko-amerykański twórca. Mamy nadzieję, że artykuły, osadzające dzieła twórcy *Ptaków* w szerokim spectrum filmowym, kulturowym i medialnym, pozwolą rzucić nowe światło na dorobek jednego z najważniejszych reżyserów w historii światowego kina.

Idea drugiego, dwujęzycznego działu tematycznego niniejszego numeru – *Badania muzyki popularnej / Pop Music Studies* (redaktor naukowy działu: Leonardo Masi) – narodziła się podczas konferencji *Popular Music Studies in Europe: History, Methodologies, Perspectives*, która odbyła się na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w październiku 2019 roku. Jej celem było zgromadzenie polskich i europejskich naukowców podejmujących w swoich badaniach zagadnienia związane z muzyką popularną. Pod tym względem szczególnie ważę należy przypisać przybyciu Ruperta Tilla, prezesa IASPM (International Association for the Study of Popular Music) – organizacji utworzonej w 1981 roku, która ma liczne oddziały na świecie, ale jeszcze nie w Polsce, oraz obecności Franco Fabbriego, jednego z najwyższych autorytetów w tej dziedzinie, który kilkakrotnie przewodniczył IASPM (jego artykuł o dziejach badań nad muzyką popularną we Włoszech publikujemy jako drugi w dziale). Istotnym zbiegiem okoliczności okazał się fakt, że niedługo po konferencji nakładem wydawnictwa Routledge ukazała się ważna książka *Made in Poland* (w ramach serii „Global Popular Music”), w której znalazły się artykuły o polskiej muzyce popularnej autorstwa najwybitniejszych badaczy z naszego kraju. Chcielibyśmy potraktować teksty zawarte w drugim dziale tematycznym niniejszego numeru „Załącznika” jako pewne uzupełnienie tej publikacji. Zebrane eseje, zestawiające opracowania dotyczące historii polskich badań nad muzyką rozrywkową (Leonardo Masi, Jakub Kasperski) z artykułami o sytuacji w innych krajach (Jan Blüml o Czechosłowacji oraz wspomniany już F. Fabbri), a także dwoma tekstami o nastawieniu metodologicznym (Jacopo Conti badający za pomocą narzędzi semiotycznych strukturę piosenek The Beatles oraz Mariusz Gradowski i Monika Konert-Panek poddający analizie utwór *The Millionaire Waltz* brytyjskiego zespołu Queen) tworzą żywy, ciekawy dialog, a ponadto pokazują – w minimalistycznym ujęciu – interdyscyplinarność *popular music studies*: odnajdujemy tu bowiem perspektywy muzykologiczne, kulturoznawcze, literaturoznawcze, językoznawcze, socjologiczne, historyczne (czasem nawet w obrębie tego samego artykułu).

---

W dziale *Dociekania kulturologiczne* prezentujemy esej Roberta Pawlika poświęcony Giambattistie Vico oraz Hermanowi Usenerowi – myślicielom, których dzielą blisko dwa stulecia, ale łączy hipoteza o lękowych źródłach powstania kultury, która miałyby stanowić „ludzka” odpowiedź na metafizyczną grozę. Z artykułem tym koresponduje, opublikowane w dziale *Aneks*, tłumaczenie niedostępnego dotąd po polsku klasycznego tekstu Hermana Usenera *Keraunos. Przyczynek do historii pewnego wyobrażenia religijnego*, co nadaje całości numeru pewnego rodzaju klamrową konstrukcję. W dziale *Dociekania...* odnajdziecie Państwo również artykuł Magdaleny Złockiej-Dąbrowskiej, w którym także poruszona jest kwestia genezy kultury – tym razem jednak ugruntowana w ukształtowaniu się języka jako specyficznie ludzkiego kodu komunikacyjnego<sup>1</sup>. Dodajmy, że i tu zawarty jest komponent „lękowy”: w świetle przedstawionych analiz – łączących antropologię generatywną Erica Gansa z filozofią kultury Ernsta Cassirera oraz ontologią Martina Heideggera – podstawowa funkcja języka sprowadza się do tego, by ludzie, zamiast walczyć, próbowali się ze sobą porozumieć.

Zachęcamy także do lektury stałych działów naszego pisma: *Varia* (z tekstami Anny Hoss o filmowych przedstawieniach psychiatrów; Barbary Trygar podejmującej próbę lektury powieści Wojciecha Karpińskiego przez pryzmat badań neurologicznych Antonio Damasio; Magdaleny Szczypiorskiej-Chrzanowskiej omawiającej spektakl *Album Karla Höckera* grupy Trans-Atlantyck; Pawła Stangreta, który przedstawia propozycję metodologii badań nad postaciami legendarnych twórców artystycznych, oraz Joanny Niewiarowskiej rekonstruującej dyskusje wokół polskich kabaretów okresu pierwszej wojny światowej); *Analizy i interpretacje* (z artykułami Katarzyny Gołos-Dąbrowskiej o teatralnej adaptacji *Opętanych* Witolda Gombrowicza dokonanej przez Krzysztofa Garbaczewskiego, a także Anety Kliszcz o grach z czytelnikiem, jakie prowadzi Arturo Pérez-Reverte w powieści *Szachownica flamandzka*); *Wywiad* (w tym numerze rozmowa Izabeli Tomczyk-Jarzyny z reżyserem Filipem Bajonem); *Chronometr* (autorska

---

<sup>1</sup> Zob. też poruszające pokrewną problematykę teksty z działu *Dociekania kulturologiczne* opublikowane we wcześniejszych numerach „Załącznika”: M. Danielewiczowa, *Do czego konieczny jest język? Co jest konieczne w języku?* (2017, nr 4); R. Borocho, *Wokół ewolucji języka – hipotezy o źródłach mowy ludzkiej i ich wartość naukowa* (2018, nr 5).

rubryka Jana Zielińskiego); *Fotoesej i okolice* (w którym Agnieszka Karpień i Jessica Kufa omawiają swój projekt fotograficzno-badawczy *Codziennosc jest nudna*, Anna M. Zarychta analizuje album *Echoes Shades* Piotra Zbierskiego, a Teresa Dobrzyńska „oprowadza” po Festiwalu Litery – *Słowo, litera, znak*); wreszcie *Komentarze. Opinie. Glosy* (gdzie oprócz wspomnianego tekstu Katarzyny Taras, poświęconego wkładowi Alfreda Hitchcocka w produkcję dokumentu *Memory of the Camps*, publikujemy Katarzyny Machtył notatki z lektury książki Małgorzaty Jankowskiej *Żywotność kanonu* oraz refleksje Jacka Kopcińskiego nad kondycją polskiego dramatu współczesnego).

Liczymy, że szerokie spektrum podejmowanych zagadnień, a także troska, jaką przykładamy do wysokiego poziomu merytorycznego prezentowanych tekstów, przyniosą Państwu zarówno przyjemności lekturowe, jak i korzyści poznawcze.

Redakcja

# GROZA NIEBA. GIAMBATTISTA VICO I HERMANN USENER O LĘKOWYCH ŹRÓDŁACH KULTURY

ROBERT PAWLIK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Department of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
r.pawlik@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-0728-4347

*Wszystko bowiem czynimy po to, aby nie cierpieć i się nie bać.*

Epikur

## WSTĘP

Giambattista Vico w swym dziele *Principi di una Scienza Nuova d'intorno alla natura delle Nazioni* (1725) stworzył projekt nauki badającej świat społeczny człowieka<sup>1</sup>. Dociekanie zasad kształtujących i rządzących wspólnym życiem ludzi projektował jako „nową naukę”, gdyż, w odróżnieniu od dynamicznie rozwijających się w XVII i XVIII stuleciu studiów nad światem przyrody<sup>2</sup>, systematyczny filozoficzny namysł nad naturą świata kultury nie był jeszcze rozwinięty. Za bazę źródłową *scienza nuova* neapolitański filozof uznał nazwy, metafory, legendy i mity oraz dzieła poetyckie, historyczne i prawne, które odpowiednio zinterpretowane, stanowią wrota do

---

<sup>1</sup> Tłumaczenie polskie: G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, oprac. i wstęp S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966. Odniesienia do cytatów z tego wydania lokuję bezpośrednio w tekście, podając numer paragrafu.

<sup>2</sup> „Filozofowie z taką uwagą badali świat natury, który znać może tylko Bóg, jego stwórca, zaniedbując natomiast badanie świata narodów, stworzonego przez ludzi, a więc dostępnego ludzkiej wiedzy” (§. 331). Symbolem badań świata natury była dla Vica praca Isaaca Newtona *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londini 1687 (wyd. pol. *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, tłum., wstęp i komentarz J. Wawrzycki, Kraków – Rzeszów 2011), do której czyni aluzję tytuł pracy włoskiego filozofa.

najdawniejszej przeszłości człowieka, ujawniając pierwotne doświadczenia ludzi oraz ich mentalność.

W ten sposób do rangi podstawowego materiału empirycznego Vico wyniósł to, czemu kartezjańska tradycja filozoficzna odmawiała epistemologicznej wartości. W tym, w czym Kartezjusz widział co najwyżej „budujące opowieści”<sup>3</sup>, neapolitański filozof dostrzegł wytwory zbiorowej kreatywności człowieka, poddające się badaniu dlatego właśnie, że przez samych ludzi zostały stworzone. Podstawą nowej nauki, której Vico nadał miano „filologii” (§7), było założenie, że można zrozumieć to, co samemu powołało się do istnienia. Filologia miała badać początki religii, języka oraz instytucji polityczno-prawnych<sup>4</sup>.

Wyróżnikiem podejścia neapolitańskiego myśliciela była specyficzna rola, jaką przypisał Opatrzności w powstaniu świata społecznego. Przeciw tezie, że do rozwoju cywilizacji doprowadziły przypadkowe instynkty i namiętności, Vico wysuwał decydujące znaczenie boskiego zamysłu, twierdząc, że ustanawiając życie zbiorowe, Bóg „posłużył się” ludzkimi „instynktowymi potrzebami” (§2). W polemice z epikurejską doktryną ślepego trafu dowodził, że w historii urzeczywistnia się boski plan. W przeciwieństwie do prehistorii lukrecjańskiej, głoszącej, że w powstaniu cywilizacji bogowie nie odegrali żadnej roli, Vico twierdził, że rola ta była kluczowa. Ów jawnie anty-epikurejski teoremat łączył jednak z *par excellence* epikurejskim przekonaniem, że kosmos instytucji społecznych wyłonił się z chaosu instynktów i namiętności quasi-animalnych istot pierwotnych oraz że głównym motorem powstania religii, języka, rodziny i polityki był strach. W rezultacie dawał do zrozumienia, że „świat społeczny [*mondo civile*] został z całą pewnością stworzony przez ludzi” (§331), co równa się tezie, że ludzie stworzyli samych siebie.

<sup>3</sup> Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. i oprac. W. Wojciechowska, Warszawa 1970, s. 6–9.

<sup>4</sup> „Filologia jest nauką o tym wszystkim, co zależy od ludzkiej woli, i obejmuje dzieje języków i obyczajów, sprawy wojny i pokoju między narodami” (§7); „Tak oto Nauka nasza staje się zarazem historią idei, obyczajów oraz wydarzeń rodzaju ludzkiego” (§ 368).



W niniejszej szkicu przeanalizuję jeden aspekt Vikiańskiego ujęcia prehistorii: koncepcję fobicznych źródeł cywilizacji. Vico wyprowadził instytucje życia społecznego z lękowej reakcji na groźbę natury, której najbardziej uderzającym przykładem jest pradawny strach człowieka przed piorunem. W drugiej części omówię późniejsze o blisko dwa stulecia studium Hermanna Usenera pt. *Keraunos* (1905), gdzie niemiecki filolog, interpretując grecko-rzymskie świadectwa kultu Pioruna, nakreślił koncepcję powstawania i ewolucji pojęć religijnych. Rozprawa Usenera nie tylko wspiera Vikiańską hipotezę genezy cywilizacji, ale pozwala też na sformułowanie ogólniejszego wniosku na temat pewnej tradycji refleksji nad kulturą, którą można by nazwać epikurejską.

## NA POCZĄTKU BYŁ STRACH

W swej charakterystyce przejścia od przedludzkich początków do życia społecznego czy obywatelskiego (*mondo civile*) Vico należał do ostatnich filozofów XVIII stulecia, którzy przyjmowali biblijną chronologię, zakładając że do potopu wszystko przebiegało tak, jak oznajmia Pismo, a pierwszy człowiek stworzony został na obraz i podobieństwo Boże, aby żyć w rajskiej harmonii. Jednak po potopie, który zniszczył pierwotną cywilizację, dzieje zbawienia i historia świecka radykalnie się rozwidliły<sup>5</sup>. Posłuszni swemu Bogu Hebrajczycy pozostali na ścieżce cywilizacji, zachowując instytucje prawne i społeczne, które otrzymali bezpośrednio od Boga, natomiast potomkowie Chama, Jafeta i Sema, porzuciwszy religię żydowską wraz z jej prawami, zdegenerowali się do poziomu półzwierzęcych olbrzymów (*bestioni*)<sup>6</sup>. Zdeformowani nawet fizycznie, prowadzili życie nomadów bląkających się po lasach, kierując się wyłącznie egoistycznymi potrzebami

<sup>5</sup> „Te dwa twierdzenia jasno ukazują, iż pierwotnie cały rodzaj ludzki dzielił się na dwie kategorie: olbrzymów i ludzi normalnego wzrostu, czyli pogan i Hebrajczyków. Przyczyną tej różnicy może być jedynie zwierzęce wychowanie jednych oraz ludzkie drugich. Wynika stąd, że Hebrajczycy byli innego pochodzenia aniżeli wszyscy poganie” (§172).

<sup>6</sup> „W ciągu bardzo długiego czasu bezbożni potomkowie trzech synów Noego doszli do stanu zwierzęcego. Błąkając się niby dzikie zwierzęta, rozproszyli się oni po wielkiej puszczy ziemskiej, a wyniku zwierzęcego wychowania pojawili się wśród nich olbrzymi” (§ 195).

i żądzami. W nich właśnie Vico widział protoplastów narodów pogańskich<sup>7</sup>. Podstawowe pytanie brzmiało: w jaki sposób owe bezrozumne i nieokiełznane istoty, nieznające życia zbiorowego (§374), przeobraziły się w ludzi prowadzących żywot w ramach zorganizowanych społeczeństw? Jak doszło do przewyciężenia zwierzęcego sposobu życia i uregulowania stosunków społecznych?

Vico wyjaśniał, że proces dźwignania się ze stanu dzikości rozpoczął się dwieście lat po potopie, wraz z pierwszą burzą. W jednym z najlepiej znanych fragmentów *Nauki nowej* tłumaczył:

Tacy prawdopodobnie byli pierwsi twórcy cywilizacji pogańskiej, kiedy niebo nareszcie rozbłysło i zagrzmiało wśród straszliwych huków i błyskawic, które musiały nastąpić przy gwałtownym pierwszym wstrząsie powietrza. [...] Wówczas to nieliczni olbrzymi, bez wątpienia najsilniejsi z tych, którzy rozpierzchli się po gajach rosnących na szczytach gór, mając tam podobnie jak zwierzęta swoje kryjówki, przerażeni i osłupiali wobec nieznanego zjawiska, spojrzeli w górę i dostrzegli niebo (§ 377).

W narracji Vica „sceną pierwotną”, inicjującą proces cywilizacji, jest traumatyczne doświadczenie pierwszej burzy. Przyczyną, która skierowała na poły animalnych olbrzymów na ścieżki cywilizacji, był szok: przeżycie obezwładniającej trwogi. Osłepiające błyskawice i ogłuszający huk piorunów sprawił *bestioni* w stan śmiertelnego przerażenia, w którym zwrócili się ku źródłu lęku – niebu, w którym – mocą swej wybujałej wyobraźni – ujrzeli żywe, cielesne jestestwo, za pomocą gromów próbujące im coś zakomunikować. „Wyobrazili sobie niebo jako ogromne żywe ciało i dlatego nazwali je Jowiszem” (§ 377).

W tej twórczej odpowiedzi na stan głębokiej trwogi Vico upatrywał potęgi wyobraźni charakteryzującej prymitywnych ludzi. Przy braku wiedzy na temat przyczyn zjawisk to ona pozwoliła im radzić sobie z paraliżującym przerażeniem. Pierwsi ludzie zareagowali na źródło lęku w jedyny dostępny sobie sposób: projekcją samych siebie, pojmując grmiący firmament jako

<sup>7</sup> „[...] rasy Chama, Jafeta a także Sema – odrzuciwszy religię swego ojca Noego, jedyną, która w ówczesnym stanie natury mogła, dzięki małżeństwu, utrzymać je w społeczności rodzinnej – rozproszyły się i błąkały jak zwierzęta po ogromnej puszczy ziemskiej” (§13).

żywy (wszystko, co się rusza, musi być żywe) i świadomy (tj. taki, na który można wpływać). Krótko mówiąc, siłą wyobraźni powołali do istnienia pierwszego boga – bóstwo nieba. Na swój obraz i podobieństwo stworzyli Jowisza.

Warto zauważyć, że Vico wystąpił tu przeciwko popularnemu pogładowi, iż idea boga powstała z rozumnej kontemplacji zachwycającego kosmicznego ładu, w którym „niebiosa głoszą chwały Boga”. Zdaniem Vica było dokładnie odwrotnie: idea boga powstała w odruchu obronnym przed przeraźliwym doświadczeniem grozy niebios i chaosu zewnętrznego świata, a fakt, że na szczycie panteonów wszystkich ludów stały bóstwa nieba – Zeus, Jowisz, Baal<sup>8</sup> – dowodził, że chodziło o uniwersalne doświadczenie pierwotnego przerażenia niebem. Vico odkrył zatem fobiczną genezę politeizmu, który powstał przez potraktowanie przyrody jako ożywionej całości, wypełnionej boskimi siłami (*Jovis omnia plena*, § 379). Całości potężniejszej od człowieka, ale zarazem mu pokrewnej, więc takiej, na którą można wpływać.

W oczach Vica pierwotny człowiek był istotą zalęknioną, ale równocześnie odznaczał się zdolnością metaforyzowania, twórczego przenoszenia samego siebie na to, co nieznanne i budzące przestach: „Zawsze bowiem w podobnej sytuacji [grozy – przyp. R.P.] umysł ludzki przypisuje zjawisku swoją własną naturę [...]” (§ 377). Innymi słowy – człowiek wychodzi z paralizującego strachu, animizując i personifikując, a w ten sposób oswajając to, co wzbudzało trwogę.

Pierwszym tworem wylęknionej poetyckiej wyobraźni olbrzymów było wyobrażenie boga. Proces wychodzenia człowieka ze stanu dzikości rozpoczął się zatem od stworzenia religii rozumianej jako lęk przed bogami. Przekonanie, że wynalezienie bogów stanowiło konstytutywny etap przechodzenia od natury do kultury, nie było stanowiskiem nowym i spotykamy je już w starożytności, bodaj najwyraźniej w pochodzącym z V wieku p.n.e. tzw. fragmencie *Syzyfa* – dramacie satyrowym przypisywanym Kritiaszowi lub Eurypidesowi, w którym czytamy m.in., że po ustanowieniu praw,

<sup>8</sup> Również Jahwe pierwotnie miał cechy bóstwa nieba; zob. A. Passoni Dell'Acqua, *YHWH come dio della tempesta*, [w:] *A Necessary Task Essays on Textual Criticism of the Old Testament in Memory of Stephen Pisano*, eds. D. Candido, L. Pessoa da Silva Pinto, Roma 2020, s. 51–88.

kontrolujących postępowanie ludzi „od zewnątrz”, wymyśleni zostali bogowie, mający oddziaływać na postępowanie ludzi „od wewnątrz”<sup>9</sup>. W czasach Vica głównym rozsądnikiem takiej wizji religii był anonimowy traktat *De tribus impostoribus*, demaskujący religię jako polityczną fikcję, obliczoną na wywołanie posłuszeństwa poddanych. W świetle rozprawy wiara w bogów stanowiła wymysł władców czy legislatorów, mający na celu z jednej strony wzmocnienie autorytetu praw, z drugiej – wprowadzenie lęku przed boską karą jako środka odstraszenia przed popełnianiem zbrodni<sup>10</sup>.

Vico podjął polemikę z traktowaniem religii jako formy religii politycznej. Podzielał pogląd, że religia, będąc tworem samych ludzi, w istocie sprowadza się do lęku przed bogami. Zgadzał się także, że stanowiła instrument społecznej kontroli. Dodawał jednak, że chodziło w niej o wynalazek „fałszywych” bóstw bałwochwalczych kultów pogańskich, co nie dotyczyło chrześcijaństwa; a wynalazek religii nie był dziełem cynicznych politycznych oszustów, lecz plodem przerażonej wyobraźni pierwszych ludzi-poetów:

Tak oto poeci-teologowie zmyślili pierwszą boską baśń najwznioślejszą ze wszystkich, jakie kiedykolwiek później powstały, baśń o Jowiszu gromowładnym, królu i ojcu ludzi oraz bogów. Baśń ta upowszechniła się tak dalece

---

<sup>9</sup> „Był czas, kiedy ludzie wiedli życie nieuporządkowane, podobne życiu dzikich zwierząt i podległe sile [...]. Wtedy to, jak sądzę, ludzie ustanowili karzące prawa, by sprawiedliwość władała wszystkimi jednakowo [...]. Dalej, kiedy prawa sprawiły, iż nie popełniano jawnych zbrodni, popełniano je ukradkiem; i wtedy to, jak sądzę, mąż przemyślny i mądry wpadł na myśl, że trzeba wy n a l e ż ć l ę k przed b o g a m i, aby istniało coś, co odstrasza złych wtedy, gdy czynią, mówią lub zamyślają coś po kryjomu” (podkr. – R.P.). Bogowie zostali wymyśleni i usytuowani w górnym kręgu wszechświata, dlatego że to on najbardziej napętnia strachem człowieka, który „widział błyskawice i słyszał napawające przerażeniem huki piorunów”; Kritias, *Syzyf*, tłum. J. Gajda, [w:] J. Gajda, *Sofiści*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 288–289. Zob. też: C. Kahn, *Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment*, „Phronesis” 1997, Vol. 42, No. 3, s. 247–262.

<sup>10</sup> *Traktat o trzech szalbierzach [De tribus impostoribus]*, tłum. T. Włodarczyk, [w:] *Filozofowie o religii*, wyb., wstęp i przypisy A. Nowicki, Warszawa – Kraków 1960, s. 11–32. Vico podkreśla: „fałszywe religie powstały nie w wyniku szalbierstwa, ale łatwowierności” (§191). Zob. też: J. Assmann, *Monoteizm jako teologia polityczna*, tłum. Ł. Kołoczek, „Znak” 2018, nr 762 (listopad), s. 59–60.

i takie wywołała wrażenie, że sami jej twórcy uwierzyli w nią i ta sama wiara [...] wzbudziła w nich w stosunku do Jowisza cześć, lęk i posłuch (§379).

Generalnie rzecz ujmując, chodziło nie o oszustwo i manipulację, lecz łatwowierność, naiwną wiarę w to, co się samemu wymyśliło.

W swej narracji Vico posłużył się znanym toposem epikurejskim: „Strach [...] stworzył na świecie bogów [...]” (§382). Przez maksymę *primos in orbe deos fecit timor*<sup>11</sup> (§ 191) epikurejczycy rozumieli, że wyobrażenie sił nadprzyrodzonych było pokłosiem ludzkiej ignorancji – niewiedzy co do rzeczywistych przyczyn zjawisk natury. Dogłębnie studiowany przez Vica w latach młodości Lukrecjusz pisał:

I skąd jeszcze teraz bierze się w ludziach ta straszna trwoga,  
Co wznosi po całym świecie wciąż nowe przybytki bogów  
[...]<sup>12</sup>.

Nie mogli zaś wyrozumieć, z jakich to dzieje się przyczyn.  
Uciekli się więc do tego, że wszystko oddali bogom,  
I wymyślili, że wszystko zależy od ich skinienia (V. 1185–1188).

Co więcej, także dla Lukrecjusza źródłem największego przestachu było niebo:

Po niebie bowiem widomie przetacza się noc i księżyc [...],  
Pioruny, gwałtowne grzmoty i głuche, groźne pomruki.  
Jakże nieszczęsnym ród ludzki stał się, gdy bogom przypisał  
Tak wielkie dzieła i przydał im skłonność do srogich gniewów! (V. 1189–1196)

W oczach Lukrecjusza religia była jednak czymś groźniejszym niż tylko prymitywną reakcją owładniętego strachem umysłu, bowiem sama eskalowała strach, stanowiąc największą przeszkodę na drodze do szczęścia, ale także istotną pobudkę do czynienia zła, bowiem przeświadczenie, że obraza bóstwa ściąga na człowieka jego gniew i zemstę, niezmiennie skłaniało ludzi do prób uwolnienia się od winy za pomocą darów. W trwodze starano się

<sup>11</sup> Bogów na świecie pierwszy stworzył strach.

<sup>12</sup> Lukrecjusz, *O naturze rzeczy*, tłum., wstęp i komentarze G. Żurek, Warszawa 1994, V. 1166–1167; dalsze cytaty według tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście.

uśmierzyć gniew bogów i zaskarbić sobie ich przychyłność poprzez ofiary, poświęcając bogom to, co najcenniejsze, w tym innych ludzi, także własne dzieci. Znamienne, że Lukrecjusz otworzył swój poemat obrazem złożenia w ofierze Ifigenii (*O naturze rzeczy*, I. 80–111), poświęconej Artemidzie dla uśmierzenia jej gniewu<sup>13</sup>. Rzymski poeta upatrywał w rytuale ofiarnym emblemat religijnego zabobonu, który skłaniał ludzi ogarniętych strachem do wstrząsających mordów: „Do takich szczytów zła mogła doprowadzić ludzi religia” (*Tantum religio potuit suadere malorum*, I. 101). Lukrecjusz upatrywał w religii – lękowej reakcji na świat – główną przyczynę zła w życiu ludzkim. W swym poemacie proponował naukę epikurejską jako skuteczne remedium na lęk traktowany jako najcięższą z chorób duszy<sup>14</sup>.

Vico nie miał złudzeń, że pierwsi ludzie, okrutni i dzicy, składali krwawe ofiary z ludzi. Jednak, wbrew Lukrecjuszowi, włoski filozof usprawiedliwiał religię wraz z jej ofiarami, a to za jej zasługi na polu okiełznywania dzikości i doprowadzania człowieka do życia cywilizowanego<sup>15</sup>. Choć zatem bogowie byli wytworem ludzkiego strachu, a religia była równoznaczna

<sup>13</sup> M. von Albrecht, „Terror et pavor”: *politica e religione in Lucrezio*, [w:] „Terror et pavor”. *Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico (Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22–24 settembre 2005)*, ed. G. Urso, Pisa 2006, s. 231–245; zob. też: R. Brown, *Lucretius’ use of the name Iphianassa (De Rerum natura 1.85)*, „The Classical Quarterly” 2019, Vol. 69, Issue 2, s. 1–10, DOI: 10.1017/S0009838819000946.

<sup>14</sup> Celem poematu Lukrecjusza było uwolnienie Rzymian od lęku. Lukrecjusz przyjmuje, że lęk jest korzeniem religii, a religia stanowi główny wspornik rzymskiego państwa. Proponuje remedium na lęk, którym jest nauka „boskiego wybaciciela” – Epikura (V.10–13). Atomistyczna fizyka, racjonalnie objaśniająca zjawiska przyrody, uwalnia od lęku przed interwencją boskich sił. Epikurejska teologia, uznająca w bogach niedościgniony model szczęśliwości, eliminuje wyobrażenie bogów domagających się od ludzi ofiar. Innymi słowy, Lukrecjuszowa „teologia wyzwolenia” wyswabdza z religijnej niewoli, otwierając drogę życiu szczęśliwemu, tj. wolnemu od lęku; zob. M. von Albrecht, op. cit., s. 238.

<sup>15</sup> „Tak więc nieszczęsny ślub oraz ofiara złożona przez Agamemnona z jego własnej pobożnej córki Ifigenii [...] nastąpiła z woli opatrności. Ofiary te były bowiem potrzebne dla okiełznania potomków Polifema i przekształcenia ich w cywilizowanych Arystydesów i Sokratesów, Leliuszów i Scypionów Afrykańskich” (§191).

z trwogą wobec wyimaginowanych mocy, to ów strach, fikcje i ofiary przyniosły ludziom zasadniczą korzyść – samokontrolę<sup>16</sup>. Paniczny strach przed boskimi siłami, karzącym gromem Jowiszem, bogami wymierzającymi sprawiedliwość tym, którzy czynią zło, zmuszał na wpół dzikie istoty do samoopanowania (§502): „Otóż tylko wzbudzająca grozę myśl o jakimś bóstwie mogła poskromić ich potworną dzikość i potworną nieokiełznaną zwierzęcą wolność” (§338); utrzymując w karbach namiętności, religia ustanawiała życie społeczne. Vico określił swoje dzieło mianem „rozumowej teologii politycznej boskiej opatrności” (*teologia civile ragionata della provvidenza divina*, §366)<sup>17</sup>, podkreślając w ten sposób, że badał wkład religii

<sup>16</sup> „A więc metafizyka poetów-olbrzymów, w swej bezbożności walczących z niebem, pokonała ich grozą Jowisza, którego poznali jako gromowładnego. Pognębieni na ciełe nie mniej niż na duchu powzięli straszliwe pojęcie o Jowiszu” (§502). „Pobożność wywodzi się z religii, która we właściwym tego słowa znaczeniu jest lękiem wobec bóstwa” (§ 503).

<sup>17</sup> Vico nawiązał do podziału teologii zaproponowanego przez rzymskiego polihistora Marca Terencjusza Warrona, który – za stoikami – wyróżnił trzy jej rodzaje: „teologię mityczną”, uprawianą przez poetów, „teologię naturalną” filozofów, widzących w opowieściach o bogach alegorezy sił natury, oraz „teologię obywatelską” (*theologia civilis*), przez którą rozumiał kult państwowy uprawiany przez kapłanów i obywateli. Dzieło Warrona, *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* (47 r. p.n.e.), zaginęło, ale sam podział pozostał znany m.in. dzięki św. Augustynowi (*O Państwie Bożym [De civitate Dei]: przeciw poganom ksiąg XXII, IV.27; VI.5–6; VI 12; VIII, 1, tłum. i oprac. W. Kornatowski, Warszawa 1977*). To, że greckim odpowiednikiem „teologia civilis” jest „teologia polityczna”, mówi sam św. Augustyn (*ibidem*, VI, 12: „Nunc propter tres theologias, quas Graeci dicunt mythicen physicen politicen, Latine autem dici possunt fabulosa naturalis civilis”). Tłumaczenie *teologia civile* w polskiej edycji *Nauki nowej* jako „teologia społeczna” (§366) nie tylko zaciera związek z trójpodziałem Warrona, ale także z wielką tradycją refleksji nad znaczeniem religii w kształtowaniu się życia wspólnotowego. Na temat trójpodziału teologii zob. J. Pépin, *La „Théologie tripartite” de Varron. Essai de reconstitution et recherche des sources*, „Revue des Études Augustiniennes” 1956, Vol. 2, s. 265–294; G. Lieberg, *The Theologia Tripartita as an Intellectual Model in Antiquity*, [w:] *Essays in Memory of Karl Kerényi*, ed. E.C. Polomé, Washington 1984, s. 91–115; J. Rüpke, *Varro’s tria genera theologiae: religious thinking in the late Republic*, „Ordia Prima” 2005, Vol. 4, s. 107–129.



w dzieło ukonstytuowania się życia wspólnotowego człowieka<sup>18</sup>, że *nauka nowa* to alternatywna postać teologii politycznej.

## CO POWIEDZIAŁ GROM

Pierwszym wspólnototwórczym skutkiem religijnego strachu przed piorunem i niewidzialnymi mocami były monogamiczne związki – „najpierw w oparciu o religie powstały rodziny, później zaś utworzyły się państwa oraz prawa” (§14). Dla Vica dzikość *bestioni* manifestowała się w nieregulowanych żadną normą stosunkach seksualnych. W promiskuityzmie widział bowiem synonim nieopanowania, a małżeństwo, wraz z praktyką grzebania zmarłych, traktował jako pierwszą oznakę życia cywilizowanego. Vico należał zatem do tych myślicieli, którzy w ograniczeniach nałożonych na życie seksualne upatrują pierwszy zakaz ustanawiający egzystencję wspólnotową, a tym samym moment przejścia od barbarzyństwa do życia prawdziwie ludzkiego.

W jaki sposób dokonał się ów krok ku poskromieniu instynktów? Według Vica pierwsza burza po potopie zaskoczyła olbrzymów *in flagranti*, toteż łoskot grzmotów odebrali oni jako głos Jowisza wyrażającego dezaprobatę. Pierwszy huk został potraktowany jako wyraz boskiego gniewu i żądanie powściągliwości, czyli ustanowienie pierwszego zakazu<sup>19</sup>. Od tej pory – podkreślał Vico – olbrzymi z kobietami kryli się przed piorunami Jowisza w jaskiniach: „Tak powstało małżeństwo, czyli związek cielesny uprawiany wstydliwie, w lęku przed bóstwem” (§505), dając początek pierwszym rodzinom, a w konsekwencji również osiadłemu trybowi życia<sup>20</sup>. Religijny strach

<sup>18</sup> Św. Augustyn krytykował teologię polityczną jako teologię sztucznie stworzoną i obliczoną na wspieranie rzymskiego państwa. Vico zdaje się rehabilitować teologię polityczną jako namysł nad wkładem religii w ustanowienie życia społecznego.

<sup>19</sup> „Początkiem naturalnym cnoty było opanowanie [*conato*]. Pod wpływem religii zrodzonej ze strachu przed piorunami żyjący w jaskiniach podgórskich olbrzymi powstrzymali swój zwierzęcy pęd do błąkania się po rozległej ziemskiej puszczy. Potem nauczyli się zupełnie innego trybu życia, spokojnego i w ukryciu, i stali się założycielami narodów i władcami pierwszych republik” (§504).

<sup>20</sup> „Opanowanie uczyniło cnotliwym ich ducha, powstrzymując ich od zaspokajania żądzy zwierzęcej w obliczu nieba, które budziło w nich niezmierną



pozostał spoiwem życia patriarchalnych rodzin, w których wszechwładny ojciec (*pater familias*) sprawował nad potomstwem władzę absolutną. Jego autorytet legitymizowało niebo: uważał się za potomka bogów, w imieniu których sprawował władzę. Do wyłącznych prerogatyw ojców należała interpretacja „mowy bogów” – znaków nieba, z których odczytywali ich wolę. Władza ojców miała zatem charakter kapłański (§250). Sposobem na zrozumienie „mowy bogów” było wróżenie, a piorun był podstawowym znakiem wróżebnym. Każdy naród zaczynał od wróżenia z błyskawic i grzmotów swego Jowisza<sup>21</sup>.

W ten sposób neapolitański filozof odrzucił podstawowy teoremat klasycznej filozofii politycznej, według którego fundamentem wspólnoty obywatelskiej było dążenie do najlepszego ustroju lub wspólnego dobra<sup>22</sup>. Podobnie jak Niccolò Machiavelli i Thomas Hobbes Vico zastąpił koncepcję idealistyczną podejściem realistycznym: skoro pierwotni ludzie byli istotami dążącymi przede wszystkim do przetrwania, czyli zachowania swego życia, skutecznym spoiwem społecznym w żaden sposób nie mógł być rozumowy ideał. Musiała być nim trwoga, proporcjonalna do stanu dzikości pierwszych ludzi. Strach był, zdaniem Vica, podstawowym czynnikiem wspólnototwórczym, ale także naczelnym instrumentem władzy. Państwo powstało w celu

---

grozę. Każdy uprowadzał zatem dla siebie w głąb jaskini jedną kobietą, jako stałą towarzyszkę życia” (§504). Motyw ukrycia w jaskini z lęku przed bogami Vico zaczerpnął od Lukrecjusza:

„[...] komuż serca nie ściska lęk przed bogami,  
Któż z trwogi nie chciałby wślizgnąć się do najgłębszej kryjówki,  
Gdy drży i pali się ziemia, rażona straszliwym ciosem  
Gromu, i łoskot się niesie po całym ogromnym niebie?” (V. 1219–1222).

<sup>21</sup> „A pierwsi ludzie, którzy porozumieli się za pomocą znaków, wierzyli [...], że grzmoty i pioruny są znakami Jowisza. [...] Jowisz miał więc rządzić za pomocą znaków, które były przedmiotowymi słowami [*parole reali*], a natura miała być jego językiem. Wiedzę o tym języku [...] stanowiło wróżbiarstwo, które Grecy nazwali »teologią«, tj. »wiedzą o mowie bogów«” (§ 379).

<sup>22</sup> F. Vaughan, *The Political Philosophy of Giambattista Vico: An Introduction to La Scienza Nuova*, The Hague 1972, s. 35; A. Zajac, *Polityka poetycka Giambattisty Vica*, „Politeja” 2017, nr 46, s. 353–376.

uwolnienia ludzi od zagrożenia życia i zagwarantowania bezpieczeństwa, ale do osiągnięcia tych celów samo skutecznie posługiwało się strachem<sup>23</sup>.

W najdawniejszych państwach, utworzonych „ze związku sprawujących władzę rodzinną ojców” (§25), źródłem autorytetu pozostawało niebo. Vico nazywał je państwami teokratycznymi, bowiem ludzie „wierzyli, że żyją pod rządami boskimi, a wszelkie nakazy otrzymują za pomocą wróżb i wyroczni” (§31). Stąd w państwach tych istniały rozbudowane techniki odkrywania woli Jowisza, czytania znaków, za pomocą których bóstwo komunikowało swe rozkazy<sup>24</sup>. Vico nie miał wątpliwości, że najstarsze normy ludzkie miały charakter sakralny („Wszędzie zatem pierwsze prawa były boskie, Jowiszowe” [§ 482]) i związek prawa z Jowiszem dostrzegał nawet w etymologii słowa „prawo” (*ius*):

Pierwsi ojcowie narodów pogańskich byli sprawiedliwi, gdyż ze zbożną wiarą przestrzegali wróżb, które uważali za rozkazy boskie Jowisza. Od niego to, nazywanego u Latynów *Ious*, wywodzi się starożytne *ious*, skrócone następnie do *ius* – „prawo” i dlatego u wszystkich narodów sprawiedliwość wiąże się w sposób naturalny z pobożnością (§14).

Prawa miały siłę emocjonalnego oddziaływania dlatego, że budziły postrach równy epifanii Jowiszowego pioruna. Przestrzegano ich, gdyż wiązały się z karą ze strony gromowładnego bóstwa – przestępstwo rozumiano jako jego obrazę, dobrem było zaś wszystko, czego ono żądało.

## JĘZYK I STRACH

Jednocześnie z wizją narodzin religii i życia społecznego Vico zaproponował hipotezę powstania języka<sup>25</sup>. W jego interpretacji olbrzymi utracili mowę,

<sup>23</sup> Zob. J. Freund, *Le thème de la peur chez Hobbes*, „Revue Européenne des Sciences Sociales” 1980, T. 18, No. 49, s. 13–32; C. Ginzburg, *Strach, terror i cześć*, tłum. M. Warchala, „Przegląd Polityczny” 2018, nr 147, s. 86–94.

<sup>24</sup> „Zgodnie z tymi zasadami wszystkie cnoty winny być zakorzenione w pobożności i religii, gdyż tylko wówczas stają się skuteczne, ludzie zaś uznają za dobre to wszystko, czego żąda Bóg” (§14).

<sup>25</sup> Na temat Wikiańskiej koncepcji języka zob. G. Cantelli, *Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico*, „Bollettino Del Centro di Studi Vichiani” 1990, Vol. 20, s. 77–116; J. Trabant, *Vico's New Science of Ancient*

którą Adam posługiwał się w Raju. Mowa olbrzymów nie była już zatem darem Boga, ale dziełem samych ludzi. Włoski filozof rozróżniał trzy rodzaje języka, odpowiadające trzem epokom dziejów ludzkości: boski – w epoce teokratycznej, heroiczny – w epoce bohaterów, a także ludzki – w epoce demokratycznej. Pierwszy z nich „był to język niemy, znaków lub rzeczy, związanych w naturalny sposób z pojęciami, jakie miały wyrażać” (§ 32). Rzecz znamienna, Vico nie utożsamiał języka ani ze znakami dźwiękowymi, ani znakami pisma. Pierwotnie język nie był zatem mową – systemem dźwięków. Mowę poprzedzał język gestów, wskazań i znaków; „język niemy”, zmysłowy i konkretny (por. § 434–435). Umysł początkowo pojmował wszystko w sposób konkretny, toteż pierwsze „słowa” miały charakter deiktyczny. Jak zauważył Jürgen Trabant, były one znakami, materialnymi przedmiotami i gestami obdarzonymi znaczeniem<sup>26</sup>. Zatem, według Vica, pierwszy znak ukonstytuował się wraz ze wskazaniem na firmament jako na gromowładne bóstwo. Niebo jednak nie oznaczało jeszcze Jowisza, lecz *było* Jowiszem, bowiem rozróżnienie znaku i znaczenia wyłoniło się w długotrwałym procesie przechodzenia od tego, co konkretne, do związanej z nazwami ogólności. A zatem – język boski epoki teokratycznej nie był słyszalny, lecz widzialny<sup>27</sup>.

Vico sytuował początek mowy dopiero w epoce heroicznej. Podkreślał, że pierwotnie nie wiązała się ona z kwestią prawdziwości, lecz służyła ekspresji namiętności. Prymitywni ludzie reagowali na świat w sposób emocjonalny: gestami i odgłosami. Swe „gwałtowne i burzliwe namiętności umieli wyrażać tylko wyciem i pomrukami” (§377). Pod wpływem gwałtownych uczuć i traumatycznych doznań nieme bestie zaczęły wydawać z siebie

---

*Signs: A Study of Sematology*, London 2004; J. Kreuzer, *Zmysłowość języka*, tłum. K. Krzemień-Ojak, „Prace Kulturoznawcze” 2014, t. 16, s. 181–196.

<sup>26</sup> J. Trabant, op. cit., s. 26. „W ten właśnie sposób poeci-teologowie pojmowali – by posłużyć się przykładami – Jowisza, Kybełę lub Bercyntię i Neptuna. Niemi, wskazując ich za pomocą gestu, tłumaczyli, że są to substancje niebieskie, ziemskie i morskie, które wyobrażali sobie jako ożywione bóstwa i wierząc zmysłem, uznawali za bogów” (§402).

<sup>27</sup> Tę intuicję Vica rozwinął niemiecki teoretyk obrazu i kulturoznawca Aby Warburg; zob. E. Kwiatkowska, *Vikiański ślad w warburgiańskiej tradycji kulturoznawczej*, „Prace Kulturoznawcze” 2014, t. 16, s. 125–138.

monosylabiczne dźwięki, które następnie utrwały się w pierwsze słowa. Okrzyk przerażenia, jęk bólu, ryk wściekłości, pomruk zawodzenia można uznać za pra-słowa. W procesie kształtowania się najstarszych słów wielką rolę odegrała onomatopeja: wyobrażenie, że Jowisz „za pośrednictwem błyskawic i łoskotu gromów chciał do nich [ludzi – przyp. R.P.] przemówić” (§ 377), związane było ze skojarzeniem huku pioruna z rykiem wydawanym przez olbrzymów.

A dalej, wraz z powstaniem boskiego symbolu Jowisza [...] zaczął również tworzyć się język artykułowany dzięki *onomatopei*, którą, jak to łatwo możemy obserwować, posługują się zawsze z powodzeniem dzieci. Owego Jowisza Latynowie zwali początkowo od huku grzmotów *Ious*, Grecy, od błysku pioruna *Zeús* (§ 447)<sup>28</sup>.

Heroiczny okres języka polegał na nadawaniu rzeczom nazw i do tego sprowadzało się najbardziej spektakularne dokonanie pierwotnych ludzi – dzięki temu zasłużyli sobie na miano poetów. Byli poetami w źródłowym sensie słowa, tj. twórcami świata, nazywanie bowiem to akt kreacji świata ludzkiego, projektowania na naturalne przedmioty samych siebie i przeobrażania ich w jestestwa żywe<sup>29</sup>. Spowicie świata welonem nazw służyło przeobrażaniu tego, co obce i groźne, w to, co oswojone i uczłowieczone.

Vico nazywany bywa odkrywcą językowej natury świata społecznego<sup>30</sup>. Podkreślał, że „człowiek składa się w istocie z umysłu, ciała i mowy, przy czym ta ostatnia pośredniczy między umysłem a ciałem” (§ 1045). Język był zatem najważniejszym narzędziem odzyskania przez *bestioni* utraconego człowieczeństwa i warunkiem powstania rzeczywistości społecznej.

<sup>28</sup> Vico sugeruje związek pierwszych słów z doświadczeniami człowieka; przekonanie, że w nazwach rzeczy kryją się ślady prastarych, silnych doznań ludzkich, do których jest w stanie dotrzeć etymologia; zob. E. Zwolski, *Z historii badań nad religią i mitem. Friedrich Max Müller, czyli dialektyka religii i mitologii*, „Roczniki Humanistyczne” 1978, t. 26, z. 2, s. 18.

<sup>29</sup> „Najbardziej wzniosłą czynnością poezji jest przypisywanie rzeczom martwym czucia i namiętności” (§ 186). O związkach Vico z antyscholastycznymi teoriami języka zob. A. Zając, op. cit.

<sup>30</sup> Zob. H. White, *Tropika historii: struktura głęboka*, „Nauki Nowej”, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, Kraków 2000, s. 237–267.

## HERMANNA USENERA BÓSTWO BŁYSKAWICY

W *Nauce nowej* prekursorskie i niezmiennie inspirujące intuicje sąsiadują z tym, co dzisiaj wydaje się anachroniczne lub jawnie błędne. Erich Auerbach, jeden z najważniejszych dwudziestowiecznych kontynuatorów projektu neapolitańskiego myśliciela, zauważył:

Opętany swą wizją, zbyt ubogi w materiały, by dowieść jej prawdziwości (brakowało wszak całego materiału etnologicznego, orientalistycznego, średniowiecznego, który ujawniono od tamtych czasów), interpretował antyczne świadectwa, które miał do dyspozycji: mity, źródła i znaczenia wyrazów, ustępy tekstów poetów, historyków, prawników, często zadając im gwałt. Niekiedy zapominał lub przeoczył to, co współcześni mu uczeniu zbadali już lepiej<sup>31</sup>.

W istocie, dopiero po śmierci Vica Europa odkryła sanskryt, a odkrycie to skierowało filologię na nowe tory. Podobieństwo sanskrytu do języków europejskich umożliwiło studia porównawcze nad indoeuropejską rodziną językową. W rezultacie narodziło się językoznawstwo porównawcze, którego owocem była m.in. etymologia. W jej świetle większość Vikiańskich źródeł słowów okazała się zmyślona. Łatwo też dzisiaj zakwestionować silnie zakorzenione przekonanie Vica o uniwersalnej ważności Rzymu, które sprawiało, że swobodnie ekstrapolował on rzymskie dzieje jako doświadczenia charakterystyczne dla całej ludzkości. Problematyczne może wydawać się wreszcie redukcjonistyczne potraktowanie pierwszego gromu jako detonatora kulturowego „wielkiego wybuchu”, z którego jednocześnie wyłoniły się religia, życie społeczne, prawa oraz język.

Jednak hipoteza grozy, zwłaszcza grozy nieba, jako czynnika religiotwórczego nie została kompletnie zarzucona: 180 lat po pierwszym wydaniu *Nauki nowej* znalazła wsparcie w pracy niemieckiego filologa Hermanna

<sup>31</sup> E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, tłum. R. Urbański, Kraków 2006, s. 22.

Usenera (1834–1905)<sup>32</sup>, który jedno ze swych ostatnich studiów poświęcił omówieniu świadectw kultu Pioruna w grecko-rzymskiej starożytności<sup>33</sup>.

Usener należał do najbardziej wpływowych przedstawicieli niemieckiej filologii końca XIX wieku, tj. epoki, w której okrzepła już ona jako dyscyplina naukowa. Choć filologia kojarzyła się wówczas przede wszystkim z tradycją edycji tekstów źródłowych, to związek z projektem Vica pozostał. Wydawanie i interpretacje tekstów poetyckich, mitologicznych, świadectw historiograficznych czy źródeł prawnych traktowano jako etap wstępny do rekonstrukcji początków poszczególnych narodów europejskich<sup>34</sup>. W ostatecznym rachunku, filologii nadal przyświecał cel antropologiczno-kulturoznawczy: dotarcie do „istoty” czy „charakteru” narodu.

Sam Usener rygorystyczny aparat filologiczny wzorcowo zastosował do edycji tekstów, wśród których wyróżnia się szczególnie wydanie źródeł dotyczących Epikura i epikureizmu<sup>35</sup>. Filologię Usener uważał nie tyle za naukę, co metodę interpretacji faktów historycznych<sup>36</sup>. Na przełomie XIX

<sup>32</sup> Na temat biografii intelektualnej Usenera zob. J.N. Bremmer, *Hermann Usener*, [w:] *Classical Scholarship. A Biographical Encyclopedia*, eds. W.W. Briggs, W.M. Calder III, New York – London 1990, s. 462–478; *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, ed. G. Arrighetti [et al.], Pisa 1982; *Hermann Usener und die Metamorphosen der Philologie*, Hrsg. von M. Espagne, P. Rabault-Feuerhahn, Wiesbaden 2011.

<sup>33</sup> H. Usener, *Keraunos, Ein Beitrag Religiöser Begriffsgeschichte*, „Rheinisches Museum Für Philologie” 1905, Bd. 60, s. 1–30 (polski przekład zob. *Keraunos. Przyczynek do historii pewnego wyobrażenia religijnego*, tłum. P. Napiwodzki; w niniejszym tomie, s. 619–670).

<sup>34</sup> Zob. J. Leerssen, *The Rise of Philology: The Comparative Method, the Historicist Turn and the Surreptitious Influence of Giambattista Vico*, [w:] *The Making of the Humanities II: From Early Modern to Modern Disciplines*, eds. R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn, Amsterdam 2012, s. 23–35.

<sup>35</sup> *Epicurea*, Hrsg. von Hermannus Usener, Lipsiae 1887. Zob. I. Ramelli, *Usener's Work on Epicurus*, [w:] *Hermann Usener und die Metamorphosen der Philologie*, op. cit., s. 153–170. Praca Usenera inspirowała kolejne pomnikowe edycje np. H. Dielsa (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1903) czy Hansa von Arnima (*Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig 1903–1905).

<sup>36</sup> Zob. H. Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft*, [w:] idem, *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig 1907, s. 2–35. (*Philologie et sciences historiques* [1882], „Revue germanique internationale” 2011, Vol. 14, s. 155–178, DOI: 10.4000/rgi.1283).

i XX wieku, w momencie gdy religia stawała się ważnym przedmiotem zainteresowań badawczych, a religioznawstwo formowało się w odrębną dyscyplinę naukową, filologiczne metody interpretacji zastosował do zagadnień religijnych<sup>37</sup>. Położył tym samym podwaliny pod naukowe religioznawstwo, tworząc w Niemczech jeden z najbardziej znaczących ośrodków studiów nad historią religii<sup>38</sup>.

Jednak Usener pamiętany jest dzisiaj głównie jako autor *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896)<sup>39</sup> – dzieła, w którym podjął temat genezy politeizmu. Za sposób zmierzenia się z tym zagadnieniem przyjął analizę imion bogów, opawiając nazwy bóstw greckich, rzymskich oraz litewskich. W rezultacie opracował teorię ewolucyjnego kształtowania się pojęć religijnych, którą można rozumieć również jako koncepcję trzech stadiów religii – koncepcję zaliczaną do największych osiągnięć dziewiętnastowiecznego religioznawstwa.

Usener odrzucił popularne przekonanie, że kształtowanie pojęć ogólnych stanowi naturalną operację ludzkiego umysłu. Podobnie jak Vico uważał, że wyobrażenia nie tworzy pojęć, lecz konkretne wyobrażenia, a dochodzenie do pojęć ogólnych polega na powiązaniu z nazwami mozolnym wznoszeniu się umysłu do tego, co ogólne. Z tego względu Usener przyjmował, że najdawniejszy etap konstrukcji wyobrażeń religijnych musiał mieć charakter jednostkowy. Twierdził, że u swego zarania ludzie czcili konkretne, jednorazowe

<sup>37</sup> Do najbardziej znanych prac Usenera z zakresu badań nad wczesnym chrześcijaństwem należało studium o święcie Bożego Narodzenia, *Das Weihnachtsfest* (Bonn 1889). Zob. S. Hijmans, *Usener's „Christmas”: A Contribution to the Modern Construct of Late Antique Solar Syncretism*, [w:] *Hermann Usener und die Metamorphosen der Philologie*, op. cit., s. 139–151.

<sup>38</sup> Zob. H. Treiber, *For What Purpose do We Still Read the Protestant Ethic Today?*, „Società Mutamento Politica” 2014, Vol. 5, No. 9, s. 30–37, DOI: 10.13128/SMP-14484. Na temat Usenera jako historyka religii zob. R. Bodei, *Hermann Usener nella filosofia moderna: tra Dilthey e Cassirer*, [w:] *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, op. cit., s. 23–42; A. Momigliano, *Hermann Usener, „History and Theory”* 1982, Vol. 21, No. 4, s. 33–48; R. Kany, *Hermann Usener as Historian of Religion*, „Archiv für Religionsgeschichte” 2004, Bd. 6, s. 159–175.

<sup>39</sup> H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896. Usener rozpoczął badania nad imionami bogów w ramach wykładów uniwersyteckich w 1873 roku; zob. R. Kany, op. cit., s. 163.



wydarzenia, stanowiące znaczące przeżycie psychiczne. Każdorazowe silne doznanie odbierali jako epifanię bóstwa i z przeżycia tego wywodziło się jego imię, kształtujące się z utrwalonych dźwięków wydawanych w chwili wstrząsu, np. z okrzyku strachu spowodowanego przeżyciem grozy. Nazwy bóstw byłyby zatem upostaciowionym doznaniem.

Takich bogów, objawiających się konkretnie i jednorazowo, Usener określił mianem *Augenblickgötter* – „bogów chwilowych”. W miarę powiększania się ludzkiej pamięci i zdolności myślenia abstrakcyjnego zaczęły tworzyć się – związane z nazwami – pojęcia ogólne. W procesie rozwoju pojawili się bogowie patronujący poszczególnym sferom życia czy spełniający określoną funkcję. Bóstwom tym Usener nadał nazwę *Sondegötter* – „bogów specjalnych”. O ile istnienie „bogów chwilowych” miało charakter przypuszczenia, o tyle mówiąc o „bogach specjalnych”, Usener miał na myśli rzymskich *di indigetes*. Do naszych czasów zachowały się listy imion italskich i łatyńskich bogów wraz z ich prerogatywami. Wiemy, że w czasach archaicznych rzymski słownik religijny liczył 30 tys. wyspecjalizowanych bóstw, patronujących każdej czynności, odnoszących się do wszystkich fizycznych przedmiotów i zjawisk (znamiennie, że na fakt ten zwrócił uwagę również Vico [§437]). Bogowie ci nie mieli specyficznej osobowości, nie wiązały się z nimi żadne podania mitologiczne, a ich nazwa była przejrzysta i oznaczała zakres kompetencji.

Dopiero na kolejnym etapie ewolucji pojawiło się pojęcie bogów osobowych, odznaczających się złożoną osobowością, cechami charakterystycznymi i atrybutami; bogów, na temat których zaczęły się pojawiać opowieści (mity). Usener twierdził, że bogowie osobowi wyłonili w procesie ewolucji *Sondegötter*, a „bogowie specjaliści” zostali sprowadzeni do roli „epitetów” czy atrybutów owych bóstw osobowych.

Opublikowane w 1905 roku studium *Keraunos* to podsumowanie refleksji Usenera na temat kształtowania się pojęć religijnych. Tym razem swą teorię niemiecki filolog zaprezentował na przykładzie bóstwa Błyskawicy. Zebrał ogromny materiał źródłowy, grecki i rzymski, zarówno tekstualny, jak i ikonograficzny, na podstawie którego wnosił, że w archaicznych czasach Grecy i Rzymianie czcili Piorun jako samodzielne bóstwo. Innymi słowy, Usener zakwestionował pogląd, że Piorun był wyłącznie atrybutem Zeusa. Jego zdaniem w czasach archaicznych Keraunos był najsilniejszą obok Zeusa, całkowicie niezależną od niego istotą boską. Na podstawie relikwów kultu Keraunosa, niekiedy późnych, bo pochodzących z epoki hellenistycznej,



Usener wnosił o rzeczywistości archaicznej. Wychodził bowiem z założenia, że ludowe wierzenia i zwyczaje zachowują relikty archaicznych podań i rytuałów, nawet jeśli kontekst religijny, do którego pierwotnie owe relikty przynależały, przestał już istnieć. Podobnie jak Edward B. Tylor Usener wierzył w istnienie tzw. *survivals*, pozwalających wnikać w najdawniejsze warstwy myśli religijnej<sup>40</sup>.

W jaki sposób zatem powstało religijne pojęcie Keraunosa? W ten sam, w jaki pozostałe pojęcia religijne, tj. od konkretnego, jednostkowego doświadczenia uderzenia gromu. Początkowo każda błyskawica była odbierana jako epifania bóstwa. Wierzono, że bóstwo zstępowało z nieba pod postacią pioruna i brało w posiadanie rażone miejsce, które uważano odąd za święte, odgradzając od sfery *profanum*. Wznoszono na nim ołtarz, gdzie specjaliści kapłani składali ofiary (narracja Usenera zaczyna się od wspomnienia odkrytego w Mantinei kamienia z V wieku p.n.e. z inskrypcją „Zeusowi Piorunowi” – kamień ten zaznaczał miejsce rażone piorunem). Także osoby trafione piorunem czczono jako wybrańców bogów. Wbrew twierdzeniu Vica trafienie piorunem w Grecji uważano za oznakę wybraństwa, a nie gniewu.

Każde uderzenie pioruna było zatem epifanią Keraunosa, który w kategoriach Usenera był wzorcowym przykładem „boga chwilowego”. Tak jak u Vica zatem, pierwszy grom był początkiem religijnego kultu, którego obiektem była zstępująca z nieba boska siła. Podkreślmy: Keraunos początkowo nie oznaczał więc boga, ale *był* bogiem manifestującym się w błyskawicy. Dopiero na kolejnym etapie ewolucji pojęcia zaczęło ono być rozumiane ogólnie, a Keraunos stał się bogiem specjalnym, tj. oznaczającym wszystkie błyskawice.

Początkowa wielość uległa dalszej kondensacji z chwilą, gdy Keraunos został przeniesiony na Zeusa, stając się jednym z jego atrybutów. Siła Zeusa, który zyskał przydomek „Piorunowy” (*Keraunios*), manifestowała się najbardziej w jego broni – piorunach, nie tylko powodujących śmierć i zniszczenie

<sup>40</sup> Zob. E.B. Tylor, *Primitive Culture*, London 1871 (wyd. pol. *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wairy, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. 1, tłum. Z.A. Kowerska, wstęp i oprac. J. Karłowicz, Warszawa 1896). Na temat koncepcji *survivals* zob. G. Didi-Huberman, *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, „Oxford Art Journal” 2002, Vol. 25, No. 1, s. 61–69.

(pożogę), ale których sam widok i efekt dźwiękowy napawał śmiertelnym przerażeniem.

Twierdzenie Usenera, że Keraunos, zanim stał się atrybutem Zeusa, był osobnym bóstwem, stało się przedmiotem sporu badaczy<sup>41</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że Piorun, czy to jako samodzielne bóstwo, czy to jako broń Zeusa, był obiektem religijnego kultu. Wyprowadzając imiona boga z pierwotnej reakcji na świat, Usener – choć w swym tekście nie wspominał Vica<sup>42</sup> – rozwinął jego intuicję, zgodnie z którą pierwotni ludzie widzieli epifanię boskości we wszystkim, z czym się stykali, a religia tkwiła swymi korzeniami w pierwotnych reakcjach człowieka na świat, zwłaszcza reakcjach fobicznych.

## PODSUMOWANIE

W połowie XVII wieku potwierdzony został elektromagnetyczny charakter pioruna. Błyskawica przestała być wyładowaniem gniewu boga, a stała się wyładowaniem atmosferycznym. Zamiast być atrybutem absolutnej boskiej władzy, okazała się elektryczną iskrą, którą od 1752 roku można było już częściowo kontrolować. Wynalazcę piorunochronu, Benjamina Franklina, witano jako nowego Prometeusza, który „wyrwał niebiosom piorun, a berło tyranom”<sup>43</sup>.

Od czasu oświecenia nauka i technika awansowały do rangi głównego narzędzia wyzwiania od lęku. Podbój świata i opanowywanie natury miały

---

<sup>41</sup> Holenderski badacz Jan Maarten Bremmer zauważył: „It might be the case that in prehistoric times Greeks worshipped the lightning as a separate divine power, but it will never be possible to prove it, however much Usener would like to”; J.M. Bremmer, *Zeus' Lightning in Early Greek Myth and in Cleanthes' Hymn*, „Roczniki Humanistyczne. 3. Filologia Klasyczna” 2006–2007, t. 54–55: *Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego*, s. 22.

<sup>42</sup> Usener doskonale znał koncepcje Vica. Wprost wspomina je m.in. w tekście *Mythologie*, „Archiv für Religionswissenschaft” 1904, Bd. 7, s. 25.

<sup>43</sup> „Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis” – epigram przypisywany Turgotowi; zob. P. Dray, *Stealing God's Thunder. Benjamin Franklin's Lightning Rod and the Invention of America*, New York 2005, s. 139.

posłużyć zapanowaniu nad ludzką trwogą<sup>44</sup>. Warto jednak pamiętać, że naukowo-techniczna obietnica zapewnienia człowiekowi bezpieczeństwa stanowi tylko element długotrwałego procesu mierzenia się ludzi z siłami natury, kataklizmami, epidemiami. Ludzki strach był od początku wyzwaniem dla procesu cywilizacji, toteż nazwy, mity i rytuały należy widzieć jako sposoby przeobrażania tego, co obce, w to, co oswojone; tego, co napawa trwogą, w obiekt czci. Język, mit i religia – z punktu widzenia antropologicznego – służyły zarówno orientacji w świecie, jak i redukowaniu naszego lęku przed światem.

## Bibliografia

- Michael von Albrecht, „*Terror et pavor*”: *politica e religione in Lucrezio*, [w:] „*Terror et pavor*”. *Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico (Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 22–24 settembre 2005)*, ed. G. Urso, ETS, Pisa 2006.
- Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, ed. G. Arrighetti [et al.], Giardina, Pisa 1982.
- Jan Assmann, *Monoteizm jako teologia polityczna*, tłum. Ł. Kołoczek, „Znak” 2018, nr 762 (listopad).
- Erich Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*, tłum. R. Urbański, Homini, Kraków 2006.
- Erich Auerbach, *Vico and Aesthetic Historism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1949, Vol. 8, No. 2.
- Św. Augustyn, *O Państwie Bożym: przeciw poganom ksiąg XXII*, t. 1–2, tłum. i oprac. W. Kornatowski, PAX, Warszawa 1977.
- Isaiah Berlin, *Giambattista Vico i historia kultury*, tłum. M. Pietrzak-Merta, [w:] idem, *Pokrzywione drzewo człowieczeństwa*, tłum. M. Pietrzak-Merda, M. Tański, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

---

<sup>44</sup> Dwa lata po wynalazku Franklina Herman Melville w opowiadaniu *The Lightning-Rod Man* (1854) przedstawił „sprzedawcę gromochronów” jako akwizytora bezpieczeństwa, który używa strachu przed burzą dla osiągnięcia lepszych wyników sprzedaży. Zob. także W. Lepenies, *Lęk a nauka*, [w:] idem, *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru. Eseje na temat historii nauki*, tłum. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 32–51.

- Isaiah Berlin, *Koncepcja wiedzy u Vica*, [w:] idem, *Pod prąd. Eseje z historii idei*, red. H. Hardy, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2002.
- Remo Bodei, *Hermann Usener nella filosofia moderna: tra Dilthey e Cassirer*, [w:] *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, ed. G. Arrighetti [et al.], Giardini, Pisa 1982.
- Jan Maarten Bremer, *Zeus' Lightning in Early Greek Myth and in Cleanthes' Hymn*, „Roczniki Humanistyczne. 3. Filologia Klasyczna” 2006–2007, t. 54–55: *Księga pamiątkowa ku czci Księdza Profesora Remigiusza Popowskiego*.
- Jan N. Bremmer, *Hermann Usener*, w: *Classical Scholarship. A Biographical Encyclopedia*, eds. W.W. Briggs, W.M. Calder III, Garland Publishing, New York – London 1990.
- Gianfranco Cantelli, *Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico*, „Bollettino Del Centro di Studi Vichiani” 1990, Vol. 20.
- Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, „Oxford Art Journal” 2002, Vol. 25, No. 1.
- Philip Dray, *Stealing God's Thunder. Benjamin Franklin's Lightning Rod and the Invention of America*, Random House, New York 2005.
- Julien Freund, *Le thème de la peur chez Hobbes*, „Revue Européenne des Sciences Sociales” 1980, T. 18, No. 49.
- Carlo Ginzburg, *Strach, Terror i cześć. Co nam mówi Hobbes dziś*, tłum. M. Warchala, „Przegląd Polityczny” 2018, nr 147.
- Hermann Usener und die Metamorphosen der Philologie*, Hrsg. von M. Espagne, P. Rabault-F Feuerhahn, Harrassowitz, Wiesbaden 2011.
- Fred Hoyle, *Katastrofy kosmiczne i narodziny religii*, tłum. E. i J. Kaźmierczakowie, WN PWN, Warszawa 1999.
- Charles Kahn, *Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment*, „Phronesis” 1997, Vol. 42, No. 3.
- Roland Kany, *Hermann Usener as Historian of Religion*, „Archiv für Religionsgeschichte” 2004, Bd. 6.
- Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. i oprac. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1970.
- Johann Kreuzer, *Zmysłowość języka*, tłum. K. Krzemień-Ojak, „Prace Kulturoznawcze” 2014, t. 16.
- Kritias, *Szyf*, tłum. J. Gajda, [w:] J. Gajda, *Sofiści*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Sław Krzemień-Ojak, *Vico*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.

- Ewa Kwiatkowska, *Vikiański ślad w warburgiańskiej tradycji kulturoznawczej*, „Prace Kulturoznawcze” 2014, t. 16.
- Joep Leerssen, *The rise of Philology: The Comparative Method, the Historicist Turn and the Surreptitious Influence of Giambattista Vico*, [w:] *The Making of the Humanities II: From Early Modern to Modern Disciplines*, eds. R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- Wolf Lepenies, *Lęk a nauka*, [w:] idem, *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru. Eseje na temat historii nauki*, tłum. A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996.
- Godo Lieberg, *The Theologia Tripartita as an Intellectual Model in Antiquity*, [w:] *Essays in Memory of Karl Kerényi*, ed. E.C. Polomé, Institute for the Study of Man, Washington 1984.
- Lukrecjusz, *O naturze rzeczy*, tłum., wstęp i komentarze G. Żurek, PIW, Warszawa 1994.
- Frank E. Manuel, *U źródeł nowoczesnego religioznawstwa*, tłum. M. Król, J. Wiercińska, wstęp H. Hinz, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.
- Arnaldo Momigliano, *Hermann Usener*, „History and Theory” 1982, Vol. 21, No. 4.
- Arnaldo Momigliano, *Vico’s Scienza Nuova: Roman ‘Bestioni’ and Roman ‘Eroi’*, „History and Theory” 1966, Vol. 5, No. 1, DOI: 10.2307/2504433.
- Na nowo o „Nauce nowej”*, red. K. Łukasiewicz, „Prace Kulturoznawcze” 2014, t. 16.
- Isaac Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londini 1687 (wyd. pol. *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, tłum., wstęp i komentarz J. Wawrzycki, Copernicus Center Press – Konsorcjum Akademickie, Kraków – Rzeszów 2011).
- Anna Passoni Dell’Acqua, *YHWH come dio della tempesta*, [w:] *A Necessary Task Essays on Textual Criticism of the Old Testament in Memory of Stephen Pisano*, eds. D. Candido, L. Pessoa da Silva Pinto, GBP, Roma 2020.
- Jean Pépin, *La „Théologie tripartite” de Varron. Essai de reconstitution et recherche des sources*, „Revue des Études Augustiniennes” 1956, Vol. 2.
- Jörg Rüpke, *Varro’s tria genera theologiae: religious thinking in the late Republic*, „Ordia Prima” 2005, Vol. 4.
- Jürgen Trabant, *Vico’s New Science of Ancient Signs: A Study of Sematology*, Routledge, London – New York 2013.
- Traktat o trzech szalbierach [De tribus impostoribus]*, tłum. T. Włodarczyk, [w:] *Filozofowie o religii*, wyb., wstęp i przypisy A. Nowicki, Stowarzyszenie Ateistów i Wolnomyślicieli, Warszawa – Kraków 1960.

- Hubert Treiber, *For What Purpose do We Still Read the Protestant Ethic Today?*, „Società Mutamento Politica” 2014, Vol. 5, No. 9, DOI: 10.13128/SMP-14484.
- Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, London 1871 (wyd. pol. *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofji, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. 1, tłum. Z.A. Kowerska, wstęp i oprac. J. Karłowicz, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1896).
- Hermann Usener, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, F. Cohen, Bonn 1896.
- Hermann Usener, *Keraunos, Ein Beitrag Religiöser Begriffsgeschichte*, „Rheinisches Museum für Philologie” 1905, Bd. 60.
- Hermann Usener, *Mythologie*, „Archiv für Religionswissenschaft” 1904, Bd. 7.
- Hermann Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft*, [w:] idem, *Vorträge und Aufsätze*, Teubner, Leipzig – Berlin 1907.
- Frederick Vaughan, *The Political Philosophy of Giambattista Vico: An Introduction to La Scienza Nuova*, Springer Netherlands, The Hague 1972.
- Giambattista Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, oprac. i wstęp S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1966.
- Hayden White, *Tropika historii: struktura głęboka „Nauki nowej”*, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.
- Aleksandra Zając, *Polityka poetycka Giambattisty Vica*, „Politeja” 2017, nr 46.
- Edward Zwolski, *Z historii badań nad religią i mitem. Friedrich Max Müller, czyli dialektyka religii i mitologii*, „Roczniki Humanistyczne” 1978, t. 26, z. 2.

### **Horror of the Sky. Giambattista Vico and Hermann Usener on the Phobic Origins of Culture**

For Giambattista Vico in *Principi di una Scienza Nuova* (1725), the process of civilization was triggered by a seemingly unimportant event – a thunder strike that filled the primitive people (*bestioni*) with deadly fear. From that moment, language, religion, the institution of marriage as well as social life emerged. The peculiar hypothesis that the process of civilization was initiated with a crack of thunder found its confirmation in the study by Hermann Usener, titled *Keraunos* (1905). Almost two centuries after Vico, the German philologist collected evidence that both the Greeks and the Romans worshiped the thunderbolt as a divinity, at first independently

from Zeus and later as identified with him. Both studies contribute to the understanding of the phobic genesis of culture, and draw attention to the fact that language, art and religion can be considered as different strategies of coming to terms with the horrors of the world.

**Keywords:** Lucretius, Giambattista Vico, Hermann Usener, Keraunos, thunderbolt, fear, primitivism





# GA AMONG GIANTS. GANS'S SCENE OF LANGUAGE AND CULTURE ORIGIN IN REFERENCE TO CASSIRER'S AND HEIDEGGER'S VISIONS OF THE HUMAN

MAGDALENA ZŁOCKA-DĄBROWSKA

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

The present disparity of visions of the human inspires us to search for one that captures culture as the human's holistic and universal property and unique characteristic. Our approach connects an anthropological inquiry with an interpretation of philosophical discourses as a series of concepts of consecutive order, where one gradually replaces the other, yet they meet at a crossroads. In particular, we will address two dominant models of thoughts on the human and its being, with a third one – the mediator – whose position in between we will discuss. We read the first model, by Ernst Cassirer, as contained in a phenomenology of symbolic forms, understood as a system of symbolic representations of being on a metaphysical base. The second model, proposed by Martin Heidegger, refers to the idea of Being<sup>1</sup> as a system of self-presentation; no longer, however, on a metaphysical base. We submit, that the third model, formed by Eric Gans's theory of Generative Anthropology (GA)<sup>2</sup> – a vision of origin of 'human as human', also in a non-metaphysical sense – is to be placed at the junction of the two former ones.

---

<sup>1</sup> The English term 'Being' is here the equivalent of Heidegger's German original 'Dasein'. The concept of Being, appears usually with a capital 'B' as opposed to beings. In some translations, however, it also appears with a small 'b' and its distinction with beings is recognized from the context.

<sup>2</sup> GA, although not yet named by this term, first appeared in *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation* (1981), where Gans formulates his

So we have two intricate philosophical systems of the past, explaining and defining the human and its being, and one actual anthropological approach, focused on expounding the origin of representation to define the human condition. Studying the contemporary concept of GA and the older visions by Cassirer and Heidegger may render the past present. Cassirer's symbolic forms and Heidegger's unwavering question of Being constitute a reference point for the entire discourse on GA, which encroaches, we argue, upon human ontology. For, we understand GA not only to explain the meaning, but also the structure of being of the human, based on the principle of causality. Thus, GA, an originary hypothesis, a heuristically efficient nominalist model, aspires to become an applied ontology, equivalent to „making the effort to conceive the human”<sup>3</sup> in a consistently realist manner.

At present times, in a world of domination by micro-ideas, unlike Cassirer's and Heidegger's systems, GA belongs to a few overall visions

---

initial hypothesis that man originated together with a language in a memorable event. In subsequent books, beginning with *The End of Culture*, Gans uses the term 'Generative Anthropology', to reveal the newly discovered mechanisms and properties of the scene of origin. In the *End of Culture. Toward a Generative Anthropology* (1985) and later, in *Science and Faith* (1990), he discusses the cultural and religious consequences of the originary hypothesis. In *Originary Thinking* (1993), Gans pursues an exploration of the philosophy of language, ethics, religion, theory of discourse and esthetics. In the next volumes and articles, he broadly and systematically widens GA's comprehension of these scientific areas. Gans's most important books on GA, in a chronological order, are as follows: E. Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, Berkeley – Los Angeles – London 1981 (2019); idem, *The End of Culture. Toward a Generative Anthropology*, Los Angeles – London 1985; idem, *Science and Faith. The Anthropology of Revelation*, Savage 1990; idem, *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*, Stanford 1993; idem, *Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford 1997; idem, *The Scenic Imagination. Originary Thinking from Hobbes to the Present Day*, Stanford 2008; idem, *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*, Aurora 2011; and dozens of articles published to date. First of all see the articles in: „Anthropoetics. Journal of Generative Anthropology”, [www.anthropoetics.ucla.edu](http://www.anthropoetics.ucla.edu); and further „Chronicles of Love and Resentment”, [www.anthropoetics.ucla.edu/views/](http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/) [accessed 23.03.2020].

<sup>3</sup> Idem, *Originary Thinking...*, op. cit., p. VII.

that offer an intriguing proposal of understanding the ontology of language and culture as the founding of human representation. GA creates a systematic account, a system of knowledge, related to its origin. As such a vision, GA needs to be situated within the Western philosophical tradition. Gans himself confirms that „the greatest intellectual affinities/rivalries of GA as a way of thinking are undoubtedly with philosophy”<sup>4</sup>. In a sense GA is deeply inspired by past philosophy (metaphysics) and its failure to do anything but „seek to fix a point of origin, an endeavor condemned to endless repetition where »origin« is »always already« inhabited by the search for itself”<sup>5</sup>. Gans presents GA as a ‘minimal hypothesis’<sup>6</sup>, aiming to touch ‘untouchable questions’ and places a simple hypothesis amid distant philosophical contexts, ranging from antiquity to Thomas Hobbes, through Étienne Bonnot de Condillac, Jean-Jacques Rousseau, Giambattista Vico, Johann Gottfried Herder to Immanuel Kant<sup>7</sup>. But he looks for contexts of GA quite broadly and also searches for references in more recent philosophical thought, such as that of Friedrich Schiller<sup>8</sup>, Friedrich Nietzsche<sup>9</sup>, Max Scheler<sup>10</sup> or contemporaries like Jean Paul Sartre and Jacques Derrida<sup>11</sup>. Considering Gans’s emphasis on philosophical perspectives, we got interested in relating his ideas to the two giant thinkers mentioned in the first paragraph.

Although Cassirer is an advocate of the theory of representation<sup>12</sup>, so basic and important in the GA formula, mentioned above as constituting the ‘human as human’, Gans does not engage in an open discourse with Cassirer’s thought. By contrast, he refers directly to Heidegger and what he

---

<sup>4</sup> Idem, *A GA Cogito and other philosophical reinterpretations*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 63, 28.09.2019, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw633/> [accessed 9.03.2020].

<sup>5</sup> Idem, *The Origin of Language...*, op. cit., p. IX..

<sup>6</sup> See: idem, *The End of Culture...*, op. cit. p. 19–35.

<sup>7</sup> See: idem, *The Scenic Imagination...*, op. cit.

<sup>8</sup> See: idem, *Originary Thinking...*, op. cit., p. 134, 153.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 109–111, 141–142, 200–201.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 159, 182.

<sup>11</sup> See: idem, *The End of Culture...*, op. cit., p. 10, 37, 68, 69, 70.

<sup>12</sup> For Cassirer that ‘representation’ is a relation internal to consciousness is, as we’ll see, central to Cassirer’s model.

terms his 'seminal texts'. In a *Chronicle of Love and Resentment* entitled *On 'Being and Time'*, he acknowledges having been impressed by Heidegger's „impatience with *ontic* or empirical explanations of the human”<sup>13</sup> and recognizes parts of Heidegger's thought on being, thinking and signification as an inspiration for his own reflection. Mainly this relates to a number of chapters from *Originary Thinking* and *Signs of Paradox*<sup>14</sup>. In the text *On 'Being and Time'* he claims outrightly that GA grew up as a response to Heidegger's 'ontological turn', and he is convinced of a possible resource of anthropological content that can be uncovered there<sup>15</sup>. Gans also considers the essential solipsism of the phenomenological method to be a central issue. The assumption that the other's mind can't be experienced by us directly and that each individual mind generates its ontology based on existential experience of the world leads him to Husserl's view on the contingency of other people in reference to one's own mental universe. This idea directs Gans to contrast Husserl with Heidegger who notes the existence not only of other individuals but also of 'being-with' [*Mitsein*]<sup>16</sup> and 'coexistence' [*Mitdasein*]<sup>17</sup>. However, according to Heidegger, due to the existence of society or community we are not led to Being, but rather we are seduced with the thought of losing the self in a mimetic crowd, in a crowd understood as 'people' [*das Man*]<sup>18</sup>. But as Heidegger never follows Durkheim and does not go from society to Being, Gans believes that Heidegger precedes GA in demonstrating the limits of empirical anthropology, and he thinks that they cover a similar ground.

---

<sup>13</sup> See: E. Gans, *On 'Being and Time'*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 226, 20.01.2001, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw226/> [accessed 17.03.2020].

<sup>14</sup> See note 2.

<sup>15</sup> See: E. Gans, *On 'Being and Time'*, op. cit.. It should be added that, later on, researchers close to Gans also compared and moved GA closer to Heidegger's thoughts (See: M. Ludwigs, *From de Man to Gans: The Return of the Referent*, „Anthropoetics” 2018, Vol. XXIII, No. 2; eadem, *Three Gaps of Representation / Three Meanings of Transcendence*, „Anthropoetics” 2010, Vol. XV, No. 2).

<sup>16</sup> E. Gans, *On 'Being and Time'*, op. cit.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

Having briefly considered Gans's position, let's note that the approaches of Cassirer and Heidegger have been extremely influential in philosophical inquiry and were highlighted by the famous dispute at Davos<sup>19</sup>, and formed contemporary thinking since the first half of the 20th century<sup>20</sup>. These two rivalling philosophical systems contending for a dominant position, than could be mapped within Gans's core idea, the so-called 'scene of origin'<sup>21</sup>, along with its metaphorical meaning. We will find in this scene the announcement of two conceptualizations of the world that prepare us for 'a new way of thinking'<sup>22</sup>, a new heuristic process, which proves powerful enough to transcend previous presuppositions. The Cassirer's rational spontaneity confronts Heidegger's concept of Being, resulting in a collision between idealism and existentialism. In this sense one may argue that Gans's theory participates in their discourse by his efforts to propose an understanding

---

<sup>19</sup> See: P. Gordon, *Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*, Cambridge (Mass) 2012.

<sup>20</sup> Let us just recall Swiss Davos and its unforgettable debate of 1929. The dispute gained a mythical status, as an unprecedented event, a turn in 20<sup>th</sup> century continental thought, where the confrontation between the two philosophical celebrities reached public fame. Although its main issue was 'to be Kantian or not to be', we may consider it as a pretext to speak about several contexts of the models of the human proposed by Cassirer and Heidegger, with the entire background of the schools of thought they represented, but also as a turning point for the next models of the human. During the actual debate, the most fundamental questions were asked, essentially referring to what it means to be human, related to objectivity, truth, finitude, and also, what is most important to us, culture. One side of the discourse was performed by Cassirer, a creative adept of Kant, and the other by Heidegger, an intriguing de-structor of previous concepts of the human. The common starting point of these thinkers of the German existential crisis also constituted the basic context for further debates on neo-Kantianism, phenomenology, existentialism as well as a broad anthropological understanding of the human, including the legitimacy of defining the human in relation to the natural and social setting.

<sup>21</sup> Gans formulates the original joy of the scene of origin, first in the mentioned *The Origin of Language*. In the next books, he extends all the aspects raised in his first work by adding contents that together form a complex theory.

<sup>22</sup> See: E. Gans, *A New Way of Thinking...*, op. cit.

of the human, placed between the idealism of human intentionality one may recognize in the scene<sup>23</sup> and the existential pragmatism of its results – the system of representation and its abilities to regulate human life.

Thus GA brings in alternative perspectives, as Gans speaks of ‘human origins’ based on the origin of language, which constitutes, we may say, the ontology of human representation. According to Gans, representation is by no means restricted to language, yet no systematic theory of representation can start with something other than language<sup>24</sup>. Philosophers from time immemorial have formulated hypothetical ‘scenes’ of the birth of a language<sup>25</sup>, which Gans considers as the origin of representation, the primal moment for humanity. But only his theory speaks of the original ‘scene’ of language or of a cultural phenomenon that is both collective and evenemential<sup>26</sup>. The appearance of the first sign, which also means the appearance of language and then of culture, implies the constitutive forms of the transition of being to an anthropological dimension<sup>27</sup>. Gans decisively claims that the human is constituted in a series of scenic events<sup>28</sup>. The scenic event, in general terms, as a simultaneous presence of situational components building human representation, is far from a simplified, scenic theory of the origin of language such as those already known since antiquity<sup>29</sup> or even from being a performance theory, with its emphasis process

---

<sup>23</sup> See: M. Złocka-Dąbrowska, *Generative Anthropology's Scene of Origin in Cognitive and Axiological Contexts*, „Anthropoetics” 2019, Vol. XXIV, No. 2, <http://anthropoetics.ucla.edu/ap2402/2402mzd/> [accessed 23.03.2020].

<sup>24</sup> E. Gans, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 29.

<sup>25</sup> See above all: H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern, mit besonderer Rücksicht auf die Logik*. Berlin 1890–1891; *Language. Companions to Ancient Thought*, Vol. 3, ed. S. Everson, Cambridge 1994; *Language and Learning: Philosophy of Language in the Hellenistic Age* (Papers presented at the Ninth Symposium Hellenisticum, held in Haus Rissen, Hamburg, Germany, 23–28 July 2001), eds. D. Frede, B. Inwood, Cambridge 2005.

<sup>26</sup> E. Gans, *The Origin of Language...*, op. cit., p. X.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>28</sup> *Idem*, *The Scenic Imagination...*, op. cit., p. 2.

<sup>29</sup> *Idem*, *The Origin of Language...*, op. cit., p. X.

and action being constitutive of language<sup>30</sup> and culture<sup>31</sup>. In the GA scene, Gans rather shows a primordial and universal model of the human and its being, that is humanity's basic way of presence in the world, from the ground up<sup>32</sup>. This model presents a coexistence in time of humans qualified in a specific way focused on objects of common interest, as the sine qua non condition of the appearance of language and its theories<sup>33</sup>. Let us then ask what this model looks like.

## GANS'S SCENE OF ORIGIN

The scene of origin is formed by a group of proto-humans surrounding the so-called central object, which is an animal hunted as prey, the object of human mimetic desire<sup>34</sup> in its simplest version: it is an object of appetite. The object is initially a victim<sup>35</sup>, but we may also think of any other desirable object one would like to eat or possess. Seeing the object, one member of the group surrounding it makes a gesture of pointing<sup>36</sup>, originally an aborted gesture of appropriation, whose parallel effect is the emission

---

<sup>30</sup> See: D. Hymes, *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York 1964.

<sup>31</sup> See: V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York 1988; R. Schechner, *Performance Theory*, London – New York 2003.

<sup>32</sup> E. Gans, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 111.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>34</sup> An idea of mimetic desire is present in Gans' concept of GA, thanks to its creator, René Girard and his mimetic theory. Gans includes elements of mimetic theory to his model, beginning in the mentioned *The Origin of Language* up to *The Girardian Origins of Generative Anthropology* (Imitatio / Amazon Digital Services, 2012), but this subject will not be discussed here now.

<sup>35</sup> Gans bases his ideas on the mimetic theory of René Girard, in which the victim has a central meaning as a member of the group; but this topic exceeds the problems discussed here. See: R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris 1972; idem, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1978.

<sup>36</sup> One may interpret Gans' pointing as referring to gestural theories, but only when it is reduced to evolutionary theories of language origin, by eliminating the communal, evenemential, cognitive and causal (deferral of violence) associations of GA.

of a sign<sup>37</sup>. This ostensive sign appears within „a communicative context defined by the presence of interlocutors one to the other”, where designation and the communal presence constitute language<sup>38</sup>, whose appearance addresses a crisis of the group. That is why we cannot forget that the human from the scene is equipped with all his existential properties – not only appetite, but also rivalry for objects, which implies a potential for violence, a probable conflict and a propensity for crisis. They are all constantly present – latent, but operative and contingently capable of being deferred<sup>39</sup> by appearance of the mentioned sign, language, and through it – all other cultural representations that suffice to defer the appropriation of the object and thus to avert the violence, conflict and crisis<sup>40</sup>. It should be added that the emission of a sign is ‘an aborted gesture of appropriation<sup>41</sup> oriented to defer violence, with the object of deferral its referent. The deferral of potential violence is the purpose of representation. Violence is averted by fear for the future based on memory of the ‘immediate past<sup>42</sup> as well as the need of a deferral of desire for the mentioned object. The designation process de-

---

<sup>37</sup> Sign theory has been known in linguistic studies already since Ferdinand de Saussure (*Course de linguistique générale*, Lausanne – Paris 1916), but also thanks to Hermann von Helmholtz and his sign theory of perception which Cassirer speaks about (E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. I: *Language*, transl. R. Manheim, preface and introduction Ch.W.. Hendel, New Haven 1953, p. 75) as well as thanks to the work of Charles S. Peirce (*The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 1–2, Bloomington – Indianapolis 1992–1998). It should be added that Gans’ notion of ‘sign’ only repeats de Saussurian’s terminology, but not its concept. See the next parts of this text.

<sup>38</sup> E. Gans, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 38

<sup>39</sup> Gans explains that: „*Différance* is the translation of *différance*, a neologism coined by Jacques Derrida that uses the double meaning of the French verb *différer* (both ‘differ’ and ‘defer’) to express the non-co-presence of the different significations that Saussure had seen as opposing each other in an atemporal structure” (E. Gans, *The End of Culture...*, op. cit., p. 18 note 5). In addition, it is worth adding Gans’ explanation that „The scene of representation differs from the real precisely because it defers the real, which is to say, the appetite” (ibidem, p. 37).

<sup>40</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>41</sup> Ibidem., p. 55.

<sup>42</sup> Idem, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 39.



scribed here is not born as „a single and arbitrary association of a sign with an object”<sup>43</sup>. Gans says that the act of designation is primarily of a peaceful nature and the result of an equilibrium between the violence and of the act of appropriation of the object<sup>44</sup>. The sign itself does not intend to relate to the world directly, but through designation, which results in formal product which cuts off from the possibility of attaining the object. Thus, the sign becomes a product of a formal consciousness, a form that protects humans against the violent rivalry in the real gesture of appropriation of an object<sup>45</sup>.

Gans’s scene of the origin of language and culture constitutes the primary human response to the world, a constantly repetitive moment of existence, an essential form of being. This human scene, we may say, has a meaning linking it to Cassirer’s and Heidegger’s philosophical models. To demonstrate their interrelationship, let us first look at some assumptions of Cassirer’s and Heidegger’s discourse, while still remembering that GA aspires to become an applied ontology. This ontology, while encapsulated in a concept of language and culture origin equivalent to, as Gans calls it, ‘an origin of a human’ and origin of representation, is somewhat similar to Cassirer’s concept of the *animal symbolicum*, comprehended as a symbolic system, insofar as both Gans and Cassirer think in terms of a universal philosophy of cultural sciences.

## GANS AND CASSIRER

Gans’s model of the scene of origin focuses on the appearance of a sign, and thus, language and culture. Cassirer composes conditions of the possibility for the ‘fact of culture’, but of its richness and diversity rather than its origin. Cassirer’s conception of a human being is of a sign user, but in the context of systems of human expression, in relationships with the world. Cassirer’s sign is not a mere accidental cloak of the idea, but it is necessary, essential and functional. It serves not only to communicate a complete and

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem. This description constitutes a short extract from the whole GA theory, the complete discussion of which exceeds the scope of the issue raised in the article.

<sup>45</sup> Idem, *Signs of Paradox...*, op. cit., p. 30.

given thought content but is an instrument by means of which this content develops and fully defines itself<sup>46</sup>.

In turn, Gans assures us repeatedly that the origin of a sign is designation, signification, and deferral<sup>47</sup>, all referred to the system of representation, where representation may remind us of the symbolic sphere. By representation, Cassirer means a relation internal to consciousness<sup>48</sup>, which, we argue, plays a decisive role in ‘scenic production of signs’. Therefore, we may assume that Gans’s representation corresponds to Cassirer’s collection of symbols. Nevertheless, GA, in the model presented above, does not use the concept of a symbol – even the term itself does not figure significantly in the early period<sup>49</sup>. However we could imagine the possible juxtaposition of the sign and the symbol, which would remind us of the fundamental effect of the scene mentioned, while being aware of the differences between the authors’ views as indicated by their respective conceptual choices. For Gans, sign is, and symbol would be, as language – representational as the first, primordial, basic and indispensable form of human interaction<sup>50</sup>.

Cassirer’s core idea presents a model of the symbolic organization of the world, a general theory of cultural forms. This model, placed in the context of a comprehension of human language and culture, is best known from his *Philosophy of Symbolic Forms* and its first volume entitled *Language*<sup>51</sup>, which itself indicates Cassirer’s favorite area of reflection. For Cassirer, language is an ordering, dynamic principle managing human development and human interaction, in union with other, accompanying,

---

<sup>46</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 85.

<sup>47</sup> See: E. Gans, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 41.

<sup>48</sup> M. Lauschke, ‘Representation’ and ‘Presence’ in the *Philosophy of Ernst Cassirer*, [in:] *Ernst Cassirer on Form and Technology*, eds. A.S. Hoel, I. Folkvord, London 2012, p. 182.

<sup>49</sup> More recently, Gans has applied the term ‘symbol’ to discuss the idea of the ‘scene’; see: E. Gans, *The New Origin of Language, Part 3: The Ostensive*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 537, 25.02.2017, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw537/> [accessed 15.03.2020].

<sup>50</sup> Idem, *Originary Thinking...*, op. cit., p. 2.

<sup>51</sup> German original: *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, Berlin, 1923.

symbolic forms governing the human world (e.g. myth, religion), equal in status and level<sup>52</sup>. Gans, however, declares language the privileged formal criterion of humanity and notes that the scene of origin obliges us to define human beings as users of language primarily. Cassirer's language is a primordial expression of human spiritual energy, of human spontaneity in the building up of an objective world, but as pure form<sup>53</sup>, albeit far from reflecting the basic reality or having the ability to become a center of culture, as it is for Gans, who even comes to the conclusion that 'humanity = language'<sup>54</sup>. Also for Cassirer, language is an independent, cultural symbolic form, with its specific underlying law<sup>55</sup>, but unreservedly functional<sup>56</sup>.

Cassirer's symbolic forms are expressions of knowledge. Gans's language is the birthplace of knowledge, mainly because it is the instrument of self-knowledge of the community that used it for the first time<sup>57</sup>. From this knowledge it is only one step to the consciousness and cognition Cassirer refers to in the context of the comprehension of the symbol. Cassirer's inquiry seeks first of all, after a rule governing the 'source' of symbolic forms and the concrete diversity of functions of cognition, a rule which, without negation and destruction, will gather them „into a unity of deed, a unity of a self-contained human endeavor”<sup>58</sup>. Moreover, Cassirer argues that cognition „aims ultimately at subjecting the multiplicity of phenomena to the unity of the »fundamental proposition«”<sup>59</sup>. Gans mentions cognition many times, but he does not assign it as much importance as Cassirer. He is

---

<sup>52</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 71–77.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>54</sup> E. Gans, *Originary Thinking...*, op. cit., p. 2.

<sup>55</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 71.

<sup>56</sup> John M. Krois argues, that Cassirer's fundamental conception of symbolism ('symbolic pregnancy') derives rather from a bio-medical model of semiotics, based on 'natural symbolism' of image-like configurations in body feeling and perception, than from a linguistic one, as purely arbitrary and conventional; see: J.M. Krois, *Cassirer's 'Prototype and Model' of Symbolism: Its Sources and Significance*, „Science in Context” 1999, Vol. 12, No. 4, p. 531.

<sup>57</sup> E. Gans, *Originary Thinking...*, op. cit., p. 2.

<sup>58</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 77.

<sup>59</sup> Ibidem.

aware of the function of cognition in the scene, however, he does not develop this thread, but rather indicates it as another issue worth exploring through GA. Cassirer, though, argues that every authentic function of the human spirit possesses a decisive characteristic in common with cognition, which embodies an original, formative power and results in symbolic forms. Therefore, the formative power of cognition is of top importance<sup>60</sup>. This process is not passive, but signifies the potential of energy of the human spirit through which phenomena assume a definite 'meaning' and a particular ideational content<sup>61</sup>, its self-revelation<sup>62</sup>, not to reflect empirically a given world<sup>63</sup>, but to produce it according to an independent principle. Also, cognition conceives of physical phenomena as transcending the world of sensory experience. Cognition and sensory data do not correspond to each other<sup>64</sup>, because the conceptual world of physics is entirely self-contained<sup>65</sup>. Gans, too, points out that his model of the originary event left no physical

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>61</sup> Ibidem. It should be also noted that the concept of 'ideational' was incorporated into the theory of cognitive anthropology formulated much later by Ward Hunt Goodenough; see: idem, *Cultural Anthropology and Linguistics*, [in:] *Report of the Seventh Annual Roundtable Meeting on Linguistics and Language Study*, ed. Paul L. Garvin, Washington (DC) 1957; idem, *Culture, Language and Society*, Reading (Mass) 1971.

<sup>62</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 78.

<sup>63</sup> That is, differently from contemporary cognitive postulates (see for example: F.C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1932; G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 2003; F.J. Varela, E. Rosch, E. Thompson, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Boston 1992). However, in an earlier work *Substance and Function*, Cassirer speaks of the effect of experience on cognition (see: S. Matherne, *Cassirer's Psychology of Relations*, „Journal for the History of Analytical Philosophy” 2018, Vol. 6, No. 3, p. 138, 141).

<sup>64</sup> This position is the opposite of contemporary cognitive research findings. See: R.G. D'Andrade, *Memory and Assessment of Behavior. In Measurement in the Social Sciences*, ed. T. Blalock, Chicago 1974, p. 159–186; idem, *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge 1995; G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

<sup>65</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 85.

traces, although he speaks of its mental traces that are coextensive with the human cultural universe<sup>66</sup>.

Cassirer presupposes the original act of the human spirit as the base for all components of culture subjected to the universal rule. On this level Gans proposes an event which does not have links with a spiritual origin, but with the human ability to initiate a process of self-presentation, conditioned by the nature of human existence. Gans forms a hypothetical scene of the origins of representation while Cassirer does not, rather speaking of the source of language, directly relating language to cognition. This leads him to seek to understand the function of linguistic thinking, together with the function of mythical and religious thinking, as well as the function of artistic perception. In speaking of 'various products of culture', Cassirer sees language as fundamental, but not building 'human as human' – which is Gans's basic idea. Cassirer argues that language is accompanied by different parts of 'the single great problem – complex' such as: scientific knowledge, myth, art, religion; however, he does not assign a privileged position to the language. Cassirer sees them all „directed toward the one goal of transforming the passive world of mere *impressions*, in which the spirit seems at first imprisoned, into a world that is *pure expression* of the human spirit"<sup>67</sup>.

Cassirer's 'explicit' thoughts about language, which are of particular importance to GA were included in other texts as well. His last lecture seems particularly significant. It shows that Cassirer had been seduced by the newly emerging structuralism<sup>68</sup>. He situated language in opposite ways of thinking: structuralistic versus mechanistic, or morphological versus materialistic. After an argumentation based initially on a philosophical diachronic analysis, he came to the following conclusion: „language is neither a mechanism nor an organism”; „not a thing at all”; a „very specific human activity, not describable in terms of physics, chemistry, or biology”; „»organic«, but not an »organism«”; „it can't be put at the same level as plants and animals"<sup>69</sup>. In this way Cassirer demonstrates the battle between the biological and

<sup>66</sup> E. Gans, *Science and Faith...*, op. cit., p. 4.

<sup>67</sup> E. Cassirer, op. cit., p. 80–81

<sup>68</sup> Idem, *Structuralism in Modern Linguistics*, „WORD” 1945, Vol. 1, No. 2, p. 109.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 110

the linguistic views, which finds a solution in Gans's understanding of language as a unique human property related to all enumerated dimensions. Cassirer doesn't stop there, however. In order to achieve his objective – '*globus intellectualis*' of knowledge – he moves to the issue of the relationship of language, speech and sound, three categories which are implicitly present in Gans's concept of GA, but in an 'originary' understanding. Let us recall that Gans always refers language to the originary event, an appearance of the first linguistic sign, an aborted gesture of appropriation, in the presence of its referents, without which it could not exist. Language takes precedence, starting with the 'originary ostensive' – a signal, then a sign emerging from the deferral of action in a situation of shared, joint attention<sup>70</sup>, in the collective presence of humans. The speech and sound from Cassirer's philosophy, placed in Gans's world, always belong to articulate language<sup>71</sup> and need not to be distinctive categories of Gans's theory. They are linguistic forms, elementary as well as advanced. An event of language that constitutes 'human in his humanity', though, is an ontological moment of demonstration of the human's exceptional status. Gans's analyses enter the ontology of language, linked to mechanisms of social functioning based on deferral of action.

Coming to Cassirer, we leave 'originary thinking' and note that Cassirer in speaking of linguistics places it in the area of the humanities [*Geisteswissenschaft*], not in the sense of a sharp opposition between metaphysics and 'matter', but in the sense of transition, from *substantia extensa* to *substantia cogitans*, where language is called a 'continuous miracle'. Hence, every speech act becomes for him 'a sort of transubstantiation', where speech is also meaning – an 'incorporeal thing' expressed in sounds (as material things). He comes to the conclusion that it is functional sense that solves the problem of building up the world of human culture rather than language, understood as a 'symbolic form' that consists of symbols, which are not a part of physical world, but belong to universe of discourse<sup>72</sup>. This statement manifestly agrees with Gans's theory, that urges semiotics as a system of representation.

---

<sup>70</sup> E. Gans, *The New Origin of Language...*, op. cit.

<sup>71</sup> Idem, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 74.

<sup>72</sup> E. Cassirer, *Structuralism in Modern Linguistics*, op. cit., p. 109–115.

## GANS AND HEIDEGGER

Moving on to Gans's references to Heidegger let's look again at the concept of language. Early, as well as late, Heidegger followed the trail of language in a multitude of contexts. We must note, however, that the main objective of Heidegger's fundamental ontology, an analysis of being as Being, does not place language in the center. This is what Gans does. Heidegger's famous expression that „language is the house of Being”<sup>73</sup> is linked to the uniquely human capacity for language, which surpasses the abilities of other beings<sup>74</sup>, known to us already from Cassirer and Gans. Heidegger stated openly that „the essence of man consists in language”<sup>75</sup>. This we recognize as one of Gans's basic assumptions, the idea that Gans has been proving since his first publication on GA, namely *The Origin of Language*, which is continued constantly.

We note that Heidegger, in his discourse on Being, constructed his own, original and specific terminology by rejecting traditional philosophical terms and using language somewhat closer to colloquial speech, often reaching for classical Greek notions to be near to the ‘beginnings’, which aligns him with Gans's heuristics. Moreover, Heidegger's Being can itself be interpreted as a language process<sup>76</sup>, which – going to another level – becomes „the real center of human existence”<sup>77</sup>: continuous, holistic and universal<sup>78</sup>. According to Bambach, Heidegger's language as discourse uncovers an essential unity between language and an originary community

---

<sup>73</sup> M. Heidegger, *Letter on Humanism*, [in:] idem, *Basic Writings*, eds. and transl. F.A. Capuzzi, J.G. Gray, D. Farrell Krell, London 1993, p. 217.

<sup>74</sup> Heidegger, as Pöggeler emphasizes, is fully convinced of the ontological distinctiveness of animals and humans (Otto Pöggeler, *Droga myślowa Martina Heideggera*, transl. B. Baran, Warszawa 2002, p. 300).

<sup>75</sup> M. Heidegger, *The Way to Language*, [in:] idem, *On the Way to Language*, transl. P. Hertz, New York 1971, p. 398.

<sup>76</sup> R.L. Król, *Analiza kategorii bycia i człowieka w koncepcji filozoficznej Martina Heideggera*, Truskaw 2017, p. 12.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 15–17.

in an ontological relation<sup>79</sup>, on which Gans bases his concept of the scene of origin of language and culture.

Whereas Cassirer's language is still in a Kantian mode – a part of culture and the critique of reason – Heidegger wants to free language from the tyranny of logic and reason and he argues that feelings and moods may say more about the world than reason itself<sup>80</sup>. He considers language one of many tools accessible to a human, having limitations and thus he rejects an exclusive dependence on it<sup>81</sup>. Undoubtedly, Heidegger also rejects Cassirer's vision of the transcendental symbolic as a system of representation. His core concepts, cumulating in his most significant publication, *Being and Time* (1927), which Theodore Kisiel calls 'clearing of being'<sup>82</sup>, deny the entire transcendental ego and build the concrete, historical and practical world, with reference to language, which is expressed as 'Being-in-the-world', with all concerns, plans and expectations, but not as an object of contemplation. Moreover, language derives from and determines the communal structure of Being-in-the-world<sup>83</sup>. Continuing an application of Heidegger's phenomenology to complement Gans's vision of a person manifesting his humanity in the 'scene', we may state that Gans's 'scene' is parallel to Heidegger's 'being-with-the-others'<sup>84</sup>, to 'particular being towards intra-worldly beings', to 'being-among intra-worldly beings' but not on the level on 'the basic constitution of the *Dasein* [Being]<sup>85</sup>.

Gans's 'scene' is communal mainly in a Durkheimian sense<sup>86</sup> and as a form of 'being-with-others', especially in „the moment of the gesture of designation” as „the moment of formation of a human community, defined

---

<sup>79</sup> Ch. Bambach, *Heidegger's Roots. Nietzsche, National Socialism and the Greeks*, Ithaca – London 2003, p. 62.

<sup>80</sup> L. Braver, *Heidegger*, Cambridge 2014, p. 2.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Th. Kisiel, *The Genesis of Heidegger's 'Being and Time'*, Berkeley – Los Angeles – London 1993, p. 377.

<sup>83</sup> S. Mulhall, *Heidegger and 'Being and Time'*, London – New York 2005, p. 89.

<sup>84</sup> M. Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, Bloomington – Indianapolis 1988, p. 278.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> E. Gans, *The End of Culture...*, op. cit., p. 89.



by the collective presence of its members”<sup>87</sup>. However, giving the floor directly to Gans, we can see that he constantly confirms coming to ‘being-with-others’ as a form of the originary communal event. Regardless of Heidegger’s words that „being-alone is a form of being-with”, Gans pays particular attention to Heidegger’s fundamental belief that „*Dasein* clearly shows that »first of all« this being is unrelated to others”<sup>88</sup>. In his subsequent comments Gans goes even further, saying that „human consciousness without language or language without society is an ontological absurdity”<sup>89</sup>. He repeats constantly that the human does not come to being-with-others from an individual experience: „We come to those experiences as a »withdrawal« from the originary communal scene” and continues by noting that Heidegger’s being-alone is a form of being-with. Yet, he sees a crucial difference: Heidegger’s being-with cannot become the matrix for human culture because of *Dasein*’s fundamental, yet not existential individuality. Moreover, he points out that even Heidegger’s discussion on language as ‘speech’ doesn’t explain the main question posed – the origin of language<sup>90</sup>.

However, for Heidegger, primary being is revealed in speech (*Rede*)<sup>91</sup>, which is exposed in language. Also, in view of Gans’s concept of the ‘ostensive’<sup>92</sup>, Heidegger’s understanding of language as seeking association via speech proves its existential and ontological foundation<sup>93</sup>. Furthermore, for him, speech is not only existential but also primal, as location and comprehension of a language, as an articulation of intelligibility, though finally and existentially it is a language<sup>94</sup>. In his lecture, *Ontology*, Heidegger claims that the concept of a ‘human’ defined as a ‘being endowed with reason’ does not agree with the decisive sense of the Greek classical philosophy by Aristotle

<sup>87</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>88</sup> Idem, *On ‘Being and Time’*, op. cit.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ibidem. It should be noted, however, that in *Being and Time*, Heidegger starts from the concept of the Greek λόγος, translated as ‘discourse’ in: M. Heidegger, *Being and Time*, transl. J. Macquarrie, E. Robinson, Oxford 2001, p. 55.

<sup>92</sup> See above all: idem, *The Origin of Language...*, op. cit., p. 68–98.

<sup>93</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, op. cit., p. 209–210.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 204.

and his comprehension of Logos. Heidegger says that Logos never means 'reason' but 'speech' and 'conversation', and that a human is a being „who has his own world in a way of something accosted”<sup>95</sup>. His thought is known for presenting speech as a „home for the truth of being”<sup>96</sup> where he again demonstrates language to be the primary place for Being, as its foundation.

In line with Gans's thinking, who speaks about „making the effort to conceive the human in universal terms”<sup>97</sup>, we follow his final conclusion that „all thinking is originary analysis”<sup>98</sup>. We note Heidegger's argument that thinking and Being do not oppose each other, reflecting on the famous Parmenidean question concerning the relation of 'being and thinking', where Heidegger himself warns against their separation<sup>99</sup>. Being and thinking have their references, as presented in the above paragraphs, in the core concept of GA – the scene of origin, whose existence is constitutive. To capture Heidegger's Being in the Gansian scene, we have to move from thinking to understanding and approach the sense of originary thinking by turning towards its causal interpretation. Heidegger's Being is focused on being itself, which is „thrown into conditions it did not create”, which results in the fact that Being is 'entangled' in the world as it is „bound up in its destiny”<sup>100</sup>. Gans's human, too, is openly entangled in the world, the world which Gans describes as a sequence of scenic events, and which consist of other beings with their rivalry for central objects. Heidegger's question: what makes the 'sense of being'<sup>101</sup>, with its response that 'Being makes sense of being by choosing a way of being'<sup>102</sup> illustrates Gans's concept of the human who chooses the signs instead of violence. For us it is an effect of the understanding attributed by Heidegger to Being. Heidegger

---

<sup>95</sup> Idem, *Ontologia (Hermeneutyka faktyczności)*, eds. S. Czerniak, N. Leśniewski, J. Rolewski, transl. M. Bonecki, J. Duraj, Toruń 2007, p. 28.

<sup>96</sup> Idem, *Letter on Humanism*, op. cit.

<sup>97</sup> E. Gans, *Originary Thinking...*, op. cit., p. VII.

<sup>98</sup> Idem, *Signs of Paradox...*, op. cit., p. 98

<sup>99</sup> Ch. Bambach, op. cit., p.147–148.

<sup>100</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, op. cit., p. 82.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>102</sup> See: ibidem, p. 33, 313, 377.

explains understanding as „the basic determination of existence”<sup>103</sup>; what is more, he maintains that „to exist is [...] to understand”<sup>104</sup>. In reference to Gans’s human, understanding of the world means, as discussed above, the appearance of the aborted gesture of appropriation, its turn into a gesture of designation<sup>105</sup>, and their final result, namely, a deferral of violence. Furthermore, Heidegger states that understanding is a condition for both cognitive and practical comportment, so the emission of a sign (in a form of gesture or sound) is not only an expression of understanding, but also of comprehending the world, as one might suggest, again related to the deferral of violence.

We have to note that the subject of violence is not alien to Heidegger. The topic itself may be considered controversial, not because of the issues analyzed here, but because of the political context of Heidegger’s attitude<sup>106</sup>. Interpreting Heidegger, Bambach indeed claims that for Heidegger violence is of the essence, of being itself<sup>107</sup>. Therefore Heidegger’s statements that human is a ‘violence-doer’<sup>108</sup>, in the sense of ‘the one who needs to use violence’, and „using violence is the basic trait not only of his doing but also of his Dasein [*Being*] [...]”<sup>109</sup>, confirm Gans’s theory of potential violence on the ‘human scene’. Further, Gans talks about the existence of potential violence, putting it at the level of the deepest justifications of the scene of origin; however, in the context of desire and appetite always being present in human life. Moreover, if the essence of being is itself violent, as Heidegger maintains, and only understanding and experience can unfold the being, Gans’s ‘scene’

<sup>103</sup> Idem, *The Basic Problems of Phenomenology*, op. cit., p. 278.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 276.

<sup>105</sup> E. Gans, *The End of Culture...*, op. cit., p. 14.

<sup>106</sup> We are obliged to add here that Heidegger’s interest in the issue of violence was also political and has been widely commented upon, bringing him infamy regarding the issue of National Socialism (see: Ch. Bambach, op. cit., p. 146–152; C. Wodźniński, *Metafizyka i metapolityka. Czarne zeszyty Heideggera*, Gdańsk 2016). This problem, however, is not the subject of our reflection here.

<sup>107</sup> Ch. Bambach, op. cit, p. 150.

<sup>108</sup> M. Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, transl. R. Manheim, New Haven 1959, p. 149.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 151.

is a form and at the same time a way to 'unfold the being', because it is an expression of understanding of the human condition and an expression of human experience as overcoming violence, by its deferral in the aborted gesture of appropriation and designation of an already known to us object, bringing it up to the level of representation. Therefore, using Heidegger's abovementioned thoughts, we may find justification for Gans's statement that „the heart of culture is the deferral of violence through representation”<sup>110</sup>. It is interesting to note that Bambach, finding in Heidegger's discourse a heuristics similar to Gans's, notices the „tension within the definition of human being between his violence-doing against being and the violence of being itself” and pays attention to Heidegger's vision of the „uncanny condition of human existence upon the earth”<sup>111</sup>, which one might take to also refer to the scene of origin.

Although the topic of violence is present in Heidegger's discourse, there is another related issue to which he devotes more attention. It is the concept of anxiety<sup>112</sup>, that we regard as a complement of Gans's understanding of violence. It remained central to Heidegger's thought, early and later alike. Heideggerian anxiety is one of Being's basic possibilities of being, a „distinctive way in which Being is disclosed”<sup>113</sup>. From the point of view of Gans's scene, it could constitute the effect of consciousness of the existence of intra-human violence expressed by „the original aborted gesture, motivated by the common fear of violence”<sup>114</sup>. However, Heidegger approaches these topics in a phenomenological analysis<sup>115</sup> and does not translate them into an event, such as the scene of origin, an example of existential activity. As Król explains, anxiety is a fear of not being, a fear of death<sup>116</sup>, a credible reference to being as having its 'end'<sup>117</sup>, which substantiates that fear<sup>118</sup>. Like

<sup>110</sup> E. Gans, *The End of Culture...*, op. cit., p. 147.

<sup>111</sup> Ch. Bambach, op. cit., p. 151.

<sup>112</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, op. cit., p. 227.

<sup>113</sup> *Ibidem.*, p. 228.

<sup>114</sup> E. Gans, *The End of Culture...*, op. cit., p. 47.

<sup>115</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, op. cit., p. 78–79, 87, 107.

<sup>116</sup> R.L. Król, op. cit., p. 200.

<sup>117</sup> *Ibidem.*, p. 197.

<sup>118</sup> M. Heidegger, *Being and Time*, op. cit., p. 179.

anxiety, fear is a mode of ‘being of Being’<sup>119</sup> and both are a ‘mode of state-of-mind’<sup>120</sup>. In this configuration, the issue of violence is accompanied by the issues of anxiety and of fear mentioned above. In Heidegger’s thought they express the basic possibilities of Being. But Heidegger does not indicate any ‘solution’ to overcome their presence, in the way Gans does, that is, by moving to the human, existential level defined by the ‘scene’. Heidegger therefore remains at the initially assumed ontological level as an announcement of a state of Being. In this view, Gans’s concept becomes an applied ontology of language and culture as a unique human existential potential.

## CONCLUSIONS

The present paper attempts to place GA, a model of origin of language and culture as a communal event, which Gans has also called a ‘new way of thinking’, in the context of Cassirer’s and Heidegger’s extensive and multidimensional concepts of the human and his being. With the passage of time, the scope of understanding of their concepts expands, making it possible to bring them into a dialogue with GA. The paper has focused on Cassirer and Heidegger’s thought in terms of the way their thought bears on the subjects of language, sign, speech and violence, the ingredients of Gans’s scene, understood as components of Gans’s ontology applied to human’s being in the world.

Cassirer’s symbolic representation of human, and Heidegger’s human as Being in the process of being, formed from two different vital Kantian schools, which lead to opposite consequences. Cassirer accepted a transcendent instance expressed in a system of symbols, which ensured human understanding in stressing the role of humans’ cognitive properties, or, rather, the cognitive links, via symbols, connecting humans to the world. In this necessarily communal world, symbolic communication allows for recognition by the self of others. Heidegger, meanwhile, presented the individual’s intentionality in response to the surroundings of Being, that is, being there, and stressed each person’s input into the world. In what we could see as a synthesis of these opposing views, Gans’s human can account for Cassirer’s comprehension of cognitive properties of the human

<sup>119</sup> Ibidem, p. 181, 183.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 172, 179–182.

as the product of his active participation in the Heideggerian worldly universe. Moreover, Gans's language, meaning representation, corresponds to Cassirer's concept of a symbolic system questioned by Heidegger. Going to a more detailed level, and regarding what we said above, let us notice that Cassirer's sign serves not only to communicate a complete and given thought content, but is also an instrument by means of which this content develops, fully defines itself, and through its existence, as Gans helps us to say, enables humans to defer potential violence and crisis.

The deepest causes of the scene of origin are connected with this potential intra-human violence, to which Heidegger devotes a lot of attention and which is complemented by his concept of anxiety and fear which broadens the context of Gans's originary scene. To sum up, Gans's scene needs both Cassirer's and Heidegger's approaches to enable the human to surmount the intra-human crisis, which might hopefully be fostered by essays like this one, itself a linguistic act.

## Bibliography

- Roy G. D'Andrade, *Memory and Assessment of Behavior. In Measurement in the Social Sciences*, ed. T. Blalock, Aldine – Atherton, Chicago 1974.
- Roy G. D'Andrade, *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Charles Bambach, *Heidegger's Roots. Nietzsche, National Socialism and the Greeks*, Cornell University Press, Ithaca – London 2003.
- Andrew Barash, *The Symbolic Construction of Reality. The Legacy of Ernst Cassirer*, University of Chicago Press, Chicago – London 2008.
- Frederic C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge 1932.
- Lee Braver, *Heidegger*, Polity Press, Cambridge 2014.
- Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven 1944.
- Ernst Cassirer, *Structuralism in Modern Linguistics*, „WORD” 1945, Vol. 1, No. 2.
- Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 1: *Language*, transl. R. Manheim, Ch.W. Hendel, Yale University Press, New Haven 1965.
- Eric Gans, *A GA Cogito and other philosophical reinterpretations*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 63, 28.09.2019, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw633/>.

- Eric Gans, *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*, The Davies Group, Aurora 2011.
- Eric Gans, *On 'Being and Time'*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 226, 20.01.2001, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw226/>.
- Eric Gans, *Originary Thinking. Elements of Generative Anthropology*, Stanford University Press, Stanford 1993.
- Eric Gans, *Science and Faith. The Anthropology of Revelation*, Rowman and Littlefield Publishers, Savage 1990.
- Eric Gans, *Signs of Paradox, Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- Eric Gans, *The End of Culture. Toward a Generative Anthropology*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1985
- Eric Gans, *The New Origin of Language, Part 3: The Ostensive*, „Chronicles of Love and Resentment”, No. 537, 25.02.2017, <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw537>.
- Eric Gans, *The Origin of Language. A Formal Theory of Representation*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1981 (2019).
- Eric Gans, *The Scenic Imagination. Originary Thinking from Hobbes to the Present Day*, Stanford University Press, Stanford 2008.
- René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Paris 1978.
- René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972.
- Ward Hunt Goodenough, *Cultural Anthropology and Linguistics*, [in:] *Report of the Seventh Annual Roundtable Meeting on Linguistics and Language Study*, ed. P.L. Garvin, Georgetown University, Washington (DC) 1957.
- Ward Hunt Goodenough, *Culture, language and society*, Addison – Wesley, Reading (Mass) 1971.
- Charles, B. Guignon, *Introduction*, [in:] *The Cambridge Companion to Heidegger*, ed. Ch.B. Guignon, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Peter E. Gordon, *Continental Divide: Heidegger, Cassirer, Davos*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2012.
- Martin Heidegger, *Being and Time*, transl. J. Macquarrie, E. Robinson, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven 1959.
- Martin Heidegger, *Letter on Humanism*, [in:] idem, *Basic Writings*, transl. F.A. Capuzzi, J.G. Gray, ed. D.F. Krell, Routledge, London 1993.

- Martin Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, transl. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
- Martin Heidegger, *Ontologia (Hermeneutyka faktyczności)*, transl. M. Bonecki, J. Duraj, eds. S. Czerniak, N. Leśniewski, J. Rolewski, Wydawnictwo Rolewski, Toruń 2007.
- Martin Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1988.
- Dell Hymes, *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology*, Harper & Row, New York 1964.
- Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, transl. and eds. P. Guyer, A. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998
- Theodor Kisiel, *The Genesis of Heidegger's 'Being and Time'*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1993
- John Micheal Krois, *Cassirer's 'Prototype and Model' of Symbolism: Its Sources and Significance*, „Science in Context” 1999, Vol. 12, No. 4
- Marion Lauschke, *'Representation' and 'Presence' in the Philosophy of Ernst Cassirer*, [in:] *Ernst Cassirer on Form and Technology*, eds. A.S. Hoel, I. Folkvord, Palgrave Macmillan, London 2012.
- Remigiusz Lucjan Król, *Analiza kategorii bycia i człowieka w koncepcji filozoficznej Martina Heideggera*, Wydawnictwo Naukowe SUB Lupa, Truskaw 2017.
- George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
- Marina Ludwigs, *From de Man to Gans: The Return of the Referent*, „Anthropoetics” 2018, Vol. XXIII, No. 2 (Spring).
- Marina Ludwigs, *Three Gaps of Representation / Three Meanings of Transcendence*, „Anthropoetics” 2018, Vol. XV, No. 2 (Spring).
- Samantha Matherne, *Cassirer's Psychology of Relations*, „Journal for the History of Analytical Philosophy” 2018, Vol. 6, No. 3.
- Stephen Mulhall, *Heidegger and 'Being and Time'*, Routledge, London – New York 2005.
- Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol. 1–2, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1992–1998.
- Otto Pöggeler, *Droga myślowa Martina Heideggera*, transl. B. Baran, Czytelnik, Warszawa 2002.
- Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London – New York 2003.
- Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1988.



- Cezary Wodziński, *Metafizyka i metapolityka. Czarne zeszyty Heideggera*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016
- Francisco J. Varela, Eleanor Rosch, Evan Thompson, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Boston 1992.
- Magdalena Złocka-Dąbrowska, *Generative Anthropology's Scene of Origin in Cognitive and Axiological Contexts*, „Anthropoetics” 2019, Vol. XXIV, No. 2 (Spring), <http://anthropoetics.ucla.edu/ap2402/2402mzd/>.

### **GA Among Giants. Gans's Scene of Language and Culture Origin in Reference to Cassirer's and Heidegger's Visions of the Human**

This essay situates Eric Gans's Generative Anthropology (GA) within Ernst Cassirer's and Martin Heidegger's intricate ontologies and validates GA as an applied ontology of language and culture. First, I will follow Gans's suggestions for placing GA within a philosophical context, in particular, in terms of his situating of GA as a response to Heidegger's *Being and Time*. I will then present Gans's central concept of GA – the rise of language/culture as the origin of the 'human as human' – a way of linking Gans's system of representation with Cassirer's system of symbolic forms. The description of the main components of Gans's 'scene', namely: language, sign, community and violence, as responding to Cassirer's and Heidegger's respective understandings, will lead us to symbolic representation as opposed to a phenomenology that views forms merely as limitations for Being. I propose a mediating position between the competing claims of Cassirer and Heidegger, respectively, in Gans's originary thinking, in the 'explosion of language' that allows the hermeneutics of the language of being (*Dasein*) to regain its presence.

**Keywords:** Eric Gans, GA, Cassirer, Heidegger, scene of origin, representation, language, culture



## HITCHCOCK, BLONDYNKA I „SPOJRZENIE” (POSTACI GRANE PRZEZ GRACE KELLY)

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ  
Faculty of Management and Social Communication,  
Jagiellonian University in Cracow  
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-5242-281X

Amerykańskie filmy Alfreda Hitchcocka (poczynając od *Rebeki*, 1940) z jednej strony można postrzegać jako reprezentatywne dla dominującego modelu kina hollywoodzkiego, z drugiej przekraczają one jego ramy (stąd nomenklatura: system Hitchcockowski jako zjawisko odrębne), a nawet (zwłaszcza w przypadku filmów z lat 50. i pierwszej połowy 60.) zaświadcniają o swoistej grze reżysera z wyznacznikami tegoż modelu. Dotyczy to w szczególności wykreowanego przez Hollywood mitu „czystej blondynki”, obiektu pożądania i przedmiotu spojrzenia oraz sposobów angażowania widza w fikcję i sterowania procesami identyfikacji widza z bohaterami drogą manipulacji (jego) „spojrzeniem” (za sprawą techniki *POV shot*).

Analizując główny nurt kina hollywoodzkiego jako formę monolityczną, Laura Mulvey wraz ze swoim artykułem *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* z 1975 roku<sup>1</sup> zainicjowała tradycję wiązania i interpretacji instancji widza (implikowanego przez ten model kina) z przedstawianiem kobiety/kobiet na ekranie i artykulacją spojrzeń w tekście filmowym. Dowodziła, że w hollywoodzkim modelu kina to męskiemu protagoniście przypada zazwyczaj aktywna funkcja narracyjna, natomiast nawet jeśli kobiecie przypisane zostanie miejsce centralne w diegizie, to i tak niemożliwa jest identyfikacja widza z jej postacią. Postać kobieca skłania wyłącznie do kontemplacji jej

<sup>1</sup> L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” 1975, Vol. 16, No. 3; zob. w przekładzie polskim: eadem, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

obrazu, jest uprzedmiotowiona, zaś pośrednikiem dla „spojrzenia widza” jest wyłącznie postać męska. Implikowany przez struktury narracji i alternację spojrzeń w filmie widz musi nieuchronnie (jako zdeterminowany) przyjmować męski punkt widzenia. Przyjemność wzrokowa oferowana przez kino hollywoodzkie, zdaniem Mulvey, bazuje na voyeurystycznych formach patrzenia i odnosi się wyłącznie do widza męskiego, kobiecie zaś przypada rola „spektaklu” wystawionego na jego spojrzenie.

Artykuł Mulvey okazał się tyleż wpływowy (przyniósł falę kontynuacji i reinterpretacji), co kontrowersyjny (wywołał szereg polemik). Pretekstem dla ujęć polemicznych stała się m.in. twórczość Alfreda Hitchcocka. Zainicjował je Raymond Bellour, analizując system wypowiedzania w dziele Hitchcocka na przykładzie filmów: *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) z kobiecą rolą Evy Marie Saint (Eve Kendall), *Psychoza* (*Psycho*, 1960) z udziałem Janet Leigh (Marion Crane) i Very Miles (Lila Crane), *Ptaki* (*The Birds*, 1963) z kreacją Tippi Hedren (Melanie Daniels) i *Marnie* (1964) również z kreacją Tippi Hedren (Marnie Edgar)<sup>2</sup>.

Hitchcock w wielu filmach dokonał reinterpretacji modelowej funkcji i symbolicznej roli kobiety w diegizie (czyniąc ją postacią aktywną, kreatywną i obdarzając prawem do „spojrzenia”), co w konsekwencji przyczyniło się do naruszania konwencjonalnego modelu „wymuszonej” identyfikacji wyłącznie z postacią męską. Hitchcocka uważa się za mistrza w prowadzeniu swoistej „gry z widzem” zarówno w sensie horyzontu jego poinformowania (tj. zakresu jego świadomości w porównaniu do wiedzy bohatera/ów w przypadku opartych na suspense skomplikowanych intryg, scenariuszy zbrodni czy sytuacji opresji graniczących z doświadczeniem horroru), jak i eksperymentów wymierzonych w jego przyzwyczajenia (w sensie

<sup>2</sup> Chodzi o teksty Raymonda Belloura: *Le blocage symbolique. Psychanalyse et cinéma*, „Communications” 1975, No. 23 (dotyczy filmu *Północ, północny zachód*); *Psychose, névrose, perversion*, „Ça Cinema” 1979, No. 17 (zob. w przekładzie angielskim: *Psychosis, Neurosis, Perversion*, transl. N. Huston, „Camera Obscura” 1979, No. 3/4) (dotyczy filmu *Psychoza*); *Les Oiseaux: analyse d'une sequence*, „Cahiers du Cinéma” 1969, No. 219 (dotyczy filmu *Ptaki*); *Marnie: une lecture*, „Revue d'Esthétique” 1967, Vol. 20, No. 2/3; zob. też: idem, *Hitchcock, the Enunciator*, „Camera Obscura” 1977, No. 2 (dotyczy filmu *Marnie*). Tekst Belloura poświęcony *Marnie* jest wcześniejszy od artykułu Mulvey.

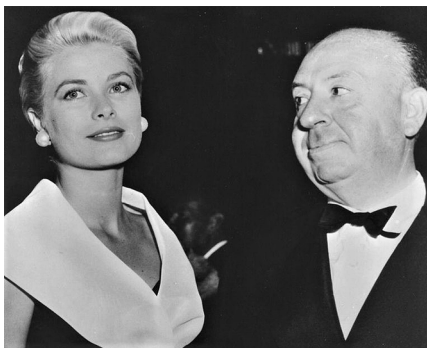
przewrotnego traktowania norm narzucanych przez system hollywoodzki, w ramach którego reżyser robił filmy; sterowania odczuciami/identyfikacją widza poprzez alternację dwóch planów obiektywnego/subiektywnego). Hitchcock był mistrzem odstępstw od tzw. hollywoodzkiej normy. Z jednej strony robił „filmy doskonale mieszczące się w ówczesnych standardach”, z drugiej jego wyostrowiona „świadomość formy filmowej sprawiała jednak, że Hitchcock ciągle eksperymentował. Był niewątpliwie największym eksperymentatorem w Hollywood”. Wiele jego nowatorskich rozwiązań wykraczało poza obowiązujące standardy, a mimo to zawsze udawało mu się „utrzymać równowagę między śmiałością formy a stopniem jej zrozumiałości dla przeciętnego widza”<sup>3</sup>.

Model „idealnej blondynki” Hitchcocka – taki, w którym jej fizyczny *image* współgrał z pożądanym (przez reżysera) typem postaci kobiecej – ukształtował się ostatecznie w okresie pomiędzy pierwszą rolą zagrana przez Grace Kelly w filmie *M jak morderstwo* (*Dial M for Murder*, 1954) a zakończeniem współpracy z Tippi Hedren wraz z *Marnie* (1964). Powstałe w tym czasie filmy – uchodzące za największe osiągnięcia Hitchcocka, choć cieszące się różnicowanym powodzeniem u publiczności – łączy szereg cech, które można uznać za ich wyznaczniki: przypisanie bohaterce kobiecej roli kluczowej (to ona jest powodem działań mężczyzn bądź je inicjuje czy wyzwała) i dekonstruowanie hollywoodzkich stereotypów postrzegania kobiety (poprzez grę z wizerunkiem kobiety jako przedmiotu pożądania i obiektu spojrzenia); ogrywanie znaczenia rekwizytów, wokół których budowana jest intryga, pełniących niejednokrotnie funkcję „pomostów” pomiędzy filmami o charakterze paralelnym; budowanie wrażenia dwuznaczności – zawieszenia między wrażeniem obcowania z konkretną rzeczywistością a iluzją uczestniczenia w zainscenizowanym spektaklu, czyimis śnie czy prowadzonej grze; pozostawianie w filmach swoistej „sygnatury” – swojej obecności jako reżysera, autora, dysponenta obrazów czy „wypowiadacza” – stanowiącej rodzaj klucza do ich interpretacji.

Dla typu niepokojącej i intrygującej „chłodnej blondynki”, ucieleśnienia kobiecego ideału Hitchcocka, znakomitą odtwórczynią okazała się Grace

<sup>3</sup> Zob. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 88.

Kelly, łącząca perfekcyjną urodę z wyrafinowaną elegancją, za fasadą których krył się temperament (il. 1 i 2).



Il. 1. Grace Kelly w towarzystwie Alfreda Hitchcocka (1954)



Il. 2. Grace Kelly (1955)

## M JAK MARGOT (W M JAK MORDERSTWO)

Pierwszy film z jej udziałem – *M jak morderstwo* – to przewrotna reinterpretacja, wielokrotnie ogrywanego przez hollywoodzkie kino, tematu „trójkąta miłosnego”, czyli rywalizacji dwóch mężczyzn o względy tej samej kobiety. Wedle takiego scenariusza – z motywem wyboru między miłością a powinnością – toczyły się historie w filmach z udziałem Ingrid Bergman (np. *Oślawiona* [*Notorious*], 1946). Hitchcock zresztą dostrzegł w Kelly najlepszą aktorkę od czasów Bergman, przeznaczając jej jednak inną/e rolę/e do zagrania w ramach filmowej „sceny życia”. Z pozoru *M jak morderstwo* to banalna historia kryminalna, rozgrywająca się według schematu: mąż, który odkrywa zdradę żony, planuje zbrodnię doskonałą – pozbycie się jej z pomocą kompana ze studiów z przestępczą przeszłością (którego motywuje do działania propozycją sowitej zapłaty) i z zaaranżowaniem dla siebie alibi na czas morderstwa. Hitchcock jednak szybko demaskuje fakt, że nie o trójkąt miłosny w istocie chodzi. Motywacją do popełnienia zbrodni okazuje się nie zraniona miłość do żony i zazdrość o innego mężczyznę, ale chęć

przejęcia jej majątku. Trudno bowiem dostrzec jakikolwiek cień pożądania w oczach męża, Tony’ego Wendice’a (Ray Milland), wobec pięknej i eleganckiej żony, Margot Wendice (Grace Kelly). Znacznie większe wrażenie zdaje się na nim robić dawny kolega ze studiów i jego przestępcza przeszłość oszusta – Swann, podający się za kpt. Lesgate’a (Anthony Dawson). Układ zawarty między współnikami w zbrodni przypomina nieco relację pomiędzy Brandonem a Philipem, bohaterami *Sznura* (*Rope*, 1948), realizującymi scenariusz „zbrodni doskonałej” popełnionej na koledze, Davidzie. Tony, podobnie jak Brandon, aranżuje morderstwo; formą popełnienia zbrodni było/ma być uduszenie poprzez zadzierzgnięcie pętli na szyi (z pomocą sznura/szalika); scenerię zbrodni stanowi zamknięta przestrzeń – mieszkanie, a współników w zbrodni łączy coś na kształt fascynacji związanej ze zdolnością do naruszania społecznych norm, w której w przypadku *Sznura* dostrzegano „podtekst homoseksualny”<sup>4</sup>, obecny też w *M jak morderstwo*, choć w sposób nieco mniej oczywisty (wskazuje nań wyraźny brak więzi emocjonalnej Tony’ego z żoną, tudzież bliskość fizyczna ograniczona do „formalnych” pocałunków małżonków). Zasadnicza różnica pomiędzy tymi filmami sprowadza się do tego, że w *Sznurze* rola kobiet została ograniczona do minimum (postać narzeczonej ofiary), zaś gra toczyła się wyłącznie pomiędzy mężczyznami (w szczególności Brandonem i Philipem, wcielającymi w czyn scenariusz „zbrodni doskonałej”, a Rupertem Cadellem [James Stewart], nauczycielem, którego poglądy filozoficzne ukształtowały ich osobowość); natomiast *M jak morderstwo* opiera się na scenariuszu wyeliminowania kobiety, zastawieniu pułapki na żonę przez męża, który sam zostanie w nią pochwycony i w konsekwencji wyeliminowany z gry. Na „scenie” i przed perspektywą wspólnego życia pozostają Margot i Mark Halliday (Robert Cummings), autor kryminałów darzący Margot odwzajemnionym uczuciem.

W filmach z Grace Kelly Hitchcock ogrywa hollywoodzkie stereotypy przedstawiania kobiety jako przedmiotu spojrzenia kamery, męskiego bohatera i widza, które oznaczają jej reifikację i sprowadzenie do roli przedmiotu pożądania. Można odnieść wrażenie, że w *M jak morderstwo* przypadki aktywnego „spojrzenia” kobiecej protagonistki, warunkujące podmiotowość,

<sup>4</sup> Zob. K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 151.

są prawie niezauważalne (z jednym znaczącym wyjątkiem); dominuje spojrzenie na nią, nie związane z konkretną osobą, lecz będące efektem ujęcia przez kamerę, a ponadto fabuła filmu z pozoru wydaje się scenariuszem reifikacji kobiety. Hitchcock doprowadza jednak ów scenariusz do granic absurdu i w konsekwencji nabiera on efektu zgoła odmiennego od sugerowanego. Służy temu choćby narzucanie jednoznacznych skojarzeń przez kolorystykę strojów Grace Kelly, ewoluujących w filmie od przyciągającej wzrok soczystej czerwieni po niezauważalną szarość. Hitchcock wyraźnie skupił uwagę widza na trzech „odsłonach” Margot: ubranej w czerwoną koronkową suknię (gdy mąż, znajdując wymówkę – pilny kontakt z szefem – by pozostać w domu, inscenizuje wspólny wieczór Margot z jej przyjacielem Markiem Hallidayem w teatrze i restauracji), w białą koronkową koszulę nocną (gdy przebudzona ze snu dzwonkiem telefonu – jak się okazuje: od męża – podnosi słuchawkę i wówczas zostaje zaatakowana od tyłu przez Swanna, który usiłuje ją udusić) i w końcu w obcisłą szarą sukienkę zapiętą pod szyję (w którą ubrana jest od momentu, gdy mąż – podmieniając dowody – manipuluje śledztwem, aby rzucić na nią cień podejrzenia o popełnienie morderstwa na Swannie; ma ją na sobie także w chwili aresztowania przez policję i nosi aż po finalne oczyszczenie z zarzutów).

Hitchcock eksperymentował z kolorem kostiumów Margot, ewoluującym od jasnych i jaskrawych po wyraźnie stonowane<sup>5</sup>. Soczysta czerwień koronkowej sukni<sup>6</sup> (il. 3) zwyczajowo konotuje potęgowanie seksualnej atrakcyjności kobiety, ale także wyraża jej bunt (jak np. w *Jezebel* Williama Wylera, 1938). Czerwona suknia nie czyni jednak Margot obiektem pożądania męża, który nie tyle pragnie jej, ile jej śmierci – nie towarzyszy przecież żonie i jej „przyjacielowi” podczas wieczoru w teatrze, by móc spotkać się w domu z przyszłym mordercą Swannem, podającym się za kpt. Lesgate’a. Być może więc, nawiązując do „mitycznej czerwonej sukni” Julie Marsden (Bette Davis) z *Jezebel* jako znaku łamania utrwalonych stereotypów, Hitchcock

<sup>5</sup> Zob. *Dial M for Murder (1954)*, 12.11.2014, The Blonde at the Film. A Fresch Look at Old Films [blog], <https://theblondeatthefilm.com/2014/11/12/dial-m-for-murder-1954/> [dostęp 15.02.2020].

<sup>6</sup> Projektantem tej sukni był pracujący dla Warner Bross Moss Mabry, zob. *ibidem*.



chciał, by ten mocny akcent kolorystyczny sugerował „pułapkę” dla mężczyzny, usiłującego zastawić pułapkę na kobietę.



Il. 3. Czerwona suknia Margot. Kadry z filmu *M jak morderstwo*

Delikatna, półprzezroczysta biała koszula nocna<sup>7</sup> Margot w scenie zaaranżowanego przez męża, pod jego nieobecność (bierze wówczas udział w przyjęciu w męskim gronie z towarzyszącym mu jako gość Markiem Hallidayem), morderstwa, zaplanowanego jako dokonane rękoma Swanna, narzuca proste skojarzenie ze strojem idealnej ofiary, tyle że Margot sięga po pozostawione (mimoходом) na biurku krawieckie nożyczki i odwraca bieg wydarzeń, wbijając je w plecy mężczyzny i raniąc go śmiertelnie. Przy tym Hitchcock w specyficzny sposób sfilmował scenę ataku i duszenia Margot jako realizację zasady, na którą wskazał François Truffaut: „Alfred Hitchcock filmował sceny miłosne tak, jakby były scenami morderstwa,

<sup>7</sup> Do białej koszuli w tej scenie przekonała Hitchcocka Grace Kelly. Reżyser początkowo myślał o peniarze bądź nocnym szlafroku, jednak jej sugestie uznał za słuszne. Przyczyniła się w ten sposób pośrednio do końcowego efektu.

a sceny morderstwa tak, jakby były scenami miłosnymi<sup>8</sup>. Ilustruje tę zasadę zestawienie ujęć, w których Margot widoczna jest najpierw w „objęciach” Swanna, usiłującego ją udusić, a następnie męża, w ramionach którego chowa się zaraz po tym, jak przekracza on próg mieszkania, gdzie leży ofiara – nie ta jednak, której się spodziewał. W pierwszym przypadku wyraz twarzy krzyczącej z przerażenia Margot na moment przypomina stan erotycznej ekstazy (il. 4), w drugim natomiast trzymający w ramionach Margot mąż wyraźnie nie jest zainteresowany żoną ani jej losem, tylko z chłodną kalkulacją skupia swoją uwagę na detalach łączących się z morderstwem – kluczu, który wyjmuje, a następnie ponownie chowa w kieszeni marynarki, bordowej torebce Margot, z której ten klucz wcześniej wyjął niepostrzeżenie, aby umożliwić Swannowi wejście do mieszkania, i w końcu na leżącym na ziemi trupie Swanna. Ukazując kolejno klucz, torebkę i ciało Swanna, Hitchcock posłużył się montażem motywowanym subiektywnie (w dwóch przypadkach techniką *POV shot*), ilustrującym spojrzenie męża skupione nie na przerażonej kobiecie, która właśnie uniknęła śmierci, lecz skoncentrowane na tym, jak zatuszować ślady i wyeliminować ją z własnego życia w inny sposób, wikłając w popełnienie morderstwa.



Il. 4. Scena morderstwa Margot sfilmowana jak scena miłosna. Kadr z filmu *M* jak morderstwo

Hitchcockowska zasada filmowania scen miłosnych i scen morderstwa, polegająca na inwersji, może stanowić klucz do odczytania filmu/ów reżysera, w którym/ych za z pozoru prostą historią kryje się bardziej wywrotowe przesłanie. Od momentu, gdy zostanie aresztowana, poprzez moment zapadnięcia wyroku sądowego, aż po finalne udowodnienie jej niewinności przez inspektora Hubbarda (John Williams), Margot ubrana jest

w szarą sukienkę zapiętą pod szyję, na którą – gdy opuszcza mieszkanie, a potem do niego powraca – ma nałożony płaszcz w rudym odcieniu. To

<sup>8</sup> Cyt. za: G. Hopp, *Movie Icons. Kelly*, Köln 2007, s. 58.

kolory maskujące, pozwalające jej na moment „zniknąć” – wówczas zyskuje wsparcie od zakochanego w niej Marka Hallidaya i inspektora Hubbarda, który znajduje klucz – w sensie dosłownym: rekwizyt; w sensie symbolicznym: do rozwiązania tajemnicy zbrodni. W efekcie szara suknia, powiązana z odsunięciem bohaterki w sferę cienia (i zagrożenia wykonaniem wyroku śmierci), *de facto* nie oznacza wyeliminowania z gry, ale powrót na „scenę życia”.

Trzy „spojrzenia” postaci, zaakcentowane w filmie, stanowią „klucz” do jego interpretacji pozostawiony widzom przez Hitchcocka. W pierwszej scenie filmu kamera pokazuje najpierw ulicę, potem dom, a następnie okno, przez które jakby wnika (przenikanie) do mieszkania Wendice’ów, ukazując kurtuazyjny pocałunek małżonków (oboje mają wówczas przymknięte oczy), po czym mężczyzna ze wzrokiem utkwionym w listach odchodzi od żony i zasiada po drugiej stronie stołu, ona zaś zatapia wzrok w gazecie („The Times”), następnie podnosi wzrok i zza gazety patrzy w stronę męża, po czym następuje zbliżenie na anons z gazety, ukazane z punktu widzenia Margot, informujące o tym, że tego dnia do Southampton zawija statek Queen Mary, na pokładzie którego jest amerykański autor kryminałów Mark Halliday. Tym samym typem otwarcia, z kamerą imitującą oko podglądacza, wnioskującą w „intymny świat” pary, posłużył się Hitchcock także w późniejszej *Psychozie* (1960) – w obu przypadkach zabieg ten miał na celu symulowanie obecności widza. Tematem większości „filmów Hitchcocka z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych są one same jako spektakle, w których poszczególne postacie są ucieleśnieniami Jego samego, a zatem jednocześnie stawiają widza dosłownie w sytuacji widza i są opisaniem tej sytuacji”<sup>9</sup>. Spojrzenie Margot spoza gazety w stronę męża (il. 5) sugeruje ostrożność i emocjonalny dystans<sup>10</sup> pomiędzy nimi, zaakcentowane w całej tej scenie, zaś jej spojrzenie na anons w gazecie antycypuje inny, powitalny, pełen czułości i namiętności pocałunek z Markiem Hallidayem, po którym przez chwilę patrzą sobie w oczy. W przypadku pierwszego pocałunku

<sup>9</sup> Tak o filmie *Psychoza* pisał Ernest Wilde – analogiczną sytuację można zaobserwować już w *M jak morderstwo*. Zob. E. Wilde, *Anty-psycho, czyli oglądanie „Psychozy” Alfreda Hitchcoca*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, red. A. Helman, Katowice 1986, s. 155.

<sup>10</sup> G. Hopp, op. cit., s. 63.



Il. 5. Spojrzenie Margot sugerujące emocjonalny dystans wobec męża. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

z mężem Margot ma na sobie biały koronkowy szlafrok, korespondujący ze strojem (białą koronkową koszulą nocną), w jaki ubrana będzie w scenie zaaranżowanego przez męża niedoszłego morderstwa. Tym samym małżeński pocałunek, z pozoru wyglądający na sielankę miłosną, jest zapowiedzią skrytobójczych planów męża, a pozorną miłość nosi znamię śmierci. Namiętny pocałunek z Markiem i płomienna czerwona koronkowa

suknia Margot zapowiadają z kolei silne emocje, triumf namiętności i przełamanie wrażenia kruchej kobiecości.

W scenie, w której Tony Wendice pozyskuje Swanna, by posłużyć się nim do realizacji swojego niecnego planu zabicia żony, pokazuje mu w pewnym momencie wspólne zdjęcie niegdysiejszych absolwentów Cambridge, zrobione z okazji ich zjazdu po latach. Zbliżenie na zdjęcie zostało ukazane z perspektywy patrzących na nie mężczyzn, zaś Wendice identyfikuje swego rozmówcę jako tego „z najdłuższym cygarem, jakie robili”<sup>11</sup>. Swann, rozpoznając siebie, komentuje, że „był to jego pierwszy i ostatni zjazd”, a potem dodaje: „wyglądam jak morderca”, co Wendice potwierdza, po czym kamera

<sup>11</sup> Określenie „z najdłuższym cygarem”, użyte w charakterze atrybutu Swanna jako potencjalnego mordercy w scenie zabójstwa, filmowanej jak scena miłosna, jest typem hitchcockowskiego dowcipu słownego analogicznym do tego, jakim posłuży się w filmie *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959), gdzie Thornhill, któremu czynność golenia w toalecie na dworcu w Chicago zabrała zbyt dużo czasu, zapytany przez Eve Kendall, dlaczego się spóźnił, odpowiada: „Mała maszynka, duża twarz”. W pierwszym przypadku ironia Hitchcocka dotyczy fiaska zaplanowanej „zbrodni fallicznej”, w drugim „mała golarka” jest symbolem kastracyjnym, a Eve pełni rolę nie tylko „figury strachu przed śmiercią”, lecz i „kastrotorki”. Zob. W. Godzic, *O pożytkach płynących z psychoanalizy filmowej: przypadek „Północy – północnego zachodu” Alfreda Hitchcocka*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8, s. 179–180.

pokazuje go, jak patrzy na fotografię, a następnie zawiesza ją ponownie na ścianie, gdzie będzie wisieć niezauważona aż do momentu, gdy zwróci na nią uwagę autor kryminałów Mark Halliday, a Wendice zasugeruje wówczas policji mylny trop w śledztwie w sprawie śmierci Swanna, wskazując na niego jako szantażystę Margot, co pozwoli rzucić na nią podejrzenie o popełnienie morderstwa. Co istotne, w gronie owych absolwentów – wyłącznie męskich – przy tym samym stole co Swann i Wendice siedzi sam Alfred Hitchcock, a jego wzrok skierowany jest w stronę obiektywu aparatu fotograficznego/kamery. Hitchcock, pozostawiając w ten sposób swoją zakamuflowaną sygnaturę (il. 6), związał kierunek swego spojrzenia ze spojrzeniami mężczyzn i uczynił siebie pośrednikiem między widzem a światem przedstawionym filmu.

Trzecim spojrzeniem jest spojrzenie Margot Mary Wendice wprost w obiektyw kamery (il. 7) w momencie wydania na nią wyroku śmierci za rozmyślne zamordowanie Charlesa Alexandra Swanna. Podczas gdy głos z offu (domniemany głos sędziego) wypowiada sentencję oskarżenia, a inny głos (odpowiadający głosowi ławy przysięgłych) potwierdza jej winę, po czym zapada wyrok, Margot, prawie przez cały czas, kieruje wzrok prosto w obiektyw / w stronę widza, w pozycji którego na moment znajdzie się postać orzekającego sędziego (ukazanego w półzbliżeniu), którą ponownie zastępuje twarz Margot patrzącej w obiektyw kamery. Ta fraza ujęć akcentuje nawiązanie przez widza/ów aktywnego kontaktu z bohaterką, ale również burzy jego/ich spokój, uświadamiając obecność i pośrednictwo kamery<sup>12</sup>. Widz w ten sposób nie tylko staje się nagle „uczestnikiem” akcji filmu, ale zostaje postawiony po stronie oskarżycieli, sędziów; kamera pełni funkcję niewidocznej publiczności,



Il. 6. Sygnatura Hitchcocka. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

<sup>12</sup> O efekcie, jaki daje spojrzenie aktora prosto w obiektyw kamery, zob. J.V. Mascalli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szefrawski, Warszawa 2007, s. 27.



a spojrzenie Margot demaskuje widza jako współodpowiedzialnego za jej fałszywe oskarżenie.



Il. 7. Spojrzenie Margot w obiektyw kamery/w stronę widza. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

Tymczasem Hitchcock, dobrze zamaskowany, ale obecny na fotografii i przez ten drobny zabieg zaznaczający siebie jako instancję odpowiedzialną za przebieg zdarzeń, demaskuje iluzoryczną naturę spektaklu – w sensie stematyzowania w filmie rzeczywistości scenicznej. Film powstał w oparciu o dramat Fredericka Knotta. Został podzielony na dwie części, niczym

dwa akty w dramacie rozdzielone napisem: „Przerwa”. Bohaterom zostały przypisane określone role do zagrania, a rzeczywistość przedstawiona ma charakter teatralnej sceny. Terenem akcji jest przestrzeń zamknięta – mieszkania Wendice’ów (z ograniczoną perspektywą na ogród i ulicę) oraz restauracji. Tony’emu Wendice’owi przypadła rola wcielenia w życie scenariusza zbrodni doskonałej, a gdy zamiysł pierwotny zawiódł, dokonał jego modyfikacji przez podsuwanie policji mylnych tropów (w obu przypadkach scenariusz sprowadza się do wyeliminowania żony). Markowi Hallidayowi przypadła rola rekonstrukcji pierwotnego scenariusza zbrodni przebiegającego zgodnie z pomysłami, które sam by wykorzystał w swoich kryminałach. Inspektorowi policji Hubbardowi przypadła rola odnalezienia „klucza”, który zdemaskuje faktycznego sprawcę, czyli pomysłodawcę zbrodni, aby Margot Wendice mogła ponownie powrócić „na scenę życia”. Gdy zgodnie ze scenariuszem zastawienia pułapki na Tony’ego Wendice’a przez policję, Margot powraca do swego mieszkania, by mogła zająć pozycję widza konfrontowanego z odpowiedzialnym za inscenizację morderstwa, którego miała paść ofiarą (a więc z własnym mężem), inspektor pyta ją, czy podejrzewała męża, ona zaś najpierw zaprzecza, potem dodaje: „Chociaż...”. Jej zawieszenie głosu pozwala się domyślać, że już od pierwszej sceny filmu (gdy z gazety patrzy w stronę męża) nie była tak nieświadoma, jak mogłoby się wydawać. Choć głównymi uczestnikami gry w filmie są mężczyźni, to stawką, o którą toczy się gra, jest kobieta – Margot i jej szczęście (perspektywa na życie u boku Hallidaya, na którą wskazuje inspektor). Być może też,

zgodnie z przewrotnym zamysłem Hitchcocka, duża litera „M” w kolorze czerwonym, umieszczona na tarczy aparatu telefonicznego (ukazanego w czołówce filmu), wskazuje nie tyle na *M jak morderstwo* (tytuł filmu), lecz „M jak Margot” (wszakże to ona pojawia się w płomiennej czerwonej sukni sygnalizującej „pułapkę” zastawioną na mężczyznę).

## LISA „ZA WYSOKIMI HIMALAJAMI” (W OKNIE NA PODWÓRZE)

Historię opowiedzianą w filmie *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954) Hitchcock również wpiął w ramy teatralnych dekoracji – przestrzeń akcji została ograniczona do mieszczącej się w Greenwich Village w Nowym Jorku kawalerki zawodowego fotoreportera L.B. Jeffriesa – „Jeffa” (James Stewart), unieruchomionego w niej (z nogą w gipsie) w następstwie wypadku, i widoku rozpościerającego się z jej okien. Teatralnej proweniencji jest też, inicjujący prolog filmu, stanowiący tło dla napisów czołowych, motyw odsłonięcia trzech półprzezroczystych rolet przysłaniających okno wychodzące na podwórze, wznoszących się w górę niczym kurtyna w teatrze. Zastosowany później ruch kamery i pole jej widzenia imitują obecność podglądacza bez zdradzania jego tożsamości: krótki *travelling* sugeruje dochodzenie do okna i spojrzenie przez nie, długa panorama dopełniająca 360 stopni, prezentująca fasady kamienic, dookreśla zakres widzenia cząstkowego, po czym następuje zbliżenie na twarz oblanego potem, pogrążonego we śnie Jeffa, wykluczające w tym momencie utożsamienie spojrzenia kamery z zakresem jego widzenia (przynajmniej na jawie). *Okno na podwórze* inicjuje, charakterystyczny dla obrazowania Hitchcocka, chwyt utożsamienia „oka” kamery z okiem intruza, penetrującego pewną przestrzeń, ale identyfikacja jego tożsamości nie jest w tym przypadku możliwa – widz nie wie, „kto patrzy”<sup>13</sup>, choć odnosi nieodparte wrażenie poszukiwania przez intruza czegoś, na czym to spojrzenie mogłoby się zatrzymać z uwagą. W drugiej części prologu, w której kamera, ponownie zataczając koło od zbliżenia na twarz śpiącego Jeffa po ukazanie jego bezwładnego ciała, a w szczególności usztywnionej gipsem nogi (z napisem: „Tu leżą połamane kości L.B. Jeffriesa”), budowane jest wrażenie, że „oko” kamery pozwala jeszcze głębiej wniknąć w intymną

<sup>13</sup> Zwrócił na ten fakt również uwagę: F. Montcoffe, *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, Paris 1990, s. 103.

przestrzeń mieszkańców trzech kamienic widocznych z okien apartamentu Jeffa (przywołane scenki rodzajowe ilustrujące sytuacje po „przebudzeniu o świcie”, rozgrywane się na scenach wytyczonych przez framugi okien ich mieszkań), po czym ruch opisowy kamery przybliży też wnętrze kawalerki Jeffa z dominującymi w niej akcesoriami związanymi z jego profesją, ale i z życiem osobistym (jak np. dwa portrety tej samej kobiety – negatyw wiszący na ścianie i pozytyw, stanowiący okładkę magazynu „Paris Fashions”, dyskretnie wskazujące na przeświadczenie o dwoistej naturze kobiety i zapowiadające pojawienie się Lisy Fremont, profesjonalnie zajmującej się modą).

O ile nakreślenie przez kamerę w prologu filmu topografii przestrzeni dokonało się niejako bez czynnego udziału (czy pośrednictwa) głównej postaci (pogrążonego wówczas we śnie L.B. Jeffriesa), o tyle w trzech kolejnych sekwencjach (składających się na zawiązanie akcji) sytuacja ulega odwróceniu: widz, śledząc spojrzenie bohatera uwięzionego z nogą w gipsie na wózku inwalidzkim w swojej kawalerce (który dla zabicia nudy i dręczącej go bezczynności ucieka się do podglądania sąsiadów), wnika wraz z nim w życie intymne owych sąsiadów, ale też może pośrednio, niejako w „zwierciadle spojrzeń” (i opinii) innych postaci, ujrzeć samego Jeffa. Sytuacja przymusowego unieruchomienia Jeffa („kokon” z gipsu nałożony na nogę) motywuje jego większą aktywność percepcyjną – wejście w rolę podglądacza życia sąsiadów, a następnie detektywa-amatora, z chwilą gdy nabędzie podejrzenia o popełnieniu zbrodni zabójstwa żony przez komiwojażera, zidentyfikowanego jako Thorwald. Z czasem jego podglądanie sąsiadów dla zabicia nudy przerodzi się w rodzaj uzależnienia i niezdrowej ekscytacji.

Posługując się agresywnymi technikami subiektywizacji – jak „widzenie wraz”, „widzenie poprzez postać” czy uprzywilejowywanie „widzenia częściowego (wycinkowego)” w ujęciach imitujących spojrzenie przez lornetkę czy teleobiektyw aparatu fotograficznego, Hitchcock skłaniał widza *Okna na podwórze* do dzielenia punktu widzenia pierwszoplanowej postaci męskiej, czyli Jeffa. Uprzywilejowanie punktu widzenia Jeffa, sugerujące, że cała opowieść ogniskuje się wokół tego, co i jak on widzi, oraz tego, jak to interpretuje, nie oznacza jednak w tym przypadku, że spojrzenie jest narzędziem męskiej kontroli nad przebiegiem zdarzeń, jako że bohater podlega istotnym ograniczeniom. Pierwsze z nich to permanentne unieruchomienie w wózku inwalidzkim (w prologu z jedną, w epilogu z dwiema nogami w gipsie), wykluczające motoryczną ekspansję i ograniczające przestrzeń działania



do własnego mieszkania. Drugie wynika z niedojrzałości emocjonalnej i panicznego lęku przed stałym związkiem z kobietą, przed pułapką małżeństwa, i stanowi impuls do snucia fantazji o pozbyciu się tego zagrożenia (jego częścią jest historia domniemanej zbrodni – rozczłonkowania ciała pani Thornwald przez jej męża). Trzecie jest związane z sytuacją śnienia – historia opowiedziana w filmie została ujęta w klamrę prologu i epilogu, które łączy obraz L.B. Jeffriesa pogrążonego we śnie, co pozwala czynność podglądania życia sąsiadów traktować jako sposób na konfrontację widza z fantazmatami Jeffa.

Hitchcock w istocie odwrócił w filmie tradycyjne role przypisywane płciom – rola mężczyzny została zredukowana do pasywnej obserwacji małych (i większych) dramatów z życia sąsiadów, kobiecie zaś przypadła rola postaci aktywnej – „Księżniczki, która budzi Śpiącego Królewicza”<sup>14</sup>. Od momentu, kiedy Lisa Fremont (Grace Kelly) „wkroczy na scenę” – pojawi się w kawalerce Jeffa, stopniowo swoim zachowaniem będzie igrać z wizerunkiem, jaki on jej przypisał. Jako „wcielenie doskonałości” budzącej lęk Lisa jest dla Jeffa fenomenem trudnym do zaakceptowania; jest „zbyt idealna, zbyt utalentowana, zbyt piękna i zbyt inteligentna”. Jeśli myśli o związku z kobietą, to z taką, dla której życie to nie tylko nowe kiecki, wytworne kolacyjki i omawianie najnowszych skandali (Lisa jest profesjonalnie związana ze światem mody); taką, która sprostałaby wszelkim wyzwaniom, byłaby gotowa pojechać wszędzie i wszystko zrobić, ekscytować się odrobiną mocnych wrażeń. Jeff z początku wydaje się ślepy – nie dostrzega temperamentu Lisy, a zauważa jedynie jej wizualne atuty, co najlepiej kwitują słowa jego pielęgniarki Stelli: „Lisa jest odpowiednią kobietą dla każdego faceta, który ma choćby dwie szare komórki i jedno oko”.

Wprowadzając postać Lisy, Hitchcock konfrontuje widza najpierw z naturą kina, potem z kolei teatru. W obu przypadkach Lisa intencjonalnie demonstruje pełnię swej kobiecości. Najpierw „wyłania się z mroku i rzuca cień na twarz pogrążonego w chwilowej drzemce Jeffa. Potem cień zastępuje obraz – jej twarz, jakby rozświetlająca mrok, widoczna w wielkim zbliżeniu” (jej kontury są lekko zatarte). Następnie jej zjawiskowa twarz „staje się realnością” – Lisa składa pocałunek na ustach Jeffa (kamera ujmuje wówczas

<sup>14</sup> K. Loska, op. cit., s. 190 (rozdział VIII: *Kłopoty z tożsamością 1954–1960*).

ich twarze z profilu). Następstwo tych ujęć znakomicie oddaje magię kina: „Strumień światła rzutowany z projektora na ekran Sali kinowej rozjaśnia jej mrok i stwarza iluzję obcowania z »nowym życiem«, z »rzeczywistością« czysto filmową. Jak w kinie widmo (smuga światła) nabiera kształtów nowej całości, tak Lisa, wyłaniając się z mroku, materializuje się na oczach Jeffa i widza”<sup>15</sup>. Lisa świadomie aranżuje też swoje pojawienie się jako „wyjście na scenę” w blasku reflektorów, których rolę pełnią trzy kolejno przez nią zapalane w kawalerce Jeffa lampy (il. 8). Lisa wówczas nie tylko reżyseruje przestrzeń (przekształcając ją w rodzaj luksusowej restauracji, w której kelner zaserwuje kolację), ale i samą siebie, niczym gwiazdę modowych wybiegów. Pojawia się w ekskluzywnej kreacji prosto z Paryża – sukni koktajlowej z czarnym dopasowanym topem z dekoltem wykrojonym w kształcie litery V i białą, szeroką, wielowarstwową tiulową spódnicą z ręcznym delikatnym haftem w czarne gałązki<sup>16</sup>, a więc o fasonie odpowiadającym stylowi Diora i cenie „zaledwie 11 tysięcy dolarów” (il. 9). Cień, jaki rzuca Lisa na twarz Jeffa, pozwala w niej dostrzec postać kobiety, która



Il. 8. Lisa prezentuje siebie: „Nazywam się Lisa Carol Freemont”, zapalając trzy lampy. Kadr z filmu *Okno na podwórze*



Il. 9. Ekskluzywna suknia Lisy. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

<sup>15</sup> I. Kolasińska-Pasterczyk, *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany?*, [w:] *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006, s. 146.

<sup>16</sup> Projektantką sukni, w której Lisa pojawia się w filmie po raz pierwszy (jak i pozostałych jej kostiumów), była Edith Head. Zob. G. Hopp, op. cit., s. 71.

przyćmi swoją ekspresją i ekspansywnością osobę fotoreportera. To, w jaki sposób prezentuje siebie: „Nazywam się Lisa – Carol – Fremont”, zapalając kolejno trzy lampy w pokoju i ukazując się oczom Jeffa oraz widza w blasku swej urody i czarno-białej kreacji (sugerującej potencjał pozytywno-negatywny, pewną dwuznaczność postaci), w której mogłaby się znaleźć na okładce magazynu modowego „Harper’s Bazaar”, ilustruje świadome igranie inteligentnej, eleganckiej, zmysłowej, uwodzicielskiej kobiety z tradycyjnie pojmowaną „ikoną piękna” jako luksusowego produktu wystawionego na spojrzenia mężczyzn i stereotypem kobiecej bierności.

Lisa nie tylko od początku zaznacza swoją obecność, ale i reżyseruje życie Jeffa, zmuszonego okolicznościami do pozostawania w domu: aranżuje kolację dla dwojga (dla uczczenia tygodnia z nogą w gipsie); decyduje o ramach spektaklu, którym Jeff żyje na co dzień, obserwując sąsiadów (w pewnym momencie spuszcza rolety w oknach, mówiąc: „Na dzisiaj spektakl skończony”); kieruje jego uwagę na podejrzaną zachowanie Thorwalda, pakującego ogromny kufer; bez uprzedzenia zostaje u Jeffa na noc, wyposażona w podręczny kuferek (model Marca Crossa) z ekskluzywną nocną bielizną (zwiewną koszulą z bladorożowego jedwabiu, którą nazywa „zapowiedzią nadchodzących atrakcji”); oferuje mu współuczestnictwo w amatorskim śledztwie i swą kobiecą intuicję, pozwalającą dostrzec rzeczy umykające jego uwadze; wreszcie przejmuje ster działania – nie bacząc na grożące jej niebezpieczeństwo, podejmuje ryzyko i zakrada się do mieszkania Thornwalda (wdrapując się na schody przeciwpożarowe, a z nich na balkon, następnie okno, przez które wchodzi do środka), aby znaleźć przekonujący dowód jego zbrodni. Jest nie tylko ucieleśnieniem perfekcyjnej urody, ale i przewrotnej prowokacyjnej kobiecości. Nie tylko wypełnia sobą całe uniwersum Jeffa, przesycając je swoją zmysłowością i przyprawiając go o dreszcz emocji w momencie autentycznego zagrożenia ze strony Thornwalda, który zastaje ją w swoim domu, ale też swoją aktywnością i igraniem z niebezpieczeństwem podważa stereotyp kobiecej bierności.

Elegancja i inteligencja, dyskretny seksapil i inicjatywa w działaniu, świadomość własnej kobiecości i siły czynią Lisę Fremont zaprzeczeniem typu blondynki, kojarzonej z głupotą czy trzpiotowatością, tudzież kobiety-przedmiotu z ponętymi kształtami seksbomby. Pierwsze pojawienie się Lisy było wprawdzie spektakularne, ale to sama Lisa świadomie uczyniła siebie przedmiotem spektaklu, sytuując Jeffa w pozycji widza i tym samym

konfrontując go ze stereotypem. O ile początkowo Jeffowi przypadła uprzywilejowana pozycja jako widza i zarazem kreatora zdarzeń (to on, w oparciu o własne spostrzeżenia i stawiane hipotezy, snuje wątek zbrodni małżeńskiej popełnionej przez sąsiada z naprzeciwka), o tyle z czasem przypada mu jedynie rola pasywnego ich obserwatora, zaś Lisa, biorąc czynny udział w śledztwie, staje się faktycznym podmiotem działającym. Jej determinacja w zdobywaniu dowodów obciążających winą Thornwalda i nieustraszona postawa po znalezieniu w jego mieszkaniu (w sypialni) ślubnej obrączki żony (z którą kobiety nie zwykły się rozstawać) i wobec nagłego powrotu lokatora – domniemanego mordercy żony – przypawiła wreszcie Jeffa (i widza) o dreszcz emocji.

Istotne jest to, jaką frazą ujęć posłużył się dla zilustrowania tego napięcia Hitchcock. Sprowadza się ona do serii ujęć ilustrujących sytuację: widz (Jeff wyposażony w teleobiektyw aparatu fotograficznego, potem także Stella patrząca przez lornetkę) – postać w polu widzenia (Lisa, Thorwald). Jej kulminację stanowi ujęcie oddające „widzenie częściowe”, tj. przez teleobiektyw Jeffa, Lisy, która – odwracając się plecami do patrzącego – eksponuje swoje dłonie, wskazując na obrączkę (pani Thorwald), którą włożyła na serdeczny palec lewej ręki (il. 10). Ruch palcem, jaki wykonuje, zwraca uwagę Thornwalda, widocznego w zbliżeniu w kolejnym ujęciu. Podnosi on wówczas wzrok i patrzy wprost w obiektyw kamery/Jeffa, demaskując podglądacza.



Il. 10. Obrączka ślubna pani Thornwald i podwójna demaskacja. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

Do tej chwili Jeff-podglądacz pozostawał niewidoczny. W tym momencie – za sprawą Lisy – następuje podwójna demaskacja: Thornwalda przed Jeffem jako sprawcy zbrodni i – mimochodem – Jeffa jako podglądacza (widza wewnętrznego) przed Thornwaldem, odkrywającym, że jest obserwowany.

Tym samym Hitchcock – za sprawą Lisy – uświadamia widzom, że „widzialność jest także

pułapką”<sup>17</sup>. Jej ofiarą jest w filmie Jeff, uzależniony od przymusu patrzenia. Lisa ratuje się z opresji, pozwalając policjantom (wezwanym telefonicznie przez Jeffa) się zaaresztować, i w ten sposób bezpiecznie opuszcza mieszkanie Thornwalda. W finale filmu dochodzi do konfrontacji Jeffa z Thornwaldem, w której fotoreporter na wózku inwalidzkim sięga po jedyną broń, jaka mu pozostała – lampę błyskową, którą czterokrotnie oślepia swego napastnika, podczas gdy Thornwald usiłuje go udusić i wreszcie wyrzuca przez okno. Upadek kończy się złamaniem drugiej nogi Jeffa. Obaj mężczyźni zostają „pochwyceni”: jeden przez policję, drugi – przez kobietę.

W epilogu filmu Hitchcock ukazał Jeffa leżącego na wózku inwalidzkim z dwiema nogami w gipsie, pogrążonego w drzemce (w świetle swoich fantazmatów) i Lisę czuwającą przy nim. Lisa spogląda w jego stronę sponad czytanej książki *Za wysokimi Himalajami* (il. 11), a następnie odkłada ją na bok i zamienia na mody magazyn „Harper’s Bazaar”, co czyni z wymownym enigmatycznym uśmiechem Mona Lisy Leonarda da Vinci. Jej spojrzenie w stronę mężczyzny znad „lektury” jest w sensie formalnym ujęciem analogicznym do tego ukazującego Margot patrzącą na męża zza gazety „The Times” w *M jak morderstwo*. W obu przypadkach owo wymowne spojrzenie sugeruje panowanie kobiety nad sytuacją



Il. 11. *Za wysokimi Himalajami*: spojrzenie sponad lektury. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

acją (w pierwszym wynikające ze świadomości dystansu emocjonalnego, w drugim – świadomości dostarczenia odpowiedniej dawki emocji).

Epilog, przez strój Lisy (czerwona bluzka, džinsy, mokasyne), akcentuje jej – pożądaną przez Jeffa – ewolucję ku zwyczajności, ale za tym, że Jeff może poczuć się Pigmalionem, kryje się również świadoma siebie i możliwości swej autokreacji Lisa. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że w tle tej scenki „czuwania” kobiety nad mężczyzną wybrzmiewa piosenka *Mona*

<sup>17</sup> K. Loska, op. cit., s. 188.

*Lisa*, napisana przez Raya Evansa i Jaya Livingstona (przebój Nata Kinga Cole'a), która w filmie jest źródłem pierwszego sukcesu odniesionego przez jednego z sąsiadów – pianistę i kompozytora (w tej roli wystąpił muzyk Ross Bagdasarian). Hitchcock przypisał jej szczególną moc odmiany losu – najpierw pozwala dostrzec wartość życia pannie Samotne Serce (dzięki niej zarzuci myśl o samobójstwie) i być może odnaleźć swoją miłość (w osobie kompozytora), potem – w epilogu – antycypuje czas, jaki nadszedł dla Lisy u boku Jeffa.

Takie rozwiązanie sugeruje już wpisanie samego siebie w film przez reżysera – w 25. minucie *Okna na podwórze* właśnie w mieszkaniu kompozytora pojawia się sam Hitchcock jako jegomość nakręcający zegar odmierzający czas do zmierzenia się Lisy z Himalajami – przypadkiem Jeffa.

## **FRANCES, CZYLI „JESTEM PRAWDZIWA” (W ZŁAPAC ZŁODZIEJA / ZŁODZIEJ W HOTELU)**

*Złodziej w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955) stanowi dopełnienie nieformalnej trylogii z udziałem Grace Kelly (to jej trzecia i zarazem ostatnia rola u Hitchcocka), którą to trylogię spaja kilka motywów. Po pierwsze: przestępstwo (w dwóch wcześniejszych morderstwo – planowane i popełnione, w ostatnim – kradzież). Po drugie: typ bohatera – „wybranka” kobiety, mężczyzny, który (jako autor kryminałów, fotoreporter-podglądacz, ekszłodziej biżuterii) stanowi dla niej ekscytujące wyzwanie, z jakim chce się zmierzyć, zastawiając na niego „pułapkę” z perspektywą na małżeństwo. Po trzecie: postać kobiety – blondynki o nieskazitelnej urodzie (Margot, Lisy, Frances), która stanowi idealne odbicie „hitchcockowskiego fantazmatu” kobiecości, granej przez Grace Kelly, jego „aktorkę-fetysz”, stanowiącą kwintesencję obrazu „wulkanu pokrytego lodowcem” (jak zwykłą ją nazywać). Po czwarte: demaskowanie iluzorycznej natury spektaklu z modelową sytuacją widza wewnętrznego, które ewoluuje od rzeczywistości *stricte* scenicznej (przestrzeń zamknięta z widzem jako uczestnikiem dramatu), przez powiązanie teatralnych dekoracji z metaforą „okna na świat” i imitacją sytuacji widza kinowego, rekonstruującego całość – film – z mozaiki elementów, po widowiskowość wynikającą z alternacji przestrzeni otwartej/zamkniętej, z widzem – „turystą” konfrontowanym z kalejdoskopem ekscytujących obrazów.



Oryginalny tytuł filmu *To Catch a Thief*<sup>18</sup> pochodzi z powiedzenia: „Naśliz złodzieja na złodzieja” czy przysłowia: „Set a Thief to Catch a Thief” („Żeby złapać złodzieja, trzeba złodzieja”) i sugeruje podwójne znaczenie: z jednej strony odnosi się do wątku kryminalnego (kradzieży biżuterii i złapania włamywacza-imitatora przez tego, którego on naśladuje), z drugiej do pułapki miłości zastawionej na eks-złodzieja przez piękną turystkę z Ameryki (czyli scenariusza uwodzenia, kulminującego wpadnięciem w sidła zastawione przez kobietę, która skradła serce mężczyzny).

Tło dla napisów czołowych filmu stanowi witryna nicejskiego biura podróży, reklamująca atrakcyjne miejsca riwieri francuskiej, po czym *travelling* kamery prowadzi oko widza do zbliżenia na slogan widniejący na wiszącym w witrynie plakacie: „Jeśli kochasz życie, pokochasz Francję”, po którym następuje cięcie na twarz kobiety wykrzywioną w krzyku przerażenia na widok odkrytej o poranku pustej szkatułki po ukradzionych klejnotach w pokoju luksusowego hotelu przy Promenadzie Anglików w Nicei. Montaż tych dwóch ujęć charakteryzuje styl filmu Hitchcocka<sup>19</sup>, zapowiada swoistą dwutorowość – z jednej strony osadzenie akcji w pięknych plenerach prowincji Alpes-Côte d’Azur i stylizację kadrów na serię pocztówek z ekscytujących wakacji, z drugiej – położenie akcentu na następstwa brawurowych kradzieży biżuterii (niepokój wśród bogatej klienteli hoteli w „modnych resortach” Nicei i Cannes; cień podejrzenia rzucony przez policję na byłego złodzieja klejnotów Johna Robie’ego zwanego „Kotem”, wymuszający jego ucieczkę i konieczność oczyszczenia się z zarzutów przez schwytywanie na gorącym uczynku swego imitatora; popadnięcie Robie’ego w tarapaty – zagrożenie aresztowaniem przez policję i zemstą ze strony dawnych kompanów z więzienia, pracujących „uczciwie” w restauracji prowadzonej przez jego byłego współnika Bertaniego w ekskluzywnym miejscu w Monako przy porcie).

<sup>18</sup> Niefortunny tytuł polski zaciera zaszyfowaną w nim dwuznaczność, o którą przecież chodziło Hitchcockowi. Na podwójne znaczenie, czyli dwutorowość – spłot wątku kryminalnego z romansowym – zwrócił też uwagę Steven DeRosa, autor *Writing with Hitchcock*. Zob. *Special Features. Writing and Casting*, dodatki na płycie DVD: A. Hitchcock, *Złodziej w hotelu*, dystrybutor: Imperial CinePix.

<sup>19</sup> Zob. F.O. Lefèvre, *Alfred Hitchcock La Main au collet*, 7.06.2003, DVD Classik, Critique de Film <http://www.dvdclassik.com/critique/la-main-au-collet-hitchcock> [dostęp 16.02.2020].

John Robie (Cary Grant) to zrehabilitowany udziałem w ruchu oporu eks-złodziej kosztownej biżuterii, stosujący „kocią” strategię włamań przez bezszelestne zejścia z dachów (stąd lejtmotyw obrazowy: czarny kot biegnący po dachach, poprzedzający anonse w gazetach o brawurowych kradzieżach klejnotów dokonywanych w stylu „Kota”), pędzący zamożne życie „na emeryturze” w pięknej willi na wzgórzu, usytuowanej pod ogromną, stromą skałą Baou de Saint-Jeannet, z widokiem na leżące w jej cieniu średniowieczne miasteczko Saint-Jeannet.

W próbach udowodnienia swojej niewinności znajduje on wsparcie ze strony, poleconego mu przez „szanowanego restauratora” Bertaniego, agenta ubezpieczeniowego H.H. Hughsona (reprezentującego biuro Lloyds w Londynie i chcącego ochronić swoją firmę przed koniecznością wypłacania ogromnych odszkodowań), który jest w filmie odpowiednikiem inspektora Hubbarda z *M jak morderstwo* jako wyrozumiałego pomocnika ratującego z opresji (nie przypadkiem w obu rolach wystąpił ten sam aktor – John Williams).

Wymykając się z domu, by uciec przed policją, Robie dojeżdża do portu w Monako (po drodze zmienia swój stylowy samochód na autobus, żeby zmylić pościg); z restauracji Bertaniego, który chce się go jak najszybciej pozbyć, zostaje przewieziony łodzią motorową przez Danielle Foussard, córkę innego byłego kompana, do klubu plażowego w Cannes, skąd z kolei zostanie skierowany na zaaranżowane przez Bertaniego spotkanie na targu kwiatowym w Nicei z Hughsonem. Ten, przystając na „niecodzienną, ale intrygującą” propozycję Robie’ego, dostarczy mu podczas lunchu w jego „rajskiej” willi listę klientów posiadających wartościową biżuterię, spośród których uwagę eks-„Kota” zwróci – jako prawdopodobna „pierwsza przynęta” – pani Stevens, „Amerykanka z diamentami i córką”. Do ich spotkania, sprowokowanego przez Johna Robie’ego przy wsparciu Hughsona, dochodzi najpierw mimochodem w restauracji hotelu Carloton (jako przystojny mężczyzna, którego chętnie by „kupiła” dla córki, wpada wówczas w oko pani Stevens), a następnie w kasynie w Cannes, gdzie przyciąga on jej uwagę swoim niekonwencjonalnym zachowaniem, z pozoru nie budząc zainteresowania jej córki Frances. Sytuacja ulega zaskakującej zmianie, gdy odprowadzona przez Johna do pokoju hotelowego chłodna piękność w eleganckiej sukni wieczorowej, udrapowanej błękitnym szyfonem, której styl wcześniej określił mianem „spokojnej elegancji”, nagle robi pierwszy



provokacyjny krok: przełamuje dystans i całuje go, patrząc mu głęboko w oczy, po czym zamyka za sobą drzwi pokoju.

W zamyśle Hitchcocka Frances jest w równym stopniu pełna sprzeczności, co Robie. Za fasadą chłodnej aparycji skrywa ognisty temperament, któremu daje upust, wychodząc z inicjatywą. On jest przystojnym mężczyzną w średnim wieku „z przeszłością” (uciekinier z więzienia, uznany za bohatera po przyłączeniu się do ruchu oporu, wiodący dostatnie życie, jakie zapewnił sobie jako złodziej klejnotów), ukrywającym się za wymyśloną tożsamością (Smitha, potem Burnsa). Ona jest młodą kobietą z niewielkiego rancha w Oklahomie, na którym po śmierci ojca odkryto złoża ropy naftowej, zapewniające jej i matce życie w luksusie, niegwarantujące jednak wystarczająco mocnych wrażeń. Jej natura, podobnie jak Lisy z *Okna na podwórze*, została zaszyfrowana w czarno-białej kompozycji stroju – nie przypadkiem, zapraszając na plażę Burnsa/Robie’ego, pojawia się w czarnym trykocie z upiętą na nim białą spódnicą i w białym kapeluszu na głowie, stroju robiącym równie mocne wrażenie, co suknia Lisy w stylu Diora. Frances, podobnie jak Lisy, nie można zaklasyfikować jedynie jako kobiety przyciągającej wzrok mężczyzn, bo igra ona z takim stereotypem, balansując pomiędzy dystansem a prowokacją, inicjując flirt jako mistrzyni w prowadzeniu rozmów z seksualnym podtekstem.

W *Złodzieju w hotelu* następuje odwrócenie tradycyjnych konotacji związanych z wektorem spojrzenia – to, że spojrzenie bohatera i widza kierowane jest na kobietę (która zresztą sama kieruje uwagę na siebie), nie jest równoznaczne z jej wejściem w rolę przedmiotu uchwyconego w pułpkę czyjegoś (męskiego) spojrzenia, jako że to ona pozostaje podmiotem działania w przemyślanej strategii uwodzenia, w której oferuje cały wachlarz mocnych wrażeń. Szczególne znaczenie przypisane zostało w filmie trzem inicjatywom Frances. Pierwsza to zabranie mężczyzny na piknik (z pieczonym kurczakiem), druga – zaproszenie do apartamentu hotelowego pod pretekstem oglądania pokazu sztucznych ogni, trzecia – zorganizowanie zaproszenia na bal maskowy w willi Sanfordów. To trzy przykłady zaaranżowania przez Frances spektaklu ze swoim udziałem.

Wycieczka na piknik składa się z dwóch etapów. Pierwszym jest jazda srebrno-niebieskim kabrioletem drogą litoralną, zapewniającą malownicze tło, do willi, która rzekomo znalazła się na „liście nieruchomości” do sprzedaży (będącej faktycznie listą posiadaczy klejnotów). Ten etap

„rozmów z podtekstem” służy budowaniu erotycznego napięcia między bohaterami, z wymianą spojrzeń wykluczającą dominację którejkolwiek ze stron. Drugi etap podróży przez La Grande Corniche, drogę wiodącą od Nicei do Monako, zapewnia mrozące krew w żyłach doznania – od przejazdu wysokim wiaduktem, przez Col d’Èze, serpentyny nad skalistymi przepaściami i nadmorskimi urwiskami, po miejsce na piknik przy ostrym zakręcie drogi D37 na wzniesieniu (pod La Turbie) ze spektakularnym widokiem na Monako<sup>20</sup>. Przyspieszając w drodze, by umknąć ścigającej ich policji i demaskując tożsamość Robie’ego-„Kota” podczas pikniku, Frances zapewnia mu odpowiednią dawkę (niemal paraliżujących) emocji, a widzowi suspens przed kulminacją na szczycie. Chociaż z miejsca pikniku roztacza się zapierający dech w piersiach widok (z dachami, na które mógłby wejść „Kot”), bohaterowie zwracają się do niego plecami, koncentrując się na sobie – na zaspokojeniu głodu ze złożoną przez Frances ofertą wyboru: „noga czy pierś” (il. 12), zwieńczoną gorącym pocałunkiem i zaproszeniem z jej strony na pokaz sztucznych ogni, tym razem z propozycją lepszej ekspozycji z jej apartamentu w hotelu Carlton w Cannes.

Warunki oglądania pokazu fajerwerków również aranżuje Frances, w tym przypadku odwracając schemat znany z *Okna na podwórze*. Jeśli pojawieniu się Lisy towarzyszyło zapalenie kolejno trzech lamp, by Jeff mógł ujrzeć ją w blasku ich światła, to Frances dla zapewnienia Robie’emu „najbardziej fascynujących widoków riwiery” gasi w apartamencie dwie lampki nocne, pozwalając z perspektywy zaciemnienia patrzeć na światło fajerwerków, a w istocie skupiając jego uwagę na sobie (il. 13), kusząc go swoimi diamentami dostępnymi „na wyciągnięcie ręki”. W pewnym momencie jej twarz jest ukryta w cieniu, zaś biała szyfonowa suknia i błyszczący naszyjnik zostają wyeksponowane przez światło. Potem, eksponując blask klejnotów, skłania Robie’ego, by dotknął jej naszyjnika, pytając, czy miał w życiu „lepszą ofertę, taką, w której jest wszystko?”, a gdy on zauważa, że diamenty są sztuczne, ona odpowiada: „Ale ja jestem prawdziwa” (il. 14).

---

<sup>20</sup> W tym samym miejscu na D37, drodze departamentalnej prowadzącej z La Turbie do Monako, przy wejściu w ostry zakręt 13 września 1982 roku Grace Kelly miała wypadek (jej Rover 3500 spadł ze skarpy 40 m w dół), na skutek którego zmarła w następnym dniu.



Il. 12. Oferta Frances: „Chcesz nogę czy pierś?”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu



Il. 13. Diamenty i Frances – dostępne „na wyciągnięcie ręki”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu



Il. 14. Oferta, której trudno się oprzeć: „Ale ja jestem prawdziwa!”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu

Scenę kuszenia zwieńcza namiętny pocałunek, kontrapunktowany narastającą kaskadą rozświetlających wieczór, rozbłyskających fajerwerków.

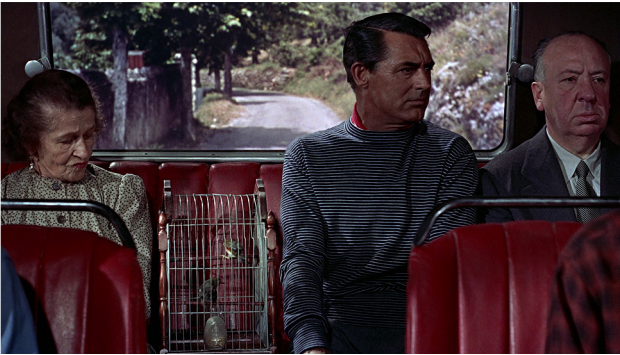
Scena poprzedza zniknięcie diamentów pani Stevens, wzięcie przez Frances Johna za „pospolitego złodzieja”, skwitowane dwuznacznym pytaniem matki: „Co właściwie ci ukradł?”. W końcu Frances stwarza Johnowi warunki, by mógł zdemaskować nowego „Kota”, złodzieja-imitatora. Okazją do tego jest bal kostiumowy odbywający się w willi Sanfordów (której rolę w filmie pełni, usytuowane na wzgórzu, Château de la Croix des Gardes<sup>21</sup> z panoramicznym widokiem na Cannes). W kulminacyjnej scenie „zastawienia pułapki”, za sprawą kostiumu<sup>22</sup> (połyskliwej złoconej balowej sukni z XVIII wieku), Frances ogniskuje na sobie spojrzenia wszystkich – w szczególności policji i ekipy Bertaniego – i z pomocą matki oraz Hughsona, udającego Robie’ego przebranego za „czarnoskórego” służącego, odciąga ich uwagę od zaczajonego na dachu Johna. W momencie zdemaskowania przez „mistrza” naśladowcy (Danielle Foussard pracującej na zlecenie ojca i Bertaniego) relacje zostają odwrócone – to John, utrzymujący jedną ręką przed upadkiem z dachu Danielle, skupia uwagę widzów (Frances z Hughsonem, policji) na przedstawieniu z udziałem dwu „Kotów” (eks-złodzieja i jego naśladowcy). Ostatnie ujęcie filmu na tarasie willi Robie’ego ukazuje Frances w jego objęciach, tuż po pocałunku oznaczającym kres samotności – jego twarz pozostaje wówczas ukryta za jej głową, zaś jej spojrzenie w dal (il. 15) wyraża zachwyt nad miejscem (który podzieli matka), prowokujący jego ukradkowe spojrzenie sygnalizujące konsternację. W sensie formalnym ta konfiguracja spojrzeń jest odpowiedzią na sytuację z 9. minuty filmu, gdy w autobusie, w którym znalazł się John, uciekając przed policją, siada on obok Hitchcocka (il. 16). Gdy spogląda w jego stronę, Hitchcock niewzruszenie patrzy przed siebie, w domniemanym kierunku, który zaprowadzi Robie’ego ku Frances.

<sup>21</sup> Zob. A. Allen, *High Above Cannes, a House With a Hitchcock Past*, 19.05.2016, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2016/05/20/realestate/high-above-cannes-a-house-with-a-hitchcock-past.html> [dostęp 16.02.2020].

<sup>22</sup> Za kostiumy do filmu Edith Head otrzymała Oscara; nagrodzony Oscarem został również autor zdjęć Robert Burks.



*Il. 15. Frances i jej wymowne spojrzenie w przyszłość. Kadr z filmu Złodziej w hotelu*



*Il. 16. Hitchcock zawsze obecny. Spojrzenie ukierunkowujące. Kadr z filmu Złodziej w hotelu*

## PODSUMOWANIE

W filmach z udziałem Grace Kelly Hitchcock wprowadził aktywne, kreatywne i obdarzone statusem podmiotowym postaci kobiece. Bez względu na to, czy ogniskują one spojrzenie/a na sobie, czy kamera oddaje ich punkt widzenia bądź rejestruje wektor ich spojrzenia, owo „spojrzenie” podlega jedynej kontroli ze strony dysponenta obrazów – samego Hitchcocka (co zaznacza on, pozostawiając w filmach sygnaturę swojej obecności) i nie zostaje ukarane, lecz nagrodzone.

Hitchcock zwykł był angażować do ról kobiecych „chłodne” blond piękności o ukrytym temperamentem. Jego typ „idealnej blondynki” ucieleśniały



aktorki o nieoczywistym (tj. nienachalnym) sex appealu. Intrygował go ich potencjalny wewnętrzny ogień, skrywany pod chłodną aparycją. Wśród owych blondynek szczególne miejsce przypadło jego muzie – Grace Kelly. Hitchcock zachwycił się jej klasyczną urodą, prezencją, elegancją i klasą. Role, jakie jej powierzył, odpowiadały jego ideałowi kobiety – odznaczającej się chłodnym typem urody i nieprzeciętną inteligencją. W trzech filmach, w których zagrała Grace Kelly, Hitchcock uchwycił wszystko to, co stanowiło o jej wyjątkowości. Postacie przez nią kreowane odznaczały się nieskazitelną urodą, ale były też przede wszystkim intrygujące, inteligentne i odważne. Za fasadą powściągliwości i dobrych manier skrywały niedający się okiełznać temperament i zmysłowość. I co istotne, funkcjonowały na prawach podmiotu działania, a nie biernego przedmiotu pożądania.

Z podziwem Hitchcocka dla Grace Kelly, znajdującym odzwierciedlenie w charakterze jej ról, może konkurować jedynie jego późniejsza obsesja na punkcie Tippi Hedren. Brzemienna w skutki okazała się promocja filmu *Złodziej w hotelu* w Cannes, podczas której Grace Kelly poznała swego przyszłego męża, Rainiera III Grimaldiego, księcia Monako. Boleśnie przeżyła utratę swej muzy, która po ślubie z księciem zmuszona była do rezygnacji z dalszej kariery aktorskiej, zrekompensowało Hitchcockowi dopiero poznanie Tippi Hedren, której powierzył role w *Ptakach* i *Marnie*. W obu filmach kobieca protagonistka zajmuje wprawdzie pozycję centralną i pełni funkcję inicjatorki zdarzeń, ale jej obraz jest pochodną „wypowiadawczej funkcji spojrzenia” (kamery, bohatera, Hitchcocka), materializacji na ekranie spojrzeń (na nią) i wyobrażeń (o niej), i zdradza interwencję Hitchcocka jako wypowiedacza decydującego o przebiegu fantazji fabularnej. Pewna perwersja ze strony Hitchcocka sprowadza się do tego, że oba „scenariusze winy niezawinionej” (kobiety), jak je postrzegał Raymond Bellour, stwarzały możliwość dla fantazji reżysera, by mógł „odegrać się” przez swych fikcyjnych delegatów (bohaterów męskich) na bohaterkach uzurpujących sobie prawo do podmiotowości. W przypadku postaci kreowanych przez Tippi Hedren ich podmiotowość stanowiła problem i wyzwanie dla protagonistów męskich i samego Hitchcocka, który zagwarantował sobie prawo do bycia Pigmalionem. Znacznie większą autonomię pozostawił postaciom zagrany przez Grace Kelly, w czym niewątpliwie można upatrywać wyraz jego podziwu nie tylko dla jej urody, lecz i osobowości. Gdy Hitchcock utracił swoją wielką muzę (Grace Kelly) i jej następczynię (Tippi Hedren),

po *Marnie* już nigdy nie odnalazł kolejnej idealnej blondynki – ucieleśnienia swoich fantazmatów.

## Bibliografia

- Andrew Allen, *High Above Cannes, a House With a Hitchcock Past*, 19.05.2016, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2016/05/20/realestate/high-above-cannes-a-house-with-a-hitchcock-past.html>.
- Raymond Bellour, „*Enancer*”, [w:] idem, *L'Analyse du film*, Éditions Albatros, Paris 1979.
- Raymond Bellour, *Hitchcock, the Enunciator*, „Camera Obscura” 1977, No. 2.
- Raymond Bellour, *Le blocage symbolique. Psychanalyse et cinema*, „Communications” 1975, No. 23.
- Raymond Bellour, *Les Oiseaux: analyse d'une sequence*, „Cahiers du Cinéma” 1969, No. 219.
- Raymond Bellour, *Marnie: une lecture*, „Revue d'Esthétique” 1967, Vol. 20, No. 2/3.
- Raymond Bellour, *Psychose, névrose, perversion*, „Ça Cinema” 1979, No. 17 (przełład angielski: *Psychosis, Neurosis, Perversion*, transl. N. Huston, „Camera Obscura” 1979, No. 3/4).
- Dial M for Murder (1954)*, 12.11.2014, The Blonde at the Film. A Fresh Look at Old Films [blog], [theblondeatthefilm.com/2014/11/12/dial-m-for-murder-1954/](http://theblondeatthefilm.com/2014/11/12/dial-m-for-murder-1954/).
- Wiesław Godzic, *O pożytkach płynących z psychoanalizy filmowej: przypadek „Północy – północnego zachodu” Alfreda Hitchcocka*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8.
- Glenn Hopp, *Movie Icons. Kelly*, Taschen, Köln 2007.
- Iwona Kolańska-Pasterczyk, *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany?*, [w:] *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.
- François-Olivier Lefèvre, *Alfred Hitchcock La Main au collet*, 7.06.2003, DVD Classik, <http://www.dvdclassik.com/critique/la-main-au-collet-hitchcock>.
- Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Joseph V. Mascalli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szefrawski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Francis Montcoffe, *Fenêtre sur cour, Alfred Hitchcock*, Éditions Nathan, Paris 1990.
- Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” 1975, Vol. 6, No. 3 (wyd. pol.: *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, TAIWPN Universitas, Kraków 1992).

Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

*Special Features. Writing and Casting*, dodatki na płycie DVD: Alfred Hitchcock, *Złodziej w hotelu*, dystrybutor: Imperial CinePix., Dystrybucja: 2008 by Paramount Pictures.

Ernest Wilde, *Anty-psycho, czyli oglądanie „Psychozy” Alfreda Hitchcoca*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.

### **Hitchcock, Blonde and the ‘Gaze’ (Characters Played by Grace Kelly)**

The text is about Alfred Hitchcock’s informal trilogy with Grace Kelly: *Dial M for Murder*, *Rear Window* and *To Catch a Thief*. It binds together: a crime motif, a male protagonist type posing an exciting challenge for a woman, and an impeccable blonde character (Margot, Lisa, Frances) reflecting the Hitchcock fantasy of the ‘covered with glaciers’. In each of these films, Hitchcock exposes the illusory nature of the spectacle with the model situation of the internal viewer (of stage, theater and film nature, based on the alternation of open/closed space). By introducing the character of an active, creative and empowered heroine, he reinterprets the model of ‘pure blonde’ in Hollywood cinema, the object of desire and the subject of the look – focused on her, reflecting her point of view, determined by the vector of her gaze – indicates her autonomy and subjectivity, dependent only from the image keeper, Hitchcock himself.

**Keywords:** ‘cool blonde’ type, the look, Hitchcock phantasms, subjectivity, point of view shot, spectator, methods of subjectification, forms of the performance, spectacle



## TWARZ I (JEJ) BRAK. O FILMIE LOKATOR ALFREDA HITCHCOCKA

IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
izatomczyk@interia.pl  
ORCID: 0000-0003-3674-1102

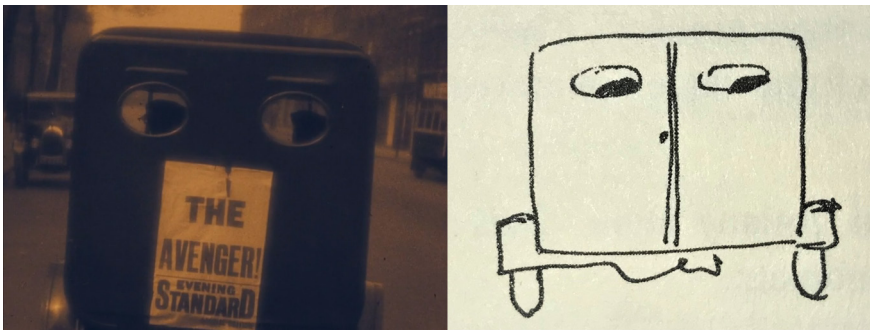
W legendarnym wywiadzie-rzece François Truffaut określił *Lokatora* (*The Lodger – A Story of the London Fog*, 1927) mianem filmu o „wielkiej pomysłowości wizualnej”<sup>1</sup>. Alfred Hitchcock, odpowiadając na tę sugestię francuskiego reżysera, dużą część swojej wypowiedzi poświęcił detalicznemu opowiedzeniu pierwszego kwadransa filmu. Jest to intrygujący passus. Przykład piętnastominutowej sekwencji był dla reżysera z jednej strony doskonałym pretekstem, aby wyjaśnić, na czym polegała w jego wykonaniu realizacja „pomysłów w formie czysto wizualnej”, z drugiej – Hitchcock wskazał, że dopiero po zamknięciu owych piętnastu minut wprowadził na ekran tytułowego bohatera. Jest jeszcze jednak coś, na co warto zwrócić uwagę. Snując swoją opowieść, reżyser, trochę na zasadzie ciekawostki, zwierzył się swojemu rozmówcy z pomysłu, którego nie zdołał przedstawić w formie wizualnej. Ciekawostka była dla niego na tyle istotna, że poprosił Truffaut’a o pożyczenie pióra i narysował ujęcie, którego idealna wersja pozostała tylko w jego głowie.

To jest furgonetka gazety – tłumaczył Hitchcock – pokazana od tyłu, przez owalne okna można dostrzec głowy dwóch mężczyzn siedzących z przodu pojazdu, kierowcy i członka ekipy; przez okna widać tylko czubki ich głów, a ponieważ pojazd się trzęsie, wygląda jak twarz z parą oczu, z ruszającymi się zrenicami. Niestety, nie wyszło<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> F. Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 44.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 45–46.

Rzeczywiście, w filmie jest krótkie ujęcie próbujące odwzorować pierwotny pomysł. Widać zbliżenie na zaokrąglone okna kabiny samochodu i siedzących w środku mężczyzn, jednak gdy samochód odjeżdża, kamera rejestruje tylko napis na jej tylnych drzwiach: „The Avenger!”, po czym Hitchcock decyduje się na cięcie, by w kolejnym ujęciu filmować już ze środka kabiny. Być może rozstrzygając między jednoznacznością napisu a metaforycznością twarzy, reżyser ostatecznie przychylił się ku temu pierwszemu. Dlaczego? Do czego miało prowadzić widza to ujęcie?



Il. 1 i 2. Rysunek Alfreda Hitchcocka przedstawiający furgonetkę-twarz i kadr z filmu Lokator

Wróćmy do początku filmu. Z Tamizy wyłowiono ciało dziewczyny. Są jacyś świadkowie, policja i dziennikarze. Jest informacja o tajemniczym Avengerze, mordercy, która zaczyna krążyć wśród mieszkańców miasta, zaczyna oddziaływać na mieszkańców. Z przekazanej przez telefon historii wydarzenie staje się tekstem spisanim w formie artykułu, skopiowanym w drukarni w tysiącu egzemplarzy i umieszczonym w furgonetce, by rozejść się szerokim echem po Londynie. Kadr przedstawiający opatrzoną plakatem furgonetkę popołudniowej gazety jest definitywnym, imiennym wskazaniem, że to, co znajduje się w jej wnętrzu, to jest prawdziwy Avenger, to jest jego prawdziwa historia. Chyba nie o to chodziło reżyserowi. „Niestety”, którym komentuje Hitchcock fakt, że ujęcie przypadło, świadczy o tym, że on sam myślał o czymś więcej. Tekst gazetowy to powierzchowny komunikat roszczący sobie prawo do jednoznacznych rozstrzygnięć. Chęć stworzenia metafory świadczy o tym, że reżyser nie chciał w jednoznaczny sposób opowiadać o rzeczywistości, że Avenger nie był dla niego jednowymiarową

medialną kreacją. Problem polega na tym, że zastosowana metafora musi być satysfakcjonująca dla twórcy, ale też zrozumiała dla odbiorcy<sup>3</sup>. Podejmując taką, a nie inną decyzję, reżyser musiał uznać, że jego pomysł nie będzie wystarczająco czytelny dla widzów. Inna sprawa, że ostatecznie pomysł antropomorfizowania furgonetki zrealizuje w innym filmie – w *Ptakach* (*The Birds*, 1967), tym razem koncentrując się na aspekcie dźwiękowym. Myślę o scenie, w której matka Mitcha, po tym, jak odkryła ciało farmera zadziobanego przez ptaki, ucieka przerażona do samochodu. Hitchcock tak to komentuje:

W poprzedniej scenie pokazaliśmy kobietę w stanie gwałtownej emocji. Ta kobieta wsiadła do furgonetki, powinienem zatem pokazać teraz furgonetkę, która doznaje emocji. Nie tylko obraz [odjeżdżający samochód wznosi tumany kurzu – przyp. I.T.-J.], także dźwięk powinien podtrzymywać tę emocję; toteż dźwięk, który słyszymy, nie jest zwykłym hałasem silnika; to coś w rodzaju krzyku, jaki wydaje z siebie furgonetka<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> W tym okresie swojej twórczości Hitchcock był pod wpływem zarówno reżyserów niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, jak i radzieckiej szkoły montażu (por. P. McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys, A. i A. Nermerowie, I. Stąpor, Warszawa 2005, s. 101). Doskonale znał przemysł Lwa Kuleszowa, dla którego kadr, podobnie jak znak w alfabecie chińskim, oznaczał nie rzecz, lecz pojęcie: „W filmie kadr to całe pojęcie i pojęcie to powinno dać się odczytać od początku do końca” (L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, red. i wstęp W. Godzic, tłum. zbiorowe, Kraków 1996, s. 50). Z tak pojmowanego kadru-znaku twórca niczym z cegiełek mógł wznieść dowolną konstrukcję.

<sup>4</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 276. Patrick McGilligan w biografii reżysera wymienia jeszcze jedną scenę, która łączy *Lokatora* z późniejszą o kilkadziesiąt lat *Psychozą* (*Psycho*, 1960); opowiadając o kąpeli Daisy, pisze: „Kiedy Daisy rozkoszuje się pianistą kąpielą, lokator, zasypiający właśnie w swoim mieszkaniu nad schodami, zauważa parę unoszącą się z okna. Podniecony myśli o dziewczynie (publiczność z pewnością myśli, że marzy, aby ją złapać za kark i głaskać po złotych lokach), skrada się na dół i ostrożnie naciska klamkę u drzwi do łazienki. Ta świetna scena wyprzedza o trzydzieści lat kadr z *Psychozy*, w którym Janet Leigh wchodzi pod prysznic. Do tej chwili publiczność przekonywano, że lokator jest Mścicielem. Gdyby Hitchcock miał wybór, Novello prawdopodobnie otworzyłby drzwi. W 1926 roku musiały pozostać zamknięte”; P. McGilligan, op. cit., s. 106.

Nieudane ujęcie z *Lokatora*, z jednej strony niedokonane, a z drugiej pozostające w pewnej potencjalności, w pewnej możliwości zaistnienia, zdradza zasadniczy zamysł dotyczący filmu. Motywem, który porządkuje historię na jej różnych poziomach – wizualnym, emocjonalnym, metaforycznym, konstrukcyjnym – jest twarz. Co więcej – podobnie jak owo ujęcie, które jest niezrealizowane, a jednak w jakiś sposób istniejące, bo możliwy jest do wskazania moment, w którym miało się pojawić – twarz w tym filmie pojawia się w określonym kształcie i rozplywa w bezkształcie, w braku ukonkretnienia.

Rysunek Hitchcocka daje mi pewną swobodę interpretacyjną i pozwala nie traktować twarzy li tylko jako ludzkiego oblicza. Chcę rozumieć twarz jako zestaw elementów decydujących o tożsamości, definiujących, nazywających. W tym znaczeniu chcę mówić o twarzy bohatera i twarzy miasta. Z drugiej strony – jak również zauważa Hitchcock – twarz nie istnieje, dopóki nie zostanie oświetlona<sup>5</sup>. A oświetlana może być na różne sposoby. Twarz ta ma więc też w sobie potencjał do zmiany w zależności od tego, w jakim kontekście lub z jakiego punktu widzenia się jej przyglądamy. O takiej ambiwalencji twarzy pisze Marek Hendrykowski, zajmując się jej semiotyką:

Zmienność *versus* niezmienność. Zmieniając się przez całe życie, twarz stawia w każdym jego momencie pytanie o swoją tożsamość. Przeobrażając się nieustannie, jest jak mityczny statek Tezeusza. Paradoksalnie, odmienia się, przekształca, odnajduje coraz to inne okazjonalne maski i jednocześnie pozostaje sobą. Mimo zachodzących w niej zmian, jest przecież nadal rozpoznawalna<sup>6</sup>.

## KONSTRUKCJA I DEKONSTRUKCJA TWARZY

*Lokator* jest filmem zrealizowanym na podstawie wydanej w 1913 roku książki Marie Belloc Lowndes. Reżyser lubił tę powieść i dokonał dość wiernej jej adaptacji<sup>7</sup>. Hitchcock opowiedział historię, w której z jednej strony widzimy efekt działania psychopatycznego mordercy, upatrującego

<sup>5</sup> To stwierdzenie Hitchcocka cytowane jest w dokumentalnym filmie *Hitchcock / Truffaut*, reż. K. Jones, USA, 2015.

<sup>6</sup> M. Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, Poznań 2017, s. 12.

<sup>7</sup> Zob. np. P. McGilligan, op. cit., s. 104.

sobie na ofiary młode kobiety o blond włosach. Morderca posługuje się pseudonimem „Avenger”. Swoją podpisy zostawia przy zwłokach zamordowanych kobiet, wpisując go w znak trójkąta. Drugą płaszczyznę historii stanowi trójkąt miłosny: Daisy – modelka, a zarazem potencjalna ofiara Avengera (jest młoda i ma jasne włosy), Joe – policjant, któremu zostanie powierzone dochodzenie w sprawie mordercy, oraz tajemniczy mężczyzna, który wynajmuje pokój u rodziców Daisy. Lokator z wzajemnością zauroczy się Daisy, ale jednocześnie wzbudzi niepokój rodziców dziewczyny swoim nietypowym zachowaniem. Również Joe zacznie podejrzewać, że lokator może być Avengerem, którego poszukuje. Po kolejnym morderstwie Joe aresztuje lokatora (znaleziona w czasie rewizji mapa z zaznaczonymi miejscami zabójstw wydaje się rozstrzygać o jego winie), temu jednak udaje się uciec. Dochodzi do pogoni, w której uczestniczą również mieszkańcy dzielnicy. W ostatniej chwili, tuż przed dokonaniem samosądu, lokatora ratują Daisy i Joe. Prawdziwy Avenger zostaje złapany na gorącym uczynku.

Film *Lokator* jest trzecim obrazem w dorobku Hitchcocka, pierwszym jednak – jak sam mówi – prawdziwym „Hitchcock Picture”<sup>8</sup>. Stwierdzenie to implikuje dwie rzeczy. Jest to pierwszy film, który reżyser zrealizował zgodnie z własną koncepcją kina, jednak aby móc sobie na nią pozwolić, Hitchcock musiał zrozumieć i przyswoić – to druga rzecz – zasady funkcjonowania kina jako takiego. Te pierwsze przemyślenia dotyczące tworzenia filmu i sposobu funkcjonowania kinematografii przypadają na okres kina niemego. Hitchcock w pełni akceptuje zasady rządzące tą formą wypowiedzi filmowej, co więcej: upatruje w niej jądro filmowości, pewną niezmienną konstytucję, do której odwołuje się w całej swojej twórczości, również tej posługującej się dźwiękiem. Jak wyjaśnia w rozmowie z francuskim reżyserem:

Filmy nieme to najczystsza forma kina. Jedyna rzecz, której brakowało filmom niemym, to był oczywiście dźwięk, dźwięk naturalny. Ale ta jedyna niedoskonałość nie usprawiedliwia ogromu zmian, które przyniosło jego nadejście. Nie warto było porzucać całej techniki czystego kina<sup>9</sup>.

Zdaniem Hitchcocka, aby uniknąć formuły, którą on sam nazywa „fotografią mówiących ludzi”, dialogi powinny się stosować tylko wówczas, gdy

<sup>8</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 43.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 57.

nie ma możliwości zastosowania „kinowego sposobu opowiadania historii: przez następstwo ujęć i scen”<sup>10</sup>. W przeciwnym wypadku twórca naraża się na utratę stylu filmowego, czyli tak naprawdę utratę tego, co decyduje o tym, że film jest sztuką, że posługuje się fantazją<sup>11</sup>. Reżyser wyjaśnia dalej:

Kiedy pisze się scenariusz, niezbędne jest wyraźne oddzielenie elementów dialogowych od elementów wizualnych; potem zaś zawsze, kiedy to tylko jest możliwe, trzeba wybierać elementy wizualne na korzyść dialogowych. Bez względu na to, do czego skłania rozwój fabuły, najważniejsze jest trzymanie widza w napięciu tak długo, jak się tylko da. W największym skrócie można by powiedzieć, że prostokąt ekranu musi być wypełniony emocją<sup>12</sup>.

Elementem, który spełnia z jednej strony warunek wizualności, a z drugiej – emocjonalności, jest twarz. Zauważa to Hitchcock, gdy opowiada o wstępnej, piętnastominutowej sekwencji *Lokatora*. Podkreśla dwa ważne ujęcia: pierwsze otwierające film, w którym zastosował zbliżenie krzyczącej dziewczyny, drugie – gdy wiadomość o mordercy obiega wszystkie media, a kamera rejestruje emocje odbiorców. Dużo uwagi poświęcono w filmie twarzom ludzi, którzy wysłuchują relacji o mordercy w radiu. Brak dźwięku, czyli podstawowego kanału przekazu radiowego, powoduje, że twarz aktorów odgrywa podwójną rolę: po pierwsze, transmituje ten poziom komunikatu, który przekazywany jest przez spikera w warstwie dźwiękowej, a która przecież w filmie niemym przekazana być bezpośrednio nie może, a po drugie, na transmisję informacji nałożony jest przekaz emocjonalny związany z przeżyciem bohatera.

W przestrzeni teorii filmu Béla Baláza<sup>13</sup> był jednym z pierwszych, którzy zastanawiając się nad znaczeniem filmu jako sztuki<sup>14</sup>, wiele uwagi

<sup>10</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Myśl Baláza, sformułowana blisko sto lat temu, współcześnie może wydać się już przebrzmiała, jednak, jak zauważają Thomas Elsaesser i Malte Hagener, w ostatnich latach można mówić o powrocie do jego teorii. Bezpośrednie odwołania widać na przykład w tekstach Gilles’a Deluze’a; zob. T. Elsaesser, M. Hegener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 16 oraz 86–87.

<sup>14</sup> Balázs zaliczany jest do tzw. formatywnej teorii filmu, która w przeciwieństwie do teorii realistycznej zajmuje się estetyką formy i rozpatruje kino

poświęcił roli twarzy. Był właściwie pierwszym teoretykiem, jaki podjął się pełnej refleksji na ten temat<sup>15</sup>. Thomas Elsaesser i Malte Hagener zauważają, cytując fragment *Visible Man or the Culture of Film*<sup>16</sup>, jak duże znaczenie przywiązywał Balázs do zbliżenia i twarzy: „W prawdziwie artystycznym dziele napięcie między dwiema postaciami zawsze zostaje ukazane jako dialog między zbliżeniami wyrazów twarzy”<sup>17</sup>. Teoretyk zwracał uwagę na to, iż fizjonomia i mimika są najbardziej subiektywnymi formami wyrażania się człowieka. Zauważał, że mowa posługuje się wspólnymi regułami, które

---

w pierwszym rzędzie jako sztukę: „w myśl modernistycznych koncepcji estetyki starali się oni dowieść jedności każdej formy sztuki i jej niepowtarzalności” (A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 48). Do takiego podziału (zaproponowanego przez Siegfrieda Kracauera) odwołują się również autorzy *Teorii filmu: wprowadzenie przez zmysły*, dodatkowo zauważając, iż: „Zgodnie z tą klasyfikacją, Siergiej Eisenstein, Rudolf Arnheim, rosyjscy formalisci oraz amerykańscy neoformalisci byli orędownikami kina jako sztucznej konstrukcji (niezależnie od tego, czy zakorzeniają ją w klasycznej estetyce, polityce, czy kognitywizmie), a ich przeciwnicy skupiali się wokół osób Béli Balázsa, Siegfrieda Kracauera i André Bazina pod sztandarami »ontologicznego« realizmu” (T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., s. 11.). Warto podkreślić, że Elsaesser i Hagener włączają w jedną przestrzeń myślową Balázsa i Bazina, a ten ostatni był przecież niekwestionowanym mentorem François Truffaut. Aparat pojęciowy był oczywiście różny dla każdego z nich, niemniej łączył ich sposób patrzenia na film. Napięcie widoczne w rozumieniu dorobku Balázsa przez polskich badaczy i niemieckich historyków wynika z decyzji dotyczącej sposobu podejścia do tegoż, a w konsekwencji – wyraźniejszego naświetlenia różnych jego aspektów. Myślę, że doskonale łączy te dwa podejścia uwaga Aleksandra Jackiewicza, który zauważył, że podtytuł pierwszego dzieła Balázsa *Człowiek widzialny* brzmi: *Kultura filmowa*. Balázs, wychodząc od idei widzialności, postulował jej „dalszy rozwój właśnie ku sztuce widzenia, sztuce plastycznej, w przeciwieństwie do literatury – sztuce przeciwstawiającej, bez pośrednictwa pojęciowych środków wyrazu”; A. Jackiewicz, *Béla Balázs, [w:] B. Balázs, Wybór pism, wybór i wstęp A. Jackiewicz, tłum. R. Porges, K. Jung, Warszawa 1957, s. 13.*

<sup>15</sup> Zob. T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., s. 83.

<sup>16</sup> Oryginalny tytuł książki Balázsa brzmiał w języku niemieckim: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (Deutsch-Öster Verlag, Wien – Leipzig 1924); zob. B. Balázs, op. cit., s. 12.

<sup>17</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., s. 83.



w dużym stopniu niweczą subiektywizm wyrażania: „[...] choć człowiek uczy się przeważnie mimiki – wyjaśniał dalej – to jednak nie podlega ona skodyfikowanym prawom. Ten najbardziej subiektywny środek wyrazu staje się obiektem dla zbliżenia”<sup>18</sup>.

Hitchcock decyduje się na zbliżenie twarzy, pokazując relacje między wzajemnie zafascynowanymi bohaterami czy lęk rodziców o życie córki. Idzie jednak o krok dalej i wykorzystując siłę napięcia, o którym pisze Balázs, włącza w nie samego widza. Tytułowy lokator, gdy w końcu decyduje się pocałować swoją wybrankę, portretowany jest *en face*, subiektywna kamera pokazuje jego twarz dokładnie tak, jak widzi ją kobieta. Chwila, gdy twarz Ivora Novello, wielkiej gwiazdy angielskiego teatru, pokazana jest w dużym zbliżeniu i w gotowości do pocałunku, musiała być niesamowitym przeżyciem dla jego wielbicielki. Przeciwnik Novello – w tego rodzaju dialogu z widzem – pokazywany jest w chwilach konsternacji czy wahania. Wymowna pod tym względem jest scena, gdy Joe zaczyna podejrzewać lokatora o dokonywanie zabójstw w Londynie. Dostrzega on na mokrej ziemi ślad po bucie lokatora. Kamera filmuje ów ślad i metodą przenikania pokazuje ułamki sytuacji, których Joe był świadkiem. Po cięciu montażowym kamera rejestruje reakcję bohatera. Widzowie obserwują rosnące w nim napięcie, a potem pewność co do zasadności podejrzeń. Patrzą prosto w twarz Joe. Hitchcock wykorzystuje w tych ujęciach proces, który Balázs nazywa identyfikacją i uznaje za specyficzne zjawisko filmowe, niespotykane w innych sztukach:

Siedząc w kinie – pisze teoretyk – czujemy, jak kamera filmowa porywa nasz wzrok, zmuszając nas do zajęcia się akcją filmu. [...] Bohaterowie filmu nie muszą opowiadać nam, co czują, bo przecież sami to widzimy. To zaś, co oni widzą, widzimy tak samo jak i oni. Nie jestem związany z miejscem, na którym siedzę w kinie, i nie stamtąd widzę Romea i Julię. Oczami Romea widzę Julię na balkonie i oczami Julii patrzę z balkonu na Romea. Moja osobowość utożsamia się z postaciami z filmu. Na wszystko patrzę z ich stanowiska, gdyż sam nie posiadam jakiegoś własnego odrębnego punktu widzenia. [...] Moje oczy znajdują się teraz w kamerze i utożsamiają się ze

---

<sup>18</sup> B. Balázs, op. cit., s. 72.



spojrzeniem bohatera filmu. On zaś patrzy moimi oczami. Jest to proces psychologiczny, który nazywamy identyfikacją<sup>19</sup>.

Elsaesser i Hagener przypominają jeszcze jedną istotną myśl Balázsa, cytując *Widzialnego człowieka*:

Odkrycie prasy drukarskiej doprowadziło do tego, że ludzka twarz stawała się nieczytelna. Ludzie mogli teraz wyczytać tak wiele z innych źródeł, że inne formy komunikacji traciły na znaczeniu. [...] Obecnie nasza kultura znowu obrała zasadniczo odmienny kierunek – tym razem dzięki filmowi. [...] Cała ludzkość jest teraz zajęta uczeniem się na nowo dawno zapomnianego języka gestów i wyrazów twarzy. Ten język to nie substytut słów, jak na przykład komunikacja migowa, ale wizualne następstwo ucieleśnienia ludzkiej duszy. Człowiek znowu stanie się widzialny<sup>20</sup>.

Andrzej Gwóźdź to ujęcie percepcji sztuki filmowej nazywa „antropologią niemoty”<sup>21</sup>, Elsaesser i Hagener zauważają dodatkowo, że wizualność kina niemego, podkreślana w *Widzialnym człowieku*, a nieodwołująca się do komunikacji językowej (mówienie i pisanie), „odnalazła związek z epoką katedr i wielką tradycją obrazów religijnych”<sup>22</sup>. Podobny związek odnajduje również Hitchcock, łącząc niesprawiedliwie oskarżonego lokatora z postacią Chrystusa<sup>23</sup>; pierwszy raz, gdy wyświetla na jego twarzy cień krzyża, rzucany przez ramy okienne. O drugim przypadku tak rozmawia z Truffautem:

F.T.: Nie będzie chyba nadinterpretacji w stwierdzeniu, że w tej scenie z kratami chciał pan przywołać postać Chrystusa: kiedy Ivor Novello...

A.H.: ...kiedy tłum podnosi go, a on ma związane ręce. Oczywiście, że o tym myślałem<sup>24</sup>.

Hitchcock ma świadomość funkcjonowania twarzy w kinie niemym i doskonale potrafi skonstruować i wykorzystać wrażenie, jakie wywołuje

<sup>19</sup> Ibidem, s. 63–64.

<sup>20</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., 84–85.

<sup>21</sup> A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990, s. 130.

<sup>22</sup> T. Elsaesser, M. Hagener, op. cit., s. 85.

<sup>23</sup> Zob. K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 15.

<sup>24</sup> F. Truffaut, op. cit., 48.

w widzu relacja z jej przedstawieniem na ekranie. Jednocześnie wychodzi poza postulaty i definicje sformułowane przez Balázsa i pokazuje, że twarz wcale nie jest tak doskonale jednoznacznym medium. Bliskie ujęcie kobiecej twarzy rozpoczynające film, obecność samego reżysera w tekście filmu, historia niewinnego człowieka oskarżonego o zbrodnię – wszystko to elementy, które bardzo często wymieniane są jako stałe motywy filmów Hitchcocka. Są to też motywy bezpośrednio bazujące na twarzy, od twarzy wychodzące. Wydaje mi się, że w *Lokatorze* te motywy, konstruowane, powoływane do istnienia przez wpisanie ich w przestrzeń kadru, z równą siłą ulegają dekonstrukcji, rozpadowi. Obraz twarzy krzyczącej z przerażenia dziewczyny, który wprowadza nas w historię, stanowi jednocześnie bardzo mocny akcent emocjonalny, na który widz właściwie nie jest przygotowany. Brak przygotowania nie oznacza braku czytelności, jak chce tego Balázs: „Jeżeli widzimy przed sobą twarz w zbliżeniu, to odkrywamy w niej każdy szczegół tak, jakbyśmy patrzyli na nią przez mikroskop”<sup>25</sup>. Z drugiej strony jest coś, co rozbija jednoznaczny, silny znak. Hitchcock, gdy opowiadał o tym ujęciu, tłumaczył: „Oto jak je sfotografowałem: wzięłem szklaną płytę, umieściłem głowę dziewczyny na jej tle, rozprostowałem jej włosy tak, żeby wypełniały cały kadr, później oświetliłem ją od spodu dla podkreślenia koloru blond”<sup>26</sup>. Zestawienie silnych emocji z rysunkową, komiksową niemal realizacją powoduje, że twarz rodzi się i w tym samym momencie się rozpada. To, co emocjonalne, wchodzi w grę z tym, co wizualne. Podobne napięcie – zaznaczenie istnienia i jego braku – pojawia się w sytuacji, w której w przestrzeni kadru pojawia się sam Hitchcock. Z tym że z mocą uwidacznia się ono dopiero z perspektywy czasu. Krzysztof Loska pisze:

Krytycy zwyczajowo podkreślają specyficzną funkcję krótkich scen z udziałem Alfreda Hitchcocka, zwracając przy tym uwagę na znaczenie *podpisu autora*, który na wzór średniowiecznych mistrzów malarskich sygnował w ten sposób swoje dzieła. Ale problem *autorskiej sygnatury* jest podwójnie złożony: po pierwsze, podpis powinien być powtarzalny, konwencjonalnym i rozpoznawalnym znakiem, podczas gdy – wbrew powszechnej opinii – jest on we wczesnej twórczości brytyjskiego reżysera czymś wyjątkowym: spośród siedemnastu filmów zrealizowanych w latach 1925–1934 możemy

<sup>25</sup> B. Balázs, op. cit., s. 75.

<sup>26</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 44.

wskazać tylko dwa – *Lokatora* i *Szantaż* – w których Hitchcock zaznacza swoją obecność w świecie przedstawionym. Po drugie umieszczenie *sygnatury* w obrębie tekstu filmowego rodzi pewien niepokój związany z jednej strony z ujawnieniem *sztuczności świata* [...], z drugiej ze statusem podpisu<sup>27</sup>.

Dla współczesnego widza niejako naturalnym jest oczekiwanie zobaczenia twarzy Hitchcocka w jego filmie, gdy jednak spojrzeć na to oczekiwanie z perspektywy historycznej, to w kontekście tego konkretnego filmu nie ma ona podstaw. Widzowie w 1927 r. nie mieli przecież świadomości, że oglądają na ekranie twarz reżysera. Co więcej, nawet gdy uświadomimy sobie, że *Lokator* jest pierwszym filmem, w którym Hitchcock się pojawia, to pozostaje niepewność, czyją twarz widzimy: bohatera filmu czy reżysera.

Decyzja o zaangażowaniu do tytułowej roli Novello wiązała się z pogodzeniem dwóch oblicz w ramach jednej postaci. Hitchcock sam przyznaje: „Wykonawca głównej roli, Ivor Novello, był wielką gwiazdą angielskiego teatru. To jeden z problemów, z którym musimy sobie radzić w ramach systemu gwiazd: zdarza się, że ostrość fabuły trzeba osłabić, bo gwiazda nie może grać łajdaka”<sup>28</sup>. Odette Aslan, tłumacząc, czym w XX wieku był system gwiazd, cytuje André Malraux:

Gwiazda [...] jest to osoba obdarzona pewnym minimum talentu dramatycznego, której twarz wyraża, symbolizuje, uosabia instynkt zbiorowy: Marlena Dietrich nie jest aktorką tak jak Sarah Bernhardt, stanowi mit jak Fryne [...]. Wielka aktorka jest kobietą zdolną wcielić się w dużą ilość niepodobnych do siebie ról, gwiazda jest kobietą zdolną spowodować powstanie dużej ilości zróżnicowanych scenariuszy<sup>29</sup>.

Reżyser musiał zmienić zakończenie w stosunku do pierwowzoru literackiego, chociaż jak sam twierdził: „[...] w tego rodzaju historii lepiej byłoby, żeby bohater odchodził gdzieś w nocy, a widz nigdy dowiadywał się dokąd. Nie można było jednak tak postąpić z bohaterem granym przez gwiazdę. Trzeba było wyraźnie powiedzieć, że jest niewinny”<sup>30</sup>. Hitchcock wyko-

<sup>27</sup> K. Loska, op. cit., s. 14.

<sup>28</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 43.

<sup>29</sup> O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M.O. Bieńka, Warszawa 1978, s. 194.

<sup>30</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 44.

rzyszał napięcie, jakie powstawało na styku filmowej fabuły prowadzonej w taki sposób, by można było tytułowego bohatera posądzić o zbrodnie, i elementów spoza tekstu filmu, czyli aury związanej z postacią Novello. Widz tworzył postać Avengersa na podstawie informacji podsuwanych mu przez reżysera i jednocześnie ją rozbijał, odwołując się do doświadczenia odbiorczego.

Hitchcock wykorzystuje niebywały potencjał tkwiący w twarzy pojawiającej się w przestrzeni ekranu, co więcej – wykorzystuje siłę zbliżenia wyrazu twarzy, by w bezpośrednią grę włączyć swojego widza. Jednocześnie tworzy kontrapunkt tej sytuacji, w którym skonstruowana twarz ulega rozbiciu. Znamienne, że o podobnym doświadczeniu pisze Loska, gdy szuka sposobu na uchwycenie Hitchcocka-autora:

Poszukując charakterystycznych cech twórczości Hitchcocka, musimy zwrócić uwagę nie tylko na to, co tworzy system tekstualny, pozostaje z nim w zgodne, ale również na to, co go równocześnie podważa, co pozornie nieistotne, drugorzędne, niemieszczące się w ramach określonych konwencji, burząc tym samym pewien ład, system oczekiwań. Wszystko bowiem opiera się tu na napięciu między porządkiem a chaosem, prawdą a fałszem, iluzją a realnością, swojskością a *niesamowitością*; na przeciwstawieniu, które nie zmierza do ustanowienia pewnego ładu, ale do przedstawienia świata pełnego niepewności i niebezpieczeństw, pozbawionego stałości i równowagi<sup>31</sup>.

Poszukiwanie tożsamości autora jest działaniem związanym z konstruowaniem i dekonstruowaniem, i dopiero w tym napięciu dokonuje się pełne przedstawienie.

## TWARZ Z MGŁY

Hitchcock dość liberalnie podchodził do problemu adaptacji. Truffaut zwraca uwagę na fakt, że w dorobku reżysera jest wiele adaptacji, jednak są to z reguły teksty należące do literatury popularnej, które reżyser *Lokatora* „przerabia po swojemu, aż staną się filmami Hitchcockowskimi”<sup>32</sup>. Na sugestię dotyczącą adaptacji *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego Hitchcock odpowiada:

<sup>31</sup> K. Loska, op. cit., s. 10.

<sup>32</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 63.

Tak, ale ja nigdy tego nie zrobię, bo *Zbrodnia i kara* jest cudzym dziełem. Często zarzuca się filmowcom hollywoodzkim, że zniekształcają pierwowzór literacki. Nigdy nie chciałbym być oskarżony o coś takiego. Każdą książkę czytam raz. Kiedy podstawowa idea odpowiada mi – adaptuję ją, po czym natychmiast o niej zapominam i robię kino. Nie potrafiłbym panu opowiedzieć *Ptaków* Daphne du Maurier. Czytałem tę powieść raz, w pośpiechu<sup>33</sup>.

Nie chcę skupiać się na analizie wykazującej relacje między powieścią Marie Belloc Lowndes *The Lodger* a filmem Hitchcocka, ponieważ nie jest to przedmiotem mojej refleksji. Ponadto dla reżysera film jest odrębnym bytem, rządzącym się swoimi prawami i przemawiającym swoim językiem. Wymaga innego rozłożenia akcentów. Niemniej chciałabym chwilę zatrzymać się na dwóch różnicach, które wydają mi się istotne w namyśle nad znaczeniem twarzy w filmie Hitchcocka. Pierwszy element, na jaki warto zwrócić uwagę, to tytuł filmu i tytuł powieści, drugi – zakończenie uniewinniające tytułowego bohatera.

Pisarka zatytułowała swoją powieść *The Lodger*, Hitchcock swoją opowieść wzbogacił o podtytuł: *A Story of the London Fog*. Tak skonstruowany tytuł łączy historię lokatora z historią londyńskiej mgły, tłumaczy pierwszą historię drugą. Czym była londyńska mgła? Współcześnie trudno w tej metropolii zaobserwować zjawisko, jakie miał na myśli reżyser, od początku stanowi ona jednak o swoistości tego miasta.

Wspomina o niej już Tacyt w swoim opisie inwazji Cezara – pisze Peter Ackroyd w biografii Londynu – a zatem mgła prześladowała Londyn od najdawniejszych czasów. Początkowo powstawała naturalnym sposobem, ale potem miasto stopniowo uniezależniało się od przyrody i wytworzyło własną atmosferę. Już w roku 1257 Eleonora Prowansalska, żona Henryka III, skarżyła się na dym i zanieczyszczenie powietrza w Londynie, a w XVI wieku Elżbieta I była osobiście „wielce zatroskana i rozgniewana z powodu dymu węglowego”. W epoce elżbietańskiej nad stolicą wisiał już całun dymu, a wnętrza zamożniejszych londyńskich domów były czarne od sadzy. Jeden ze współautorów *Chronicles* Holinsheda informował, że w drugiej połowie XVI wieku znacznie wzrosła liczba kominków i uważano, że dym w izbie

<sup>33</sup> Ibidem, s. 63–64.

zapobiega butwieniu drewna i chroni zdrowie. Można by pomyśleć, że miasto lubiło ciemność<sup>34</sup>.

W opowieści Ackroyda mgła jest elementem tożsamości miasta do tego stopnia, że wnika w jego fizyczną strukturę, nadając ścianom kamienic oliwkowozielony bądź brązowy kolor, odciskając w ten sposób na twardym kamieniu swój ślad. To „najbardziej nienaturalne z naturalnych zjawisk”<sup>35</sup> wywołuje wrażenie odrealnienia, nadaje swój rytm rzeczywistości, spowalnia ją, stwarza charakter halucynacyjnej niejednoznaczności. Deformuje dźwięki, czyniąc je przytłumionymi. Mieszkańcy we mgle tracą tożsamość, „stają się dla siebie nieodróżnialni”<sup>36</sup> i jednocześnie sami nie są w stanie do końca pojąć zasad procesu, któremu ulegają. „Być może – tłumaczy Ackroyd – Londyn wymyka się wyobraźni po części jako miasto zanurzone w ciemności, która *nie należy ani do dnia, ani do nocy*. We mgle Londyn stał się miastem skrytości i tajemnic, szeptów i gasnących kroków”<sup>37</sup>. Mgła wnika również w przestrzeń kulturową miasta, stając się – zdaniem biografy – najważniejszym bohaterem dziewiętnastowiecznych powieści czy inspiracją dla malarzy. Ackroyd cytuje Claude’a Moneta, który do Londynu przyjechał na przełomie XIX i XX wieku: „W Londynie nade wszystko kocham mgłę. [...] To mgła nadaje temu miastu ten wspaniały układ cieni i barw. W jej tajemniczym płaszczu te ogromne, regularne kłocę nabierają dostojeństwa”<sup>38</sup>.

Mgła ze swoją niejednoznacznością, zacieraniem granic i struktur, niweczeniem tożsamości, pochłanianiem jednoznaczności doskonale wniknęła w fakturę sennych aspektów filmu Hitchcocka. Właściwie każdy kontakt bohaterów z zewnętrznym światem, każde wyjście poza budynek to kontakt z mgłą. W filmie są cztery istotne sekwencje, które kamera rejestruje jako rozgrywające się w londyńskiej mgle: w przymglonej przestrzeni rozgrywają się obydwa morderstwa i randka lokatora z Daisy; ostatnia z „mglielnych sekwencji” to ta, którą rozpoczyna ucieczka lokatora tuż po aresztowaniu. Mgła unosi się nad Tamizą i ciałem zamordowanej dziewczyny, mgła kłębi się, gdy lokator po raz pierwszy staje w drzwiach domu rodziców Daisy, mgła

<sup>34</sup> P. Ackroyd, *Londyn. Biografia*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2011, s. 337.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 339.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 341.

pochłania uciekającego przed policją lokatora. Mgła tłumi światła latarni nad Tamizą, przysłania budynki rewi, zalewa ulice. Struktura miasta zniknęła. Zniknęła jego specyfika, zniknęła jego twarz. Londyn jest tylko mgłą i aż mgłą.

„A Story”, którym posługuje się reżyser w tytule, jest z jednej strony historią, opowieścią, ale przywołuje też pojęcie mitu czy legendy. *Lokator* to pierwszy film, który Hitchcock zrealizował po powrocie z Niemiec, na fali głębokiej fascynacji niemieckim ekspresjonizmem. Pierwsze *Märchenfilme*, stanowiące jeden z najbardziej charakterystycznych wypowiedzi filmowych ekspresjonizmu, powstawały w latach 1913–1918, druga fala – skromniejsza ilościowo, ale znacząca artystycznie – przypada na lata 20.<sup>39</sup> Jest to również moment, w którym Hitchcock uważnie przygląda się twórczości niemieckich reżyserów<sup>40</sup>. Nie mogło umknąć jego uwadze coś, co polska badaczka definiuje w następujący sposób:

Preferowany przez kino ekspresjonistyczne typ fabuły zdaje się dodatkowo sprzyja pełnej realizacji zadania polegającego na tworzeniu w filmie świata innego niż potocznie poznawalny, lecz w pełni realnego. Wiele anegdot filmów ekspresjonistycznych aktualizuje stare baśnie czy mity, wyzwalając widza z codziennego świata oraz uwalniając go od logiki i motywacji „życiowej”<sup>41</sup>.

Tomasz Kłysz tłumaczy, że niemieckie poszukiwania w obrębie fantastyki, legendy i baśniowości były między innymi sposobem na estetyczną nobilitację filmu. Wydaje się, że Hitchcock zwrócił uwagę na jeszcze inny aspekt tego zagadnienia: znalazł w nim wspólny kod, wspólny język z widzem. Joseph Campbell, szukając zasad funkcjonowania mitu we współczesnych tekstach kultury, zauważa:

<sup>39</sup> T. Kłysz, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, TAIWPN Universitas, Kraków 2010, s. 400–401. Należy nadmienić, że badacz pisze o dwóch rozumieniach ekspresjonizmu: szerszym i węższym. W tym drugim znaczeniu *Märchenfilme*, realizowany w latach 1913–1918, przypadłby na czas preekspresjonizmu; ibidem, s. 419.

<sup>40</sup> Zob. P. McGilligan, op. cit., s. 86–88; P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 34–35.

<sup>41</sup> J. Kłyszcz, *Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych*, [w:] *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice, 1985, s. 136–137.



Z braku ogólnie przyjętych mitologii każdy z nas ma swój prywatny, nierozpoznany, szczątkowy, ale posiadający tajemną moc, panteon snów. Ostatnie wciele-  
lenie Edypa, ciąg dalszy romansu Pięknej i Bestii stoją dziś na rogu Czterdziestej  
Drugiej Ulicy i Piątej Alei, czekając na zmianę sygnalizacji świetlnej<sup>42</sup>.

Balázs, zastanawiając się nad znaczeniem twarzy i znaczeniem zbliżenia  
w filmie, pisze natomiast:

Gdy spostrzegamy oblicze przedmiotu, następuje antropomorfizacja, jak ma  
to miejsce w mitologii, która stwarza bogów na podobieństwo człowieka.  
Zbliżenia filmowe są twórczymi środkami tej właśnie wielkiej wizualnej  
antropomorfizacji<sup>43</sup>.

Wykorzystując naturalne powinowactwo filmu i snu<sup>44</sup>, własną fascyna-  
cję tym powinowactwem<sup>45</sup>, zdolność filmu do przenoszenia w przestrzeń

---

<sup>42</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997, s. 20. Badacz tłumaczy przyczyny utraty zdolności do sięgania do tradycji mitologicznej w rozmowie z Billy Moyersem; zob. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Bampbellem*, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 20 i n. Campbell, przygotowując pod koniec lat 40. ubiegłego wieku *Bohatera o tysiącu twarzy*, sięga po rozstrzygnięcia Zygmunta Freuda. Kłyszcz również zwraca uwagę na myśl Freuda (obok filozofii Nietzschego, Bergsona, Junga), gdy szuka filozoficznych źródeł ekspresjonizmu (por. J. Kłyszcz, op. cit., s. 132), nazwisko Freuda wielokrotnie przewijało się wreszcie w wypowiedziach komentujących twórczość Hitchcocka w dokumencie *Hitchcock/Truffaut*.

<sup>43</sup> B. Balázs, op. cit., s. 72.

<sup>44</sup> Alicja Helman, analizując sen w aspekcie filmu, pisze: „Porównanie filmu do snu, a przeżyć widza do doświadczeń śnienia jest jedną z najstarszych metafor, którymi posługuje się myśl filmowa dla opisu swojego przedmiotu. Inspiracji w tej mierze dostarczało nie tylko potoczne przeświadczenie znajdujące swój wyraz w takich sformułowaniach jak »fabryka snów« (pod adresem Hollywood), »sen na jawie« (o samym filmie), »śnić z otwartymi oczami« (o widzu w kinie), lecz i praktyka filmowa. Od samych narodzin kina realizatorzy próbowali zarówno przedstawić sen na ekranie, jak i imitować specyficzny sposób przejawiania się snów (zdjęcia nakładane, nieostrość, zamglenia, ruch zwolniony, nieoczekiwane połączenia montażowe), ich swoistą logikę, nie znające granic bogactwo obrazowe”; A. Helman, *Sen* [hasło], [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 7, red. eadem, Wrocław 1994, s. 89.

<sup>45</sup> Zob. F. Truffaut, op. cit., s. 150–151, 242–243. Na oniryzm filmów Hitchcocka zwracają również uwagę komentatorzy twórczości Hitchcocka w filmie dokumentalnym *Hitchcock/Truffaut*.

mitu poprzez przyglądanie się z bliska „obliczu przedmiotu”, Hitchcock uruchamia maszynę mitu, która działa na wielu poziomach. Z jednej strony opowiada o mieście, o Londynie, nie poprzez użycie dokumentalnej kamery i pokazanie architektury miasta, tylko przez pokazanie najbardziej charakterystycznego dla niego zjawiska. Tworzy paradoksalny mit miasta, który z jednej strony pokazuje jego oblicze, a z drugiej – zasłania jego tożsamość. Dalej, czyniąc mgłę bohaterem równym bohaterowi ludzkiemu, reżyser próbuje opowiedzieć o strachu przed nieznanym i śmiertelnym niebezpieczeństwem czającym się w mgielnych zaułkach. Można sobie wyobrazić, że na tym poziomie postrzegania filmu widzowie odwoływali się do własnych obaw i własnych lęków. Ackroyd w cytowanym już eseju pisze:

Z powodu mgły latarnie gazowe często włączano za dnia, a ich płomienie wyglądały jak punkty ognia pośród skłębionych miazmatów. Na wielu ulicach nie było jednak oświetlenia, toteż ciemna mgła stanowiła doskonałą osłonę dla złodziei, przemocy i gwałtów. W tym sensie mgła rzeczywiście była specjalnością Londynu, ponieważ intensyfikowała i uwypuklała mroczniejsze aspekty charakteru miasta<sup>46</sup>.

Nie bez znaczenia jest też tu historia, do której odwołuje się zarówno pierwowzór powieściowy, jaki i film: historia seryjnego mordercy Kuby Rozpruwacza, który od pierwszych miesięcy 1888 roku mordował prostytutki w londyńskiej dzielnicy Whitechapel. Do końca nie wiadomo, ile kobiet padło jego ofiarą. Złoczyńcy nigdy nie schwytano. W świadomości mieszkańców miasta i widzów filmu Hitchcocka pozostawał więc cały czas ukryty gdzieś w mgle londyńskich ulic.

Balázs pisze, że mitologia zbliżenia polega na jego stwórczej mocy. Moc tę zbliżenie uruchamia dzięki temu, że pozwala z innej perspektywy spojrzeć na oblicze przedmiotu. Jakie nowe oblicze mgły pokazuje Hitchcock w filmie? Oprócz tego, że jednocześnie zasłania i odsłania twarz, tożsamość Londynu, mgła u Hitchcocka konstruuje bohatera. Stwarza go z całą mocą swej enigmatyczności i zwodniczości, z całym potencjałem zacierania granic. Hitchcock konstruuje historię londyńskiego mordercy i lokatora w taki sposób, że, po pierwsze, widz ani razu nie widzi twarzy zabójcy,

<sup>46</sup> P. Ackroyd, *Londyn*, op. cit., s. 339.

a po drugie – przez większą część filmu nie mamy do końca pewności, czy przypadkiem lokator nie jest mordercą. Więcej, kamera zdaje się wybierać te fragmenty, które wskazywałyby, że właśnie to lokator jest mordercą, którego wszyscy się boją.

Przyjrzyjmy się bliżej dwóm pierwszym sekwencjom z mgłą w tle, w czasie których reżyser przeprowadza widza przez dwa morderstwa. Początek filmu, zbliżenie twarzy krzyczącej kobiety, kamera jednak skoncentrowana jest tylko na jej przerażeniu, widz nie wie, co lub kto jest jego źródłem. Kolejna scena: ciało kobiety leży nad brzegiem Tamizy, mgła wypełnia całą przestrzeń, rozmywa światła lamp. Kiedy starsza kobieta tłumaczy tłumowi zgromadzonemu przy budce z herbatą: „Tall he was – and his face all wrapped up”, i jednocześnie widać dziennikarza, który przekazuje telefonicznie informację o zdarzeniu, widz ma pełne prawo konstatować: będziemy przyglądać się poszukiwaniu mordercy. Na styku tego naturalnego pragnienia widza (znaleźć winnego) oraz niejednoznaczności wynikającej z braku twarzy prawdziwego zabójcy rozpoczyna się metaforyczna, stworzona przez Hitchcockowską mgłę. Na relację kobiety reaguje niski i krępy żartowniś: zasłania sobie twarz kołnierzem płaszcza. Jego twarz odbija się, dając zamazany obraz. Kobieta gestem wskazuje na odbicie i zdaje się mówić: „To on!”. Mistyfikacja zostaje szybko wykryta, a żartowniś zbesztany. Jednak gra pozorów się rozpoczęła. Być może dlatego Hitchcock żałował, opowiadając Truffautowi o furgonetce gazeciarzy, że nie udało mu się ujęcia z furgonetką-twarzą do końca skonstruować. Gdyby powstała, byłaby ważnym znakiem fałszywej twarzy, podobnie jak odbicie niskiego mężczyzny, który w przerażonych oczach kobiety stał się wysoki, dokładnie tak jak morderca. Znamienne, że Hitchcock powróci do gestu zasłonięcia twarzy kołnierzem okrycia. Powtórzy go lokator, siedząc na ławce po ucieczce przed fałszywie go oskarżającą policją. Na poziomie fabularnym będzie chronił się przed zimnem, wybiegł przeciw w marynarce, jednak jego zasłonięta twarz odwrócona będzie w stronę kamery. Jakby w oczekiwaniu na ostateczne rozstrzygnięcie widza: czy to jest twarz zabójcy?

Historia zabójstwa dokonanego w mglistych oparach nad rzeką powoli opanowuje miasto. Hitchcock pokazuje twarze dziewczyn z rewii, czytających wstrząsającą relację i oglądających własne twarze i własne reakcje w lustrach. Dłuższą chwilę koncentruje się też na twarzach słuchaczy audycji radiowych. W wyobraźni odbiorców medialnej informacji rodzi się obraz

zabójcy. Rodzi się również w wyobraźni widza. Najważniejsze wskazówki: wysoki z zakrytą twarzą. I dokładnie taka postać pojawia się w drzwiach domu Buntingów. Szalenie znaczące jest, że pojawia się na tle gęstej, kłębiącej się mgły, jakby z niej – niczym z magicznej maszyny zmian – wychodziła. Jedna z pierwszych czynności, jakich dokonuje lokator po wejściu do pokoju, który wynajmie, to zamknięcie okna. Jest to gest odcięcia się od zewnętrzności, czyli odcięcia się od mgły, bo to przecież ona jest dominującym zjawiskiem. Ale mgła już rozpędziła się w swoim procesie stwórczym. Młody gazeciarz w jej oparach krzyczy o kolejnym zabójstwie, a na twarzy lokatora pojawia się znak (cień) krzyża. On już został oskarżony. Jak Chrystus. To mgła stworzyła jego fałszywą twarz z lęku, który ze sobą niesie, z niepewności, z zacierania form. Jest jeszcze jeden istotny element w tym kreatywnym działaniu mgły, który świadczy o tym, jak głęboko wchodzi ona w znaczeniową strukturę filmu. Powrócę jeszcze na chwilę do eseju Ackroyda:

W rzeczywistości gęste opary otulały Londyn jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych. W *In Search of London* (1951) H.V. Morton wspomina taką mgłę, która „ograniczała widoczność do jednego metra, zamienia każdą latarnię w odwrócone rozmyte V i nadaje każdemu spotkaniu pełen grozy charakter koszmaru sennego”<sup>47</sup>.

Czym innym jak nie trójkątem jest odwrócone „V”? To przecież w znak trójkąta Avenger wpisuje swoje imię. To spostrzeżenie rodzi pytanie, czy antropomorfizacja mgły nie jest tak głęboka, że to mgła jest Avengerem. Tym bardziej że – niczym w *Nosferatu – symfonii grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua – w filmie Hitchcocka to cień bez twarzy zabija.

Znak trójkąta pojawia się też w napisach ekranowych, zwłaszcza w chwilach zapowiadających pojawienie się Daisy czy wskazujących na upływ czasu. Hitchcock doskonale zdawał sobie sprawę z roli napisów w niemym filmie<sup>48</sup>. Z punktu widzenia historycznego i analitycznego tak pisze o tym Marek Hendrykowski:

<sup>47</sup> Ibidem, s. 342.

<sup>48</sup> Hitchcock zaczynał swoją przygodę z filmem od projektowania kart tytułowych. Według McGilligana prawdopodobne jest, iż w ciągu dwóch pierwszych lat pracy w studio Islington Hitchcock przygotował napisy do ośmiu filmów (P. McGilligan, op. cit., s. 70). Hitchcock tłumaczy Truffautowi, że napisy mogły

Filmy tego okresu [późnoniemego – przyp. I.T.-J.] nie tylko nie są pozbawione substancji werbalnej, ale charakterystyczna jest dla nich rozległość znaczeniowótórczych związków pomiędzy słowami pojawiającymi się na ekranie a innymi elementami konstrukcji filmowej. Napisy ekranowe plasują się wewnątrz pola oddziaływania określonej struktury komunikatu filmowego i muszą zostać uznane za integralny współczynnik semantyczny, ponieważ uczestniczą w systemie znaczeń tej struktury<sup>49</sup>.

Strukturalnie napisy opatrzone graficznym znakiem trójkąta pojawiają się na tym samym poziomie, na jakim funkcjonuje tytuł. Jeżeli znak trójkąta miałby być graficznym przedstawieniem złudnej gry, jaką daje relacja światła lamp i mgły, to napisy międzyujęciowe z jednej strony cały czas przypominają o kłamstwie, jakim obarczona jest percepcja mglistej rzeczywistości. Z drugiej podejmują grę – poprzez powielenie, odbicie znaku z diegezy filmu – z rzeczywistością gotową obarczyć niewinnego człowieka winą za zbrodnię.

Tę niejednoznaczność mgielnej rzeczywistości, mającą zdolność stwarzania i niszczenia twarzy, potwierdza jeszcze dodatkowo sekwencja ucieczki lokatora tuż po aresztowaniu. Dopełnia się kreacyjny plan, wszystko wydaje się zamknięte, policja aresztowała lokatora, pozostaje tylko czekać na rozstrzygnięcie sądu. Wówczas bohater mówi do Daisy: „Meet me by the lamp”. Ucieka. Zakochani spotykają się przy znanej im ławce, w świetle lampy otoczonej mgłą. I ta lampa, rzucająca światło w kształcie odwróconej litery „V”, jest teraz świadkiem i tłem dla opowieści lokatora. Miał siostrę,

---

kompletnie zmienić koncepcję założoną w scenariuszu: „Przecież aktor udawał tylko, że mówi, a jego wypowiedź pojawiała się następnie na planszy. Można więc było przypisywać postaciom wypowiedzi, jakie się tylko chciało; dzięki temu procederowi udawało się czasem uratować kiepskie filmy. Jeśli dramat był źle sfilmowany, źle zagrany i stawał się w efekcie śmieszny, pisało się dialogi komediowe i film osiągał sukces, bo uważano go za satyrę” (F. Truffaut, op. cit., s. 31). Marek Hendrykowski, pisząc o obecności słowa w kinie niemych, podaje nazwisko Hitchcocka (obok D.W. Griffitha, Ch. Chaplina, B. Keatona, S. Eisensteina i R. Claira) jako przykład reżysera indywidualisty, który doskonale znał sztę tworzenia napisu filmowego; M. Hendrykowski, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*, Warszawa 1982, s. 48.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 49.

która była pierwszą ofiarą Avengersa. Przyrzekł matce, że znajdzie sprawcę. Pod domem Daisy znalazł się, śledząc mapę zabójstwa i przewidując kolejny krok zabójcy. Jak się okazuje, miał rację. Drugie zabójstwo przedstawione widzom w historii ma miejsce tuż za rogiem... Jesteśmy świadkami konstruowania twarzy lokatora. Jednak czy może ona być prawdziwa<sup>50</sup>, skoro akt stwórczy dokonuje się w permanentnej obecności mgły, a bohater ciągle pozostaje bez imienia?

Ackroyd, podsumowując niemieckie doświadczenia Hitchcocka, pisze:

U Murnaua podpatrzył technikę ruchomej kamery, która może zmieniać pozycje jak każda postać, nauczył się także wielu innych rzeczy. Jeśli chcesz pokazać na ekranie dom czy katedrę, to nie musisz tworzyć kopii. Wystarczy pokazać murowaną kolumnę, wielkie drewniane drzwi albo nawet ich fragment, a wyobraźnia widzów dopowie resztę. „Liczy się nie to, co widzisz na planie – powtarzał Murnau – liczy się to, co widać na ekranie”<sup>51</sup>.

Hitchcock nie musiał pokazywać całego Londynu, nie musiał w ogóle pokazywać Londynu, Londyn zaistniał przez swój fragment, przez mgłę, która była jego charakterystycznym zjawiskiem. W ten sposób nie był i był. Tak reżyser skonstruował enigmatyczną twarz miasta, której pełnia dokonała się w wyobraźni widzów. Wykorzystując doświadczenie obcowania z mgłą u widza, a w szczególności potencjał niepewności i lęku, jaki ono rodzi, uruchomił mechanizm tworzenia obrazów niebezpieczeństwa oraz gotowość przypisania odpowiedzialności za zbrodnie nawet tak znanej twarzy jak twarz Ivora Novello. Tożsamość pozostaje w tym filmie cały czas w pewnej potencjonalności, oscylując między skrajnościami<sup>52</sup>.

\* \* \*

Czas powstawania *Lokatora* był dla Hitchcocka okresem znacznego zainteresowania z jednej strony radziecką szkołą montażu, z drugiej – niemieckim

<sup>50</sup> Loska zwraca uwagę na dwuznaczność retrospekcji, chociażby dlatego, że reżyser nie rezygnuje z subiektywnej kamery odzwierciedlającej widzenie Avengersa; K. Loska, op. cit., s. 13–14.

<sup>51</sup> P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, op. cit., s. 35.

<sup>52</sup> Nawet gdy przyjrzeć się napisom początkowym, to żaden z bohaterów nie ma przypisanego sobie nazwiska.

ekspresjonizmem. W tych fascynacjach szukałabym źródeł, które pomogły Hitchcockowi odkryć wielki potencjał tkwiący w twarzy. Potencjał, który wychodzi poza rozstrzygnięcia Balázsa. Reżyser potrafił zrelacjonować doświadczenie Kuleszowa<sup>53</sup>: w połowie lat 60. sam poddał własne oblicze próbie wzorowanej na pomysłe radzieckiego twórcy. „Efekt Kuleszowa” dowodzi, jak wielkie znaczenie w odczytaniu i w jakimś sensie dopełnieniu się twarzy ma udział samych widzów oraz to, z czym twarz zostaje zestawiona. Ciekawe rozstrzygnięcia dotyczące twarzy w ujęciu niemieckiego ekspresjonizmu można znaleźć w tekście Jolanty Kłyszcz, która pisze:

Somnambuliczny sen Cezara [*Gabinet doktora Caligari*, reż. R. Wiene (1920) – I.T.-J.] zamyka winę w nieświadomości. Widzimy twarz, która nigdy nie wyraża uczucia w pełni jego odcieni, a czyni je grymasem. Twarz, która nigdy nie żyje, a oznacza, twarz tragiczną, bo obdartą z prawa bycia tylko twarzą – aż twarzą żyjącego człowieka. W filmie ekspresjonistycznym twarz nie należy do nikogo, tylko do obrazu. Jest, by stać się obrazem, jest, by znaczyć, jest, by oznaczać uczucia w ich wartościach. To bardzo mało: twarz ludzka straciła swą istotę – godność przynależenia do człowieka<sup>54</sup>.

W takim pojmowaniu twarzy widzi badaczka jedną z kluczowych cech świadczących, że o danym filmie można mówić jako o filmie ekspresjonistycznym. Hitchcock nie jest aż tak radykalny, by twarze swoich bohaterów ograniczać tylko do oznaczania i funkcjonowania w roli elementu kadru filmowego podporządkowanego całości kompozycji; pozwala im też żyć. Można rzec, iż w tym napięciu między życiem (byciem ludzką twarzą) a oznaczeniem (byciem twarzą z obrazu) dokonuje się istnienie i brak twarzy w filmie Hitchcocka

---

<sup>53</sup> Inna sprawa, że wersje samego eksperymentu są różne, ponieważ sam Kuleszow różnie je opisuje; J. Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Historia kina*, op. cit., s. 511.

<sup>54</sup> J. Kłyszcz, op. cit., s. 141.



## Bibliografia

- Peter Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, tłum. J. Łoziński, Zysk i s-ka, Poznań 2015.
- Peter Ackroyd, *Londyn. Biografia*, tłum. T. Bieroń, Zysk i s-ka, Poznań 2011.
- Odette Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M.O. Bieńka, PIW, Warszawa 1978.
- Béla Balázs, *Wybór pism*, wybór i oprac. A. Jackiewicz, tłum. R. Porges, K. Jung, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.
- Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zysk i s-ka, Poznań 1997.
- Joseph Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, tłum. I. Kania, Signum, Kraków 1994.
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Andrzej Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, WUŚ, Katowice 1990.
- Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.
- Marek Hendrykowski, *Semiotyka twarzy*, WN UAM, Poznań 2017.
- Marek Hendrykowski, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*, PWN, Warszawa 1982.
- Tomasz Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.
- Lew Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, red. i wstęp W. Godzic, tłum. zbiorowe, TAIWPN Universitas, Kraków 1996.
- Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys, A. i A. Nermerowie, I. Stąpor, Wydawnictwo „Twój Styl”, Warszawa 2005.
- Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, WUŚ, Katowice 1985.
- Słownik pojęć filmowych*, t. 7, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994.
- François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin 2005.
- Joanna Wojnicka, *Kino Rosji carskiej i Związku Sowieckiego*, [w:] *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, TAIWPN Universitas, Kraków 2010.

### **Filmografia**

*The Lodger – A Story of the London Fog*, reż. Alfred Hitchcock, Wlk. Brytania 1927.

*Hitchcock/Truffaut*, reż. Kent Jones, USA 2015.

### **Źródła ilustracji**

François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin 2005, s. 45.

Kadr z filmu *The Lodger – A Story of the London Fog*, reż. Alfred Hitchcock, Wlk. Brytania 1927.

### **The Face and (Its) Lack. About Alfred Hitchcock’s *The Lodger***

The article concentrates on the way in which face is presented in the first ‘Hitchcock Picture’ – *The Lodger* movie. In this text, face is understood as a set of elements that determine identity, but also have the potential for changes. Starting from the drawing of an unsuccessful shot from the movie and referring to its full title (*The Lodger – A Story of the London Fog*), the author focuses not only on face, but also on the role of fog in presenting the face of the city and constructing the face of the title character. Alfred Hitchcock’s decisions concerning the manner of presenting face are analyzed in the context of Béla Balázs theory and German film expressionism.

**Keywords:** Béla Balázs, face, film expressionism, fog, Alfred Hitchcock, identity.

## (AUTO)REFLEKSYJNOŚĆ W *TREMIE* ALFREDA HITCHCOCKA. O ADAPTACJI POWIEŚCI SELWYNA JEPSONA

ROBERT BIRKHOLC

Wydział Polonistyki UW  
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw  
beerek38@wp.pl  
ORCID: 0000-0002-5192-4997

Twórczość Alfreda Hitchcocka nie daje się łatwo wpisać w historycznofilmowe periodyzacje i typologiczne podziały. Filmy „mistrza suspensu”, od 1939 roku realizowane w ramach hollywoodzkiego systemu produkcyjnego, bywają niekiedy zaliczane do paradygmatu narracji klasycznej<sup>1</sup>, której wyznacznikami są m.in.: koncentracja na fabule, przezroczystość formalna i nakierowanie na emocje widza<sup>2</sup>. Można uznać, że powyższa charakterystyka jest redukcyjna dla dużej części filmów „złotej ery Hollywood”<sup>3</sup>, jednak dzieła Hitchcocka w sposób szczególnie silny naruszają normy tak

---

<sup>1</sup> Jacek Ostaszewski omawia niektóre cechy charakterystyczne narracji klasycznej na przykładzie filmu *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959). Co znamienne, Ostaszewski wspomina jednak o Hitchcocku także w rozdziale poświęconym narracji modernistycznej, uznając, że kino *noir* zapowiadało modernizm filmowy. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków [cop. 2018], s. 111–112, 148.

<sup>2</sup> Na temat wyznaczników kina klasycznego zob. m.in. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016.

<sup>3</sup> Jak pisze Rafał Syska, kino klasyczne „[...] na pozór oparte było na stabilnych wzorcach fabularnych, miało unikać odważnych eksperymentów narracyjnych, preferować konserwatywną ideologię, a także rozrywkę i eskapizm. Jak bardzo ten pogląd jest niesprawiedliwy, wie niemal każdy kinoman”. Zob. R. Syska, *Wstęp*, [w:] *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków [cop. 2011], s. 15.

definiowanego kina klasycznego<sup>4</sup>. Hołubiony przez francuskich nowofalowców autorski styl reżysera, silna subiektywizacja narracji, zainteresowanie podmiotami rozszczępionymi wewnątrznie czy wreszcie zabiegi wytrącające odbiorcę z pozycji biernego widza, nasuwają skojarzenia z zupełnie przeciwnym paradygmatem narracji modernistycznej<sup>5</sup>. Jedną z najważniejszych cech modernizmu jest autorefleksyjność, która w kinie Hitchcocka objawia się chociażby w *Oknie na podwórze* (*Rear Window*, 1954), obrazie tematyzującym rolę widza filmowego.

Z drugiej strony, dzieła brytyjsko-amerykańskiego twórcy – mawiającego, że film to życie, z którego wymazano plamy nudy – sytuują się jednak na antypodach twórczości takich modernistów jak Michelangelo Antonioni czy Jean-Luc Godard. Hitchcock nie rezygnuje z klasycznych schematów fabularnych, nie oddramatyzowuje akcji i nie posługuje się trudną w odbiorze, eksperymentalną formą audiowizualną<sup>6</sup>. Warto scharakteryzować

---

<sup>4</sup> Zob. „Pisząc o odstępstwach, nie sposób nie wspomnieć o Alfredzie Hitchcocku. Reżyser ten zajmował niezwykle pozycję wśród twórców hollywoodzkich. Robił filmy doskonale mieszczące się w ówczesnych standardach, dobrze odbierane przez publiczność, a dzięki temu szanowane przez producentów. Wyostrzona świadomość formy filmowej sprawiała jednak, że Hitchcock ciągle eksperymentował. Był niewątpliwie największym eksperymentatorem Hollywoodu. Wiele z jego rozwiązań zdawało się wykraczać poza to, co amerykańskie wytwórnie filmowe byłyby skłonne zaakceptować [...], jednak temu reżyserowi zawsze udawało się zachować równowagę między śmiałością formy a jej zrozumiałością dla przeciętnego widza”; M. Przyłipiak, op. cit., s. 116.

<sup>5</sup> Związki Hitchcocka z kinem modernistycznym w dalszym ciągu nie zostały wyczerpująco opisane, zagadnienie było jednak kilkakrotnie poruszane. Zob. m.in.: A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980 (Cinema and Modernity)*, Chicago – London 2007, s. 248–251; T. Hemmeter, *Hitchcock's Narrative Modernism: Ironies of Fictional Time*, [w:] *A Companion to Hitchcock*, eds. T. Leitch, L. Poague, Malden (MA) – Oxford, s. 67–85.

<sup>6</sup> Jacek Ostaszewski wymienia następujące cechy „narracji modernistycznej”, które odróżniają ją od „narracji klasycznej”: trudna w odbiorze forma, otwarte zakończenie, koncentracja na konflikcie wewnętrznym bohatera, motyw alienacji, oddramatyzowanie akcji, akcentowanie roli przypadku oraz subiektywizacja. Por. J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2016, s. 31–61.

zabiegi autorefleksyjne twórcy, które dokonywane są w ramach pozornie klasycznych opowieści i znacznie różnią się od samozwrotnych chwytów stosowanych przez reżyserów europejskiego kina artystycznego. Dobrym materiałem badawczym jest pod tym względem kryminał z elementami komediowymi, czyli *Trema* (*Stage Fright*, 1950). Analiza filmu może rzucić nowe światło nie tylko na samo dzieło, niesłusznie spychane na margines twórczości Hitchcocka<sup>7</sup>, lecz także na zagadnienie metafikcjonalności w kinie reżysera. Dodatkowym kontekstem badań warto uczynić pierwowzór literacki *Tremy* – mało znaną powieść *Uciekający człowiek* (*Man Running*) Selwyna Jepsona – gdyż zestawienie utworu literackiego z adaptacją pomoże w rozpoznaniu strategii twórczych reżysera. Dzięki głębszemu osadzeniu akcji w środowisku teatralnym, wprowadzeniu wieloznacznego symbolu kurtyny, metalesie autorskiej, problematyzacji kwestii tożsamości bohaterów oraz „kłamstwu” narracyjnemu Hitchcock znacznie rozszerzył zakres znaczeniowy oryginału.

Parafrazując literaturoznawczą definicję Wojciecha Browarnego, można przyjąć, że refleksyjność<sup>8</sup> to autoreprezentacja filmu jako medium procesu poznania, zrealizowana filmowymi metodami, na przykład przez powtórzenie motywu, zwielokrotnienie narratora czy system zróżnicowanych punktów widzenia<sup>9</sup>. Autorefleksyjność natomiast to „tendencja ideowa

<sup>7</sup> Choć w niezwykle obszernej anglojęzycznej bibliografii Hitchcocka zdarzały się teksty poświęcone *Tremie*, to jednak film ten pozostaje jednym z najrzadziej analizowanych dzieł reżysera zrealizowanych po 1939 roku. Na temat *Tremy* zob. m.in.: F. Casetti, L. Bohne, *Antonioni and Hitchcock: Two Strategies of Narrative Investment*, „SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism” 1986, Vol. 15, No. 3, s. 69–86; J. Fawell, *Stage Fright: Alfred Hitchcock’s Fear of Acting*, „Film Criticism” 2001, Vol. 26, No. 1, s. 25–41; J. Orr, *Hitchcock and Hume Revisited: Fear, Confusion, and Stage Fright*, „Film-Philosophy” 2007, Vol. 11, No. 1, s. 49–60.

<sup>8</sup> Tomasz Kłys słusznie wskazuje, że pojęcie „refleksyjności” jest kalką angielskiego terminu *reflexivity* i francuskiego *reflexivité*. Kłys przekonuje, że bardziej adekwatnym polskim odpowiednikiem tego pojęcia byłaby „zwrotność”. Zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 231. Choć zgadzam się z zastrzeżeniami autora, będę używał pojęcia „refleksyjność” (a także „autorefleksyjność”), ponieważ zostało ono już dobrze zaadaptowane w polskiej humanistyce.

<sup>9</sup> Zob. W. Browarny, *Opowieści niedyskretne: formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 29.

i artystyczna, która tak przeorientowuje model wypowiedzi narracyjno-fabularnej, by zamiast przedstawianiu i porządkowaniu świata, służyła problematyzowaniu [...] fikcjonalności i językowości jego obrazu w dziele literackim i w każdej innej operacji intelektualnej”<sup>10</sup>. *Trema* nie jest oczywiście radykalnym dziełem samozwrotnym w stylu utworów Godarda, jednak, podobnie jak *Okno na podwórze*, zawiera elementy zarówno refleksyjne, jak i autorefleksyjne. Podczas gdy w arcydziele z 1954 roku kluczowy był motyw ram okiennych, symbolicznie odsyłający do ram kadru filmowego, w adaptacji powieści Selwyna Jepsona swego rodzaju lejtmotywem jest kurtyna. *Trema* jest bowiem filmem nie o voyeuryzmie, ale o relacji między kłamstwem a prawdą, fikcją a rzeczywistością.

Z uwagi na daleko posunięte odejście twórców od powieści Jepsona, trudno traktować *Tremę* jako przekład intersemiotyczny *sensu stricto*, jednak warto zwrócić uwagę na znaczące uzupełnienia i zmiany będące świadectwem reinterpretacji *Uciekającego człowieka*. Jak wiadomo, reżyser *Ptaków* (*The Birds*, 1963) podchodził dość niefrasobliwie do literackich oryginałów, traktował fabuły wybiórczo i zmieniał wymowę utworów. Można wnioskować, że twórca najczęściej szukał w literaturze jedynie luźnej inspiracji bądź szkieletów fabularnych, na których mógł budować własne audiowizualne opowieści<sup>11</sup>. Nie inaczej jest w przypadku *Tremy*, zrealizowanej na podstawie utworu pozbawionego większych walorów artystycznych i dość konwencjonalnego. Co znamienne, *Uciekający człowiek*, który po raz pierwszy ukazał się w formie odcinkowej w 1947 roku, po 1951 roku nie był już wydawany<sup>12</sup>. Sam reżyser w następujący sposób wyjaśniał, dlaczego podjął się adaptacji kryminału: „[...] był w nim element, który mnie interesował:

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>11</sup> „Kiedy podstawowa idea odpowiada mi – adaptuję ją, po czym natychmiast o niej zapominam i robię kino. Nie potrafiłbym panu opowiedzieć *Ptaków* Daphne du Maurier. Czytałem tę powieść [sic!] raz, w pośpiechu”. Następnie Hitchcock dodaje, dlaczego nie adaptuje arcydzieł: „Nie rozumiem, jak można ludzić się, że da się zawładnąć dziełem, wybitną powieścią, którą autor pisał trzy albo cztery lata i która określa sens jego życia”; F. Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, Izabelin [cop. 2005], s. 63–64.

<sup>12</sup> W 1948 roku *Uciekający człowiek* wyszedł w formie książkowej w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii. W 1950 roku powieść została wydana pod

możliwość nakręcenia historii o teatrze. Podobał mi się konkretnie taki pomysł: młoda dziewczyna, która chce zostać aktorką, musi się przebrać i zagrać swoją pierwszą rolę w prawdziwym życiu, prowadząc policyjne śledztwo”<sup>13</sup>. Lektura powieści Jepsona dowodzi jednak, że wątek sceniczny jest w oryginale jedynie marginalny i dopiero w adaptacji Hitchcocka motyw teatru staje się metaforą ogniskującą znaczenia całego dzieła.

Podstawowe zmiany w stosunku do powieści zostały wprowadzone już na etapie scenariusza, który został napisany przez żonę reżysera – Almę Reville, Whitfielda Cooka (odpowiedzialnego głównie za dialogi) oraz samego Hitchcocka, zawsze aktywnie uczestniczącego w tej fazie produkcji<sup>14</sup>. Wydaje się, że modyfikacje fabularne zostały spowodowane tyleż ograniczeniem czasowym przekazu filmowego, co troską o wiarygodność i spójność historii. Jepson przedstawia jednocześnie dwa wątki. Pierwszy związany jest z kradzieżą dokonaną przez główną bohaterkę, a zarazem narratorkę powieści, Eve, która włamuje się do domu ciotki, by zabrać niesprawiedliwie przywłaszczony przez krewną obraz, namalowany rzekomo przez Rembrandta. Po popełnieniu przestępstwa kobieta spotyka przypadkiem nieznanego mężczyznę, Jonathana, co staje się początkiem drugiego wątku. Eve postanawia bowiem pomóc temu „uciekającemu człowiekowi”, niesłusznie oskarżonemu o zabicie męża swojej kochanki, znanej aktorki Charlotte. Protagonistka rozpoczyna prywatne śledztwo, zatrudnia się jako garderobiana aktorki i szuka dowodów na niewinność Jonathana. Twórcy *Tremy* zrezygnowali z zupełnie nieprzekonującego wątku kradzieży obrazu i skupili się na amatorskim śledztwie prowadzonym przez Eve, która próbuje oczyścić z zarzutów Jonathana.

---

tytułem *Zabójca w zastępstwie* (*Killer by Proxy*), a w 1951 ukazała się w tłumaczeniu francuskim jako *Panique*.

<sup>13</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 177.

<sup>14</sup> Donald Spoto podaje, że nad wygładzeniem scenariusza pracowali także James Bridie i Ronald McDougall. D. Spoto, *Alfred Hitchcock*, tłum. J.S. Zaus, Warszawa 2000, s. 350. Warto dodać, że *Trema* była pierwszym dziełem reżysera wyprodukowanym przez wytwórnię Warner Brothers, choć realizowanym w Londynie.



W kontekście zagadnienia autorefleksyjności od redukcji fabularnych znacznie istotniejsza jest jednak amplifikacja<sup>15</sup> wątków związanych z teatrem. Choć Charlotte w powieści jest znaną aktorką, to żaden z fragmentów utworu Jepsona nie rozgrywa się w teatrze. Duża część akcji *Uciekającego człowieka* dzieje się w wiejskim domu należącym do ojca Eve, w filmie pojawiającym się zaledwie w jednej sekwencji. To właśnie w wiejskiej posiadłości główna bohaterka w finale powieści podstępnie nagrywa rozmowę z Charlotte i na żywo „transmituje” jej wyznanie zgromadzonym w domu gościom. W adaptacji, dla odmiany, aż cztery rozbudowane sceny rozgrywają się w przestrzeni (para)teatralnej<sup>16</sup>, a finałowy fortel głównej bohaterki także ma miejsce w „siedzibie Melpomeny”. Ponadto, inaczej niż w oryginale, Eve jest w filmie studentką Królewskiej Akademii Sztuki Dramatycznej (RADA) w Londynie, co nadaje postaci nowy wymiar. Jak bowiem wskazywał sam Hitchcock, rola garderobianej, odgrywana podczas prywatnego śledztwa, to dla aspirującej artystki swego rodzaju debiut aktorski, tyle że dokonujący się w realnym życiu. Amplifikacja wątków teatralnych nie jest czymś szczególnie zaskakującym na tle twórczości reżysera. Choć oprócz *Tremy* tylko *Morderstwo* (*Murder!*, 1930) rozgrywa się w środowisku aktorskim, to jednak kulminacje takich dzieł, jak *39 kroków* (*39 Steps*, 1935), *Człowiek, który wiedział za dużo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 i 1956) czy *Rozdarta kurtyna* (*Torn Curtain*, 1966), też mają miejsce na scenie<sup>17</sup>. Fascynacja Hitchcocka Melpomeną może wydać się paradoksalna, zważywszy że eksplorujący filmowe środki reżyser był pochłonięty ideą

<sup>15</sup> Amplifikacja to „wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie” w adaptacji elementu obecnego w pierwowzorze. M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 2, s. 179.

<sup>16</sup> W teatrze (dwukrotnie), w szkole dramatycznej oraz podczas wystąpienia Charlotte na pikniku charytatywnym.

<sup>17</sup> Jak zauważyła Leslie Abramson: „Od najwcześniejszych brytyjskich filmów niemych Hitchcocka do jego ostatnich hollywoodzkich fabuł, jego utwory przedstawiają świat pełen wykonawców (*performers*), *role-playing*’u i oszustw. Począwszy od jego pierwszego filmu, *Ogródu rozkoszy*, niezliczeni wykonawcy wypełniają przestrzeń publiczną: tancerki z zespołu rewiewego, gwiazdy teatru, artyści muzyczni, piosenkarze, muzycy, artyści trapezowi, naganiacze z wesołych miasteczek [...], studenci aktorstwa i aktorzy [...]”; L.H. Abramson, *Hitchcock and the Anxiety*

„czystego” kina – i w tym sensie antyteatralny. Teatr intryguje jednak twórcę tyleż jako konwencja opowiadania, ile jako metonimia szeroko rozumianego spektaklu, jakim jest również przedstawienie filmowe (ale i samo życie).

Wraz z wątkami teatralnymi pojawia się w adaptacji nieobecny w oryginalnie motyw kurtyny. Choć Hitchcock nie należał do filmowców-erudytów, skrupulatnie analizujących symbolikę swoich dzieł, to jednak miał wyjątkową intuicję do tworzenia gęstych znaczeniowo, wizualnych metafor. Jednym z lejtmotywów twórczości reżysera jest zasłona oraz jej specyficzny rodzaj – kurtyna. Zasłona nieodparcie kojarzy się z psychoanalizą oraz z hermeneutyką podejrzeń. Ukrywanie się za zasłoną wynika często z chęci ucieczki od spojrzenia Innego. Kamera w filmach Hitchcocka zagląda za zasłonę i wkracza w prywatną przestrzeń bohaterów, pokazując to, co chcą ukryć<sup>18</sup>. Motyw ten ma jednak w kinie reżysera także wymiar autorefleksyjny i służy obnażaniu ram przedstawienia. Wystarczy wspomnieć o początku *Okna na podwórze*, kiedy rolety okienne w domu Jeffa podnoszą się niczym kurtyna. Z jednej strony obraz ten może sugerować, że bohater traktuje rzeczywistość jak przedstawienie, z drugiej kreuje paralełę między pozycją mężczyzny a pozycją widza filmowego. Motyw kurtyny w sposób bezpośredni pojawia się w *Morderstwie*, opowiadającym o amatorskim śledztwie prowadzonym przez znanego brytyjskiego aktora. W finale kryminału mężczyzna całuje się z aktorką, którą dzięki prywatnemu dochodzeniu uratował od kary śmierci, jednak po chwili kurtyna opada i okazuje się, że była to wyłącznie scena ze spektaklu teatralnego wystawianego przez protagonistę. Ujawniając fikcjonalność przedstawienia teatralnego, Hitchcock zwraca uwagę na fikcjonalność samego filmu.

---

*of Authorship*, New York 2015, s. 99. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie angielskie cytaty podaję w tłumaczeniu własnym – R.B.

<sup>18</sup> Podobną funkcję zasłona pełni w *Tremie*. W scenie fałszywej retrospekcji, kiedy Charlotte po rzekomym zabiciu męża przychodzi do Jonathana, od razy mówi mężczyźnie, by ten zasłonił okna. Co znamienne, kiedy chwilę później Jonathan mówi bohaterce, by ta nie dała na scenie nic po sobie poznać i grała swoją rolę, bohaterka wychodzi z mroku – pełniącego rolę symbolicznej zasłony – w światło. Wyjście na zewnątrz, wyjście zza zasłony wiąże się z w *Tremie* z koniecznością udawania.

Dla odczytania *Tremy* kluczowe znaczenie może mieć rama kompozycyjna filmu, przedstawiającą unoszącą się (w prologu) i opadającą (w finale) kurtynę. Dzieło Hitchcocka zaczyna się od obrazu kurtyny z dużym napisem „Safety Curtain”, widocznego na ekranie jeszcze przed pojawieniem się logo wytwórni (il. 1). Kurtyna oddziela w teatrze przestrzeń widzów od przestrzeni przedstawienia, jednak w prologu *Tremy* za unoszącą się zasłoną nie znajduje się wcale scena teatralna, ale świat zewnętrzny – jego „realność” zostaje podkreślona pojawieniem się w kadrze powszechnie rozpoznawalnego obiektu, jakim jest Katedra Świętego Pawła w Londynie (il. 2). Ten interesujący zabieg uruchamia serię pytań. Czy mamy do czynienia ze wstępną charakterystyką świata diegetycznego *Tremy*, w którym, jak się okaże, postaci grają także poza teatrem? A może Hitchcock wskazuje na fikcjonalność swojego dzieła i na wstępie podważa obiektywizm przekazu, co można byłoby rozpatrywać w kontekście późniejszego zastosowania narracji niewiarygodnej? Zabieg ten może wreszcie służyć komunikatowi o naturze bardziej ogólnej, mówiącemu, że świat zewnętrzny, świat widza, także nosi znamiona spektaklu.

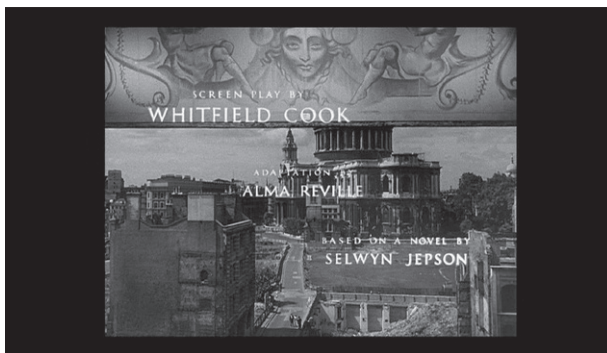
Niezależnie od odpowiedzi na te pytania granica między światem fikcji a światem rzeczywistym zostaje w prologu *Tremy* zaburzona. Nie bez znaczenia jest również fakt, że kurtyna z prologu to tzw. *safety curtain*, zasłona, która ma w teatrze chronić publiczność przed pożarami<sup>19</sup>, odcinając ją od przestrzeni sceny. Można przyjąć, że na poziomie symbolicznym kurtyna chroni widzów przed światem fikcji, przed spektaklem, który oglądają. Borys Uspienski uznawał kurtynę za ramę, czyli granicę dzieła artystycznego, oddzielającą sztukę od rzeczywistości<sup>20</sup>. Wykorzystując motyw kurtyny odsłaniającej realny świat, Hitchcock już na wstępie zasugerował, że ramy będą w filmie zaburzane – jak się okaże, dotyczy to nie tylko świata diegetycznego, ale też narracji samego dzieła. W konsekwencji również i widz, wciągnięty w refleksyjną grę, zostanie pozbawiony symbolicznej „kurtyny

<sup>19</sup> W dalszej części filmu pojawia się też humorystyczna wariacja na temat tego motywu. Jonathan, uciekając przed policją, chowa się w samochodzie i pokazuje dobijającym się do środka policjantom, że ma odporne szyby – widzimy wówczas zbliżenie z napisem „Safety Glass”.

<sup>20</sup> B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 201.



Il. 1. Pierwszy kadr Tremy. Napis „Safety Curtain” pojawia się jeszcze przed logo wytwórni Waner Brothers



Il. 2. Kurtyna unosi się, ukazując scenę Londynu z dobrze widoczną w tle Katedrą Świętego Pawła

ochronnej”, która w kinie klasycznym pozwalała mu być biernym odbiorcą spektaklu. O ile jednak w *Oknie na podwórze* czy w *Psychozie* (*Psycho*, 1960) zaburzenia ramy mogły wytrącać widza ze „sfery komfortu”, o tyle *Trema* ma formę niemal komediową i jest autorefleksyjnym żartem.

Najprostszym zabiegiem autorefleksyjnym zastosowanym przez Hitchcocka są bezpośrednie odniesienia do teatru. Fabuła, w której tak istotne znaczenie ma motyw udawania kogoś innego, pozwala na sprobrematyzowanie tematu gry – w teatrze, w filmie, ale też w życiu. Podczas gdy w *Uciekającym człowieku* pojawiają się dość nieliczne dialogi podejmujące

temat aktorstwa<sup>21</sup>, w filmie działania bohaterów nieustannie porównywane są ze spektaklem teatralnym. Ojciec Eve, „Komandor” Gill, kieruje w stronę córki następujące słowa: „wszystko jest rolą w sztuce, odkąd połąkłaś bakcyła teatru”; „mamy fabułę, ciekawą obsadę, nawet kostium, nie bardzo nadający się do noszenia”; „[...] dajesz bardzo dobry występ. Szkoda, że nie masz widowni”<sup>22</sup>. Główna bohaterka odwzajemnia się tym samym, mówiąc ojcu m.in. „umierasz, żeby wejść do tej gry, i wiesz o tym”. Z kolei Jonathan oznajmia Charlotte: „dopóki mam sukienkę, ja decyduję, ile potrwa to przedstawienie”, a inspektor Smith mówi z żalem do Eve: „sprytnie zagrałaś w taksówce”. Podczas gdy Eve i Charlotte „grają” w życiu zawodowym i prywatnym, postać „Komandora” można skojarzyć z figurą reżysera<sup>23</sup>. W efekcie opowieść nabiera charakteru niemal metafikcjonalnego: bohaterowie są aktorami, intryga zostaje wyreżyserowana przez postaci, a przedmioty, takie jak poplamiona krwią suknia, pełnią jedynie funkcję rekwizytów.

Można uznać, że motyw odgrywania ról jest w *Tremie* znacznie istotniejszy od samej fabuły. Podczas gdy powieść Jepsona angażuje odbiorcę przede wszystkim wartką akcją<sup>24</sup>, głównym źródłem napięcia w adaptacji Hitchcocka jest niepewność, co do tego, czy (bądź w którym momencie) „grający” bohaterowie zostaną zdemaskowani. Działania wiodących postaci mają znamiona spektaklu i są wykonywane z myślą o konkretnych obserwatorach, a uwaga widza zostaje przekierowana z intrygi fabularnej na relacje między bohaterami. Kilkakrotnie w *Tremie* zdarza się sytuacja,

<sup>21</sup> Przykładowo, Freddy, kochanek Charlotte, mówi Eve, udającej przed nim aspirującą aktorkę: „Kiedy powiedziałem, że nie jesteś aktorką, nie miałem na myśli, że nie potrafisz grać. Wszystkie kobiety potrafią. To ich natura” („When I said you aren't an actress, I didn't mean you couldn't act. Most women can. It's the nature of them”). S. Jepson, *Man Running*, London 1948, s. 235.

<sup>22</sup> Wszystkie cytaty z filmu przytaczam za tłumaczeniem zamieszczonym na płycie DVD: A. Hitchcock, *Trema*, reż. A. Hitchcock, Galapagos 2016.

<sup>23</sup> Zob. W.A. Drumin, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock's Artistic Vision*, New York 2004, s. 232.

<sup>24</sup> Główna bohaterka *Uciekającego człowieka* między innymi podsłuchuje Charlotte i zakrada się do domu Freddy'ego, a w finale sama organizuje urządzenia do podsłuchiwania.

w której postać A udaje kogoś przed postacią B, a jednocześnie jest obserwowana przez postać C, przed którą musi udawać kogoś jeszcze innego. Prowadzi to do multiplikacji ról i zapętlenia. Dobrym przykładem jest scena, w której Jonathan ucieka przed policją do siedziby Królewskiej Akademii Sztuki Dramatycznej i szuka schronienia na scenie, udając aktora i całując biorącą udział w próbie teatralnej Eve. Mężczyzna w tym momencie „gra granie” i jest podwójnym oszustem, ponieważ oszukuje zarówno policję (grając aktora), jak i Eve (grając niewinnego)<sup>25</sup>. Jeszcze większe zapętlenia pojawiają się w scenie festynu, która też nie występuje w powieści Jepsona. Główna bohaterka dla swoich znajomych pozostaje studentką aktorstwa Eve, dla Charlotte jest początkującą garderobianą Doris<sup>26</sup>, a dla poprzedniej garderobianej – ciekawską dziennikarką. W efekcie od intrygi kryminalnej ważniejsza staje się zintensyfikowana przez montaż gra spojrzeń i punktów widzenia, a nad poziomem akcji nadbudowane zostają refleksje na temat tożsamości postaci. Czy Eve i Charlotte kiedykolwiek przestają grać? Czy można oddzielić maskę od prawdziwej osobowości, grę od autentyzmu? Kładąc akcent na te zagadnienia, Hitchcock wykracza poza model hollywoodzkiego „kina-ruchu”, którego fundamentem jest czysta akcja<sup>27</sup>. Można zgodzić się z konstatacją Gilles’a Deleuze’a, że „w filmach Hitchcocka akcja, gdy jest już dana, zostaje dosłownie spowita w zespół relacji, które zmieniają jej temat, naturę, cel; nie chodzi o to, kto uruchomił akcję – co Hitchcock z pogardą nazywa *whodunit* („kto to zrobił”?) – ani o samą akcję – chodzi o zespół relacji, w które zostaje uwikłana sama akcja oraz ten, kto ją uruchomił”<sup>28</sup>. W *Tremie* jest to relacja między „aktorami” a ich „publicznością”, tymi, którzy grają, a tymi, którzy percypują „przedstawienie”.

Co istotne, problem tożsamości „aktorów” znajduje odbicie także na wyższym, ponadfabularnym poziomie. W jednej ze scen Eve (grana przez

<sup>25</sup> Zob. W.A. Drumin, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock’s Artistic Vision*, New York 2004, s. 232.

<sup>26</sup> Ubraną dodatkowo w strój poprzedniej garderobianej z wyszytym imieniem „Nellie”. Jakby tego było mało, Charlotte nazywa niekiedy swoją nową służącą imieniem „Phyllis” lub „Mavis”.

<sup>27</sup> Nawiązuję do kategorii Gilles’a Deleuze’a. Zob. G. Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 212.

Jane Wyman), która po raz pierwszy idzie do Charlotte jako jej garderobiana, powtarza sobie na ulicy wyuczoną formułkę: „Nazywam się Doris Tinsdale. Przysłała mnie Nellie”. Dokładnie w tym momencie przechodzący ulicą mężczyzna odwraca się i lustruje wzrokiem kobietę, dokonującą tak osobliwej autoprezentacji. Osobnikiem tym jest oczywiście sam Alfred Hitchcock (il. 3). Słynne wystąpienia twórcy we własnych filmach są „stałym hitchcockowskim sposobem igrania z »ramą« przedstawienia”<sup>29</sup> i bywają klasyfikowane jako przykład metalepsy autorskiej<sup>30</sup>. Pojawienie się Hitchcocka w *Tremie* ma jednak szczególny charakter – reżyser bardzo rzadko filmowany był w swoich dziełach w tak bliskich planach<sup>31</sup> i jako postać nigdy nie reagował w żaden sposób na zachowanie protagonistów. Wydaje się, że twórca występuje w adaptacji powieści Jepsona w nieprzypadkowym momencie; dzięki przywołaniu płaszczyzny metanarracyjnej słowa bohaterki zostają wzbogacone o nowy kontekst: oto bowiem Alfred Hitchcock przygląda się Jane Wyman, która gra aktorkę Eve, wcielającą się w postać garderobianej Doris. Reżyser uwydatnia w ten sposób paralełę między treścią filmu a mechanizmami jego tworzenia – udawanie jest w *Tremie* zarazem środkiem kreowania opowieści filmowej, jak i jej tematem. Wprowadzając poziom metanarracyjny, Hitchcock łamie jedną z zasad kina klasycznego, mówiącą o tym, że „nie wolno sygnalizować faktu obecności ekipy kręcącej film ani produkcji filmu”<sup>32</sup>.

Reżyser ponadto obnaża iluzję spektaklu poprzez grę punktami widzenia oraz odwołanie się do kodów filmowych. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę zwłaszcza na sposób przedstawienia granej przez Marlenę Dietrich Charlotte, która dwukrotnie pokazywana jest w *Tremie* podczas swych występów muzycznych. Przestrzeń sceniczna wypełnia w niektórych ujęciach cały kadr, a widzowie filmu mogą się wówczas poddać magii przedstawienia.

---

<sup>29</sup> M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 396.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Hitchcock jest pokazywany frontalnie w tak bliskim planie chyba jeszcze tylko w *Zagranicznym korespondencie* (*Foreign Correspondent*, 1940), w *Włódczieju w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955) i w *Marnie* (1965).

<sup>32</sup> M. Przyłipiak, op. cit., s. 123.





Il. 3. Cameo Alfreda Hitchcocka

W innych momentach scena teatralna filmowana jest jednak zza zasłony (będącej symbolicznym wariantem motywu kurtyny) bądź zza kuluarów, co uwydatnia ramy spektaklu i może służyć deziluzji (il. 4). Niekiedy montaż zestawia punkt widzenia zachwyconej publiczności z zakulisowymi punktami widzenia Eve, która dzięki wiedzy zdobytej na temat Charlotte może zdystansować się do spektaklu wielkiej gwiazdy. Pokazywanie występów scenicznych zza kulis nie jest oczywiście w kinie niczym wyjątkowym, jednak Hitchcock obnaża nie tylko ramy scenicznego, ale też filmowego przedstawienia, biorąc niejako w cudzysłów wizerunek postaci. Ogólna charakterystyka Charlotte została zaczerpnięta z powieści Jepsona, gdzie jest ona spragnioną poklasku aktorką, która pragnie mieć dla siebie publiczność zarówno na scenie, jak i w życiu prywatnym<sup>33</sup>. Konieczność udawania kobiety pogrążonej w żałobie znacznie krępuje swobodę bohaterki, jednak w *Uciekającym człowieku* poskramia ona swoje ego, by przekonująco wypaść w roli wdowy<sup>34</sup>. Twórcy *Tremy* rozwijają ten wątek, ale w znaczący sposób

<sup>33</sup> „To prawda, że była silną, samolubną i w pełni profesjonalną osobą, ale prawdą jest również, że nie mogła być szczęśliwa, dopóki na scenie obok niej nie pojawił się mężczyzna, który razem z nią grał, stymulował ją i dzielił jej emocje”. („It was true that she was a strong-minded, selfish and utterly competent person, but it was also true that she could not be happy unless there was a man on the stage with her, to play the scene with her, to stimulate, share and match her emotions”). S. Jepson, op. cit., s. 177.

<sup>34</sup> Zob. ibidem, s. 148.



Il. 4. Podkreślanie ram spektaklu – wystąpienie Charlotte

modyfikują charakter postaci – filmowa Charlotte nie dba po śmierci męża o pozory, chce jak najszybciej występować na scenie i nawet w żałobnym ubraniu pragnie wyglądać atrakcyjnie. Co najważniejsze, bohaterka zostaje obdarzona osobowością Marleny Dietrich, której Hitchcock – zazwyczaj wyjątkowo niechętny wobec artystycznych inicjatyw aktorów – pozwolił współreżyserować sceny z jej udziałem<sup>35</sup>. Charlotte, w *Tremie* pokazywana przeważnie w światłocieniu, w centrum kadru, w wystudiowanych, teatralnych pozach (il. 5), a czasem także w dużych zbliżeniach, zawsze skupia na sobie uwagę kamery.

Również w scenach rozgrywających się poza teatrem Dietrich jest pokazywana w wystylizowany sposób, podobnie jak w filmach Josefa von Sternberga. Widzowie mogą skojarzyć postać Charlotte z wcześniejszymi bohaterkami granymi przez aktorkę, zwłaszcza z Lolą z *Błękitnego Anioła* (*Der blaue Engel*, 1930), i uznać ją za typową *femme fatale*. W finale filmu okazuje się jednak, że choć Charlotte być może w jakiś sposób spowodowała zbrodnię, to jednak nie ona jest morderczynią. Jak zauważa Tania Modleski, Hitchcock daje do zrozumienia, że historia „oparta została na męskim kłamstwie [Jonathana – przyp. R.B.] – a dokładniej na kłamstwie na temat kobiecej winy, które napędza maszynierię patriarchalnego kina”<sup>36</sup>. Inaczej niż Jepson, reżyser nie ogranicza się do ukazania „spektaklu” odgry-

<sup>35</sup> D. Spoto, op. cit., s. 352.

<sup>36</sup> T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York – London 2016, s. 119.



Il. 5. Charakterystyczny sposób przedstawiania Charlotte, granej przez Marlenę Dietrich

wanego przez Charlotte przed innymi bohaterami, ale, grając z kodem kina klasycznego, rozszerza ten motyw na poziom metanarracyjny. Hitchcock obnaża konwencjonalność ugruntowanego w kinie obrazu Dietrich i sugeruje, że jest on wyłącznie złudnym przedstawieniem.

Najszerzej komentowanym zabiegiem autorefleksyjnym zastosowanym w *Tremie* jest jednak słynne „kłamstwo” narracyjne. Oryginalność zabiegu zastosowanego przez Hitchcocka staje się szczególnie widoczna na tle porównania z powieścią, która przedstawiona została za pomocą konwencjonalnej, pierwszoosobowej narracji Eve. Co ciekawe, narracja *Uciekającego człowieka* jest niekiedy podwójnie zapośredniczona, gdyż Eve przedstawia również wydarzenia, które zna wyłącznie z relacji Jonathana. Ponieważ we fragmentach tych zarówno przebieg akcji, jak i odczucia bohaterów zostają drobiazgowo opisane, można się zastanawiać, skąd narratorka czerpie aż tak rozległą wiedzę, jednak status epistemologiczny instancji narracyjnej nie zostaje w żaden sposób sprobematyzowany<sup>37</sup>. Bardzo symptomatyczny jest komentarz Eve na temat historii opowiedzianej przez Jonathana:

Z początku opowieść była nieskładna. Stała się jednak szczegółowa i spójna, kiedy doszedł do wydarzeń ostatniej nocy, kiedy to ona [Charlotte – przyp. R.B.] zadzwoniła do drzwi jego mieszkania. Wtedy ujawniła się precyzyjność

<sup>37</sup> We fragmentach przedstawiających historię Jonathana nie zachodzi formalna zmiana narratora, jednak narracja jest zobiektywizowana – zdania pisane w pierwszej osobie właściwie się w tej części nie pojawiają.

charakterystyczna dla obiektywnego umysłu. On niczego nie pomijał i mogłam zobaczyć sceny, tak jak zostały odegrane<sup>38</sup>.

Choć relacja z wizyty Charlotte u Jonathana została podwójnie zapośredniczona (przez Jonathana i przez Eve), to jednak autor symuluje obiektywność przekazu i uwiarygodnia narrację za pomocą chwytu retorycznego.

Aby w „fotograficznym” medium filmowym stworzyć wrażenie, że retrospekcja została przedstawiona w sposób naoczny, z „precyzją obiektywnego umysłu” (*the precision of an objective mind*), tak że „nic nie zostało pominięte” (*leaving out nothing*), nie trzeba uciekać się do podobnych zabiegów retorycznych. Choć w kinie klasycznym pojawiały się retrospekcje wprowadzane przez bohaterów-narratorów, którym nierzadko towarzyszył subiektywny komentarz spoza kadru, to jednak narracja wizualna pozostawała zobiektywizowana – bohater mógł kłamać, ale obraz był zazwyczaj zgodny z rzeczywistą wersją zdarzeń. Alfred Hitchcock jako jeden z pierwszych twórców kina amerykańskiego ostentacyjnie burzy w *Tremie* tę zasadę. W dziele z 1950 roku nie tylko narracja przedstawiona w filmie (wersja zdarzeń Jonathana), ale też narracja samego filmu (rozumiana jako sposób ukazania opowieści za pomocą środków audiowizualnych) wprowadza widza w błąd. Nie dość, że kłamstwo mężczyzny zostaje zwizualizowane, to jeszcze sekwencja ta ukazywana jest za pomocą względnie przezroczystej narracji i nie ma w niej żadnych stylistycznych wskazówek (np. w postaci deformacji obrazu czy dźwięku), że perspektywa opowiadającego mężczyzny może być zaburzona, niepełna bądź fałszywa<sup>39</sup>. W retrospekcji pojawia się kilka ujęć subiektywnych z punktu widzenia Jonathana, które jednak

<sup>38</sup> „At first the story was disjointed. But it became detailed and connected when it reached last night, when she rang the bell of his flat. The precision of an objective mind showed clearly then. He was leaving out nothing and I could see the scenes as they had been played”; S. Jepson, op. cit., s. 69.

<sup>39</sup> W *Tremie* można jednak odnaleźć subtelne tropy wskazujące na to, że osobowość Jonathana jest zaburzona. W scenie retrospekcji rozmawiający przez telefon z matką Eve mężczyzna pokazywany jest na tle surrealistycznego obrazu przedstawiającego m.in. skręcony spiralny budynek. Jak zauważa Michael Walker, obraz ten koresponduje ze zwichniętą psychiką bohatera. Walker wskazuje na znaczącą funkcję obrazów malarskich także w innych dziełach Hitchcocka. Zob. M. Walker, *Paintings*, [w:] idem, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam 2005, s. 327–329.

tylko wzmacniają wiarygodność historii, ponieważ sprawiają, że widz silnie utożsamia się z bohaterem. W finale filmu okazuje się, że przebieg zdarzeń wyglądał zupełnie inaczej niż w opowieści – w rzeczywistości to Jonathan zabił męża Charlotte. Scenarzyści *Tremy* bardzo mocno przekształcają fabułę utworu Jepsona, w której to sadystyczny aktor Freddy – inny kochanek Charlotte – dokonał morderstwa.

Substytucja ta jest bardzo istotna w kontekście tematu filmu, jakim jest gra i udawanie. Okazuje się, że Jonathan, podobnie jak inne postaci, cały czas oszukiwał, a jego tożsamość pozostawała ukryta. Co najważniejsze jednak, podważona zostaje nie tylko wiarygodność bohatera, ale też wiarygodność samej narracji<sup>40</sup>, niejako wspierającej kłamstwo postaci<sup>41</sup>. Tego rodzaju chwyt Tomasz Kłys nazywa „poetyką negatywną”, która polega „na podważeniu wewnątrz dzieła ontycznego lub logicznego statusu (modalności) świata przedstawionego”<sup>42</sup>. Poetyka negatywna ma wymiar autorefleksyjny, ponieważ demaskuje fikcjonalność dzieła (bądź jego części) i ogniskuje

<sup>40</sup> Niektórzy badacze, np. Jacek Ostaszewski, używają w odniesieniu do filmów takich jak *Trema* zapożyczonego z literaturoznawstwa pojęcia „narratora niewiarygodnego”. Zob. J. Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 60–74. Odrzucam jednak ten termin, mając na względzie istotne różnice pomiędzy narratorem literackim a instancją narracyjną w filmie. O kontrowersjach związanych z pojęciem „narratora” w filmie zob. m.in. M. Przyłipiak, *Narrator literacki, „narrator” filmowy*, [w:] *Studia Filmoznawcze*, t. 9: *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990. Pojęcia „bohater-narrator” używam w sensie przenośnym – to bohater, który opowiada w filmie jakąś historię.

<sup>41</sup> Peter Verstraten opisuje tego rodzaju sytuację, używając pojęcia „współwinnego narratora wizualnego” (*complicit visual narrator*). Filmoznawca określa tym mianem zewnętrzną, ekstradiegetyczną instancję narracyjną, która przedstawia wydarzenia zgodnie z tym, jak widzi bądź przedstawia je postać. Zob. P. Verstraten, *Film Narratology*, Toronto 2009, s. 113–115. Odrzucam jednak pojęcie „narratora” używane w odniesieniu do instancji narracyjnej w filmie.

<sup>42</sup> T. Kłys, *Poetyka negatywna w filmie: Zarys problematyki*, [w:] *Studia Filmoznawcze*, t. 14: *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 158. Autor inspirował się literaturoznawczym pojęciem wprowadzonym przez Artura Sandauera. Zob. A. Sandauer, *Samobójstwo Mityrydatesa*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Warszawa 1985, s. 498–502.

uwagę widza na samej narracji. „Kłamstwo” narracyjne zastosowane przez Hitchcocka zwraca uwagę na schematyczność kina klasycznego, w którym retrospekcje wyłącznie na mocy konwencji przedstawiały obiektywny bieg wydarzeń. Co ciekawe, właśnie przez kłamliwą retrospekcję *Trema* była przez lata odrzucana zarówno przez krytyków, jak i przez publiczność. W konsekwencji również i Hitchcock, który sam nalegał na to rozwiązanie (co zresztą poróżniło go ze współscenarzystami<sup>43</sup>), żałował później, że zdecydował się na tę sekwencję<sup>44</sup>. Od końca lat 90. kłamstwa narracyjne stanowią jeden z podstawowych chwytów w niezwykle popularnych współcześnie filmach-łamiągłówkach (*puzzle-films*), takich jak *Podjeźrani* (*The Usual Suspects*, 1995) Bryana Singera, i dopiero z perspektywy wielu lat można docenić prekursorstwo Hitchcocka. Oczywiście współczesne „narracje schizofreniczne” są znacznie bardziej powikłane od *Tremy*, jednak reżyser, łamiąc zasadę obiektywizmu kina klasycznego<sup>45</sup> i podejmując z widzem grę nie tylko na poziomie fabularnym, ale też narracyjnym, wyraźnie zapowiada dużo późniejszy nurt. Hitchcock podważa iluzję obiektywności „fotograficznego” medium filmowego i pokazuje, że „styl przezroczysty” jest w kinie klasycznym elementem konwencji, a nie gwarantem wiarygodności przedstawianych wydarzeń.

Podsumowując – wydaje się, że zabiegi stosowane przez Hitchcocka w *Tremie* można uznać za przejaw autorefleksyjności. Przedmiotem refleksji

<sup>43</sup> Zob. P. McGilligan, *Alfred Hitchcock: życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys, A. i A. Nermerowie, I. Stąpor, Warszawa 2005, s. 539.

<sup>44</sup> Hitchcock mówił w rozmowie z François Truffautem: „Przyznam się panu: zrobiłem w tej historii coś, na co nigdy nie powinienem był sobie pozwolić... retrospekcję, która była kłamstwem. [...] W filmach bez problemu akceptujemy fakt, że ktoś opowiada fałszywą historię. Bez trudności akceptujemy również to, że postać opowiada jakieś minione wydarzenie i że ilustruje je retrospekcja, tak jakby to wydarzenie rozgrywało się na naszych oczach. W takim razie dlaczego nie moglibyśmy również przedstawić kłamstwa wewnątrz retrospekcji?”; F. Truffaut, op. cit., s. 177–178.

<sup>45</sup> Jak pisze Mirosław Przyłipiak, „kino klasyczne zdawało się raczej pokazywać zdarzenia niż opowiadać o nich”, a występowanie bohaterów-narratorów – pośredników między odbiorcami a wydarzeniami – było regulowane różnymi ograniczeniami. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego...*, op. cit., s. 112.

nie jest co prawda język filmowy *sensu stricto*, ale granie ról, oszukiwanie, fikcjonalność, a zatem elementy konstytuujące także przekaz filmowy. Porównując adaptację z *Uciekającym mężczyzną*, można dostrzec że reżyser konsekwentnie rozwija, redukuje bądź modyfikuje elementy literackiego oryginału, by wzbogacić opowieść o aspekt autorefleksyjny. Hitchcock usuwa wątki fabularne niezwiązane bezpośrednio z teatrem, przenosi akcję kluczowych momentów do „siedziby Melpomeny” i dodaje sceny rozgrywane się podczas przedstawień scenicznych. Porównania bohaterów do aktorów grających na scenie, występujące okazjonalnie już w *Uciekającym człowieku*, w *Tremie* stają się lejtmotywem i pojawiają się w postaci rozmaitych gier słownych. Opowieść zostaje wzbogacona też o wizualny lejtmotyw kurtyny (wraz z jego symbolicznymi wariantami), który pojawia się już w ramie kompozycyjnej filmu i podkreśla, że mamy do czynienia ze spektaklem. Wątki autorefleksyjne znajdują w *Tremie* wyraz na wielu płaszczyznach – nie tylko w fabule, dialogach i obrazie, ale też w samej narracji filmu. Podczas gdy Jepson przedstawia wydarzenia w sposób zobiektywizowany i za pomocą chwytów retorycznych uwiarygadnia narrację, Hitchcock stosuje poetykę negatywną. W efekcie wątki autorefleksyjne, jedynie śladowo obecne w powieści Jepsone, stają się dominantą poetyki *Tremy*. Można przyznać, że pomiędzy światem diegetycznym a narracją filmu zachodzi relacja zwierciadlana – oszukiwani są nie tylko bohaterowie, którzy patrzą na odgrywane przed nimi „przedstawienia”, ale także widzowie oglądający przedstawienie filmowe.

Hitchcock zawsze zainteresowany był autorefleksyjnością – wykorzystywanie metafor teatralnych, pojawianie się we własnych dziełach czy branie w cudzysłów konwencji filmowych to cechy charakterystyczne dla wielu dzieł „mistrza suspense”. Choć filmy reżysera *Okna na podwórze* bywają podawane jako przykład precyzyjnie skonstruowanych klasycznych opowieści, to jednak najbardziej interesujące wydają się w nich znaczenia komunikowane ponad poziomem fabularnym. Hitchcock łamie wiele zasad kina klasycznego – wprowadza do filmów poziom metanarracyjny, podważa zasadę obiektywizmu i podejmuje refleksję nad zasadami funkcjonowania widowiska filmowego. Choć w odróżnieniu od twórców modernistycznych w stylu Godarda brytyjsko-amerykański reżyser nie próbuje niszczyć filmowej reprezentacji i dekonstruować gatunków, to jednak, jak zauważa Krzysztof Loska, jego filmy ujawniają „dwuznaczność



i niestabilność wszelkich systemów, prowadzą »podwójną grę«, polegająca na równoczesnym przyjmowaniu i podważaniu konwencji gatunkowych, obniżaniu ideologii, sposobów konstruowania opowieści filmowej (napięcie między »przezroczystością« narracji klasycznej a »samoświadomością« narracji artystycznej)<sup>46</sup>. Co najistotniejsze z perspektywy odbiorczej, reżyser snuje refleksję nad kinem, nie zabierając widzowi przyjemności oglądania – utrzymana w komediowej formie *Trema* jest tego najlepszym przykładem. Dzięki atrakcyjności formy Hitchcock nie podzielił losu tych modernistów, którzy „przedawkowali dozę samoświadomości”<sup>47</sup> i zaczęli kręcić dzieła nieangażujące odbiorców.

W odróżnieniu od radykalnych twórców modernistycznych reżyser *Tremy* nie porzeka poza tym na badaniu autonomicznych cech medium, ale wskazuje na mieszanie się sztuki i życia. W adaptacji powieści Jepsona Hitchcock ujawnia nie tylko fikcjonalność przekazu filmowego, lecz również rolę fikcji, oszustwa i gry w rzeczywistości. Zdaniem socjologów *trema* może powstawać wtedy, kiedy aktor boi się, że jakiś błąd lub skaza zakwestionuje tożsamość, którą chce przybrać na scenie<sup>48</sup>. Tytuł filmu można w tym kontekście odnieść także do pozascenicznego życia bohaterów, którzy boją się demaskacji w realnym świecie. Drobny błąd wystarczy, by postaci, nakładające na siebie maski, straciły wiarygodność w swoich rolach. „Aktorstwo”, udawanie, *role-playing* są jednak dla bohaterów *Tremy* nie tylko środkiem pozwalającym na ukrycie tożsamości, ale też metodą dochodzenia do prawdy oraz sposobem samorealizacji. Na przykład Charlotte rozkoszuje się przyjętą przez siebie rolą, a w sposobie jej bycia można dostrzec kampową wręcz przesadę. Z kolei Eve, która pozornie wciela się w rolę Doris, żeby udowodnić niewinność Jonathana, realizuje poprzez grę także podświadome pragnienia. Można wnioskować, że studentką aktorstwa kieruje tyleż miłość do Jonathana, co chęć rywalizacji z wielką gwiazdą Charlotte zarówno

<sup>46</sup> K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 9.

<sup>47</sup> Zob. na ten temat: T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, op. cit., s. 231. Kłys formułuje te słowa przede wszystkim w odniesieniu do *Stanu rzeczy* (*Der Stand der Dinge*, 1982) Wima Wendersa.

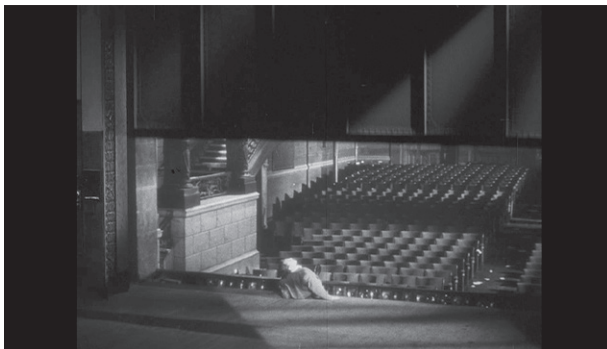
<sup>48</sup> S. Lyman, M. Scott, *Stage Fright and the Problem of Identity*, [w:] idem, *A Sociology of the Absurd*, General Hall, Inc., New York 1989, s. 69.

w realnym życiu, jak i na polu gry aktorskiej<sup>49</sup>. Sztuka i życia odbijają się w *Tremie* na wiele sposobów.

Granice między prawdziwymi tożsamościami a odgrywanymi rolami, prawdą a kłamstwem, autentyzmem a graniem, rzeczywistością a fikcją są w dziele Hitchcocka nieustannie zaburzane<sup>50</sup>. Nic dziwnego więc, że motyw kurtyny, która pojawia się na początku i na końcu filmu, odgrywa w *Tremie* tak istotną rolę. Co znamienne, Jonathan ginie na styku dwóch przestrzeni – przestrzeni realnej i przestrzeni fikcji – kiedy w finale zostaje przygnieciony przez kurtynę bezpieczeństwa (il. 6). Można jednak przyjąć, że kurtyna – a więc rama dzieła artystycznego – to również reprezentacja granicy między nami, widzami, a samym filmem. Hitchcock zaburza ją już w prologu, kiedy za zasłoną ukazuje się naszym oczom nie scena, lecz realna przestrzeń Londynu. Symbolicznie zaburzając ramę, reżyser zdaje się sugerować, że przedstawienie, które oglądamy, dotyczy także nas samych. My także funkcjonujemy na co dzień w przestrzeni, w której umiera Jonathan – na styku fikcji i realności, w tym sensie, że zmyślenie i gra są stałym elementem naszego życia. Autorefleksja na temat sztuk fabularnych łączy się zatem w adaptacji powieści Jepsone’a z refleksją nad ludzką tożsamością. Ignorowana przez filmoznawców *Trema* jest dobrym przykładem tego, jak reżyser, przyjmując lekką konwencję komedii kryminalnej, podejmuje nie tylko zagadnienie fikcjonalności dzieła filmowego, ale też temat gry, zmyślenia i kłamstwa, które współtworzą nasze życie.

<sup>49</sup> Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w zastosowanych technikach filmowych. W większości scen przedstawiających rozmowy Charlotte i Eve/Doris wielka aktorka rzuca tylko ukradkowe spojrzenia w stronę garderobianej, stojącej zazwyczaj u jej boku. Kiedy w finale filmu Eve demaskuje Charlotte, rozmowa obydwu kobiet jest pokazywana za pomocą techniki ujęcie – przeciwujęcie, będącej znakiem równości między postaciami.

<sup>50</sup> Zaburzanie ram i granic – między narracją zobjektywizowaną a zsubiektywizowaną, między realnością a fikcją, między „prawdziwą” tożsamością a rolą, między przestrzenią widza a przestrzenią spektaklu – to jedna z najważniejszych cech poetyki *Tremy*.



Il. 6. Śmierć Jonathana na styku dwóch przestrzeni

## Bibliografia

- Leslie Abramson, *Hitchcock and the Anxiety of Authorship*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- Wojciech Browarny, *Opowieści niedyskretne: formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, WUWr, Wrocław 2002.
- Francesco Casetti, Luciana Bohne, *Antonioni and Hitchcock: Two Strategies of Narrative Investment*, „SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism” 1986, Vol. 15, No. 3.
- Gilles Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- William Drumlin, *Thematic and Methodological Foundations of Alfred Hitchcock’s Artistic Vision*, Edwin Mellen Press, New York 2004.
- John Fawell, *Stage Fright: Alfred Hitchcock’s Fear of Acting*, „Film Criticism” 2001, Vol. 26, No. 1.
- Thomas Hemmeter, *Hitchcock’s Narrative Modernism: Ironies of Fictional Time*, [w:] *A Companion to Hitchcock*, eds. T. Leitch, L. Poague, Wiley-Blackwell, Malden, MA-Oxford.
- Marek Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 2.
- Selwyn Jepson, *Man Running*, Hurlingham Books, London 1948.
- Magdalena Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2.

- Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syski, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.
- Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, WN Semper, Warszawa 1999.
- Tomasz Kłys, *Poetyka negatywna w filmie: Zarys problematyki*, [w:] *Studia Filmoznawcze*, t. 14: *Film: symbol i tożsamość*, red. J. Trzynadlowski, WUWr, Wrocław 1992.
- András Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema: 1950–1980 (Cinema and Modernity)*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2007.
- Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Stanford M. Lyman, Marvin B. Scott, *Stage Fright and the Problem of Identity*, [w:] idem, *A Sociology of the Absurd*, General Hall, Inc., New York 1989.
- Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock: życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys, A. i A. Nermerowie, I. Stąpor, WK „Twój Styl”, Warszawa 2005.
- Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge – Taylor & Francis Group, New York – London 2016.
- John Orr, *Hitchcock and Hume Revisited: Fear, Confusion, and Stage Fright*, „Film-Philosophy” 2007, Vol. 11, No. 1.
- Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2018].
- Jacek Ostaszewski, *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Jacek Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, TAIWPN Universitas, Kraków 2015.
- Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, wyd. 2 popr. i rozsz., GWP, Sopot 2016.
- Mirosław Przyłipiak, *Narrator literacki, „narrator” filmowy*, [w:] *Studia Filmoznawcze*, t. 9: *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trzynadlowski, WUWr, Wrocław 1990.
- Artur Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, t. 2: *Studia historyczne i teoretyczne*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1985.
- Donald Spoto, *Alfred Hitchcock*, tłum. J.S. Zaus, Alfa, Warszawa 2000.
- François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin 2005.
- Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Śląsk, Katowice 1997.

Peter Verstraten, *Film Narratology*, Toronto University Press, Toronto 2009.

Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

### Filmografia

*Trema* [DVD], reż. Alfred Hitchcock, Galapagos 2016.

### **(Self)reflexivity in *Stage Fright* by Alfred Hitchcock. On the Adaptation of Selwyn Jepson's Novel**

The article is devoted to self-reflexive strategies used in *Stage Fright* by Alfred Hitchcock, based on a novel *Man Running* by Selwyn Jepson. Unlike European modernists such as Jean-Luc Godard, Hitchcock didn't use experimental film form, but he applied some metafictional narrative techniques within a classical narrative structure. Comparing *Stage Fright* with the literary original, the author shows how Hitchcock made his film self-referential. The director achieved it by embedding the action deeper in a theater environment, adding a complex symbol of a curtain, using a figure of authorial metalepsis, problematizing the issue of the characters, identity and making narration unreliable. *Stage Fright* is self-reflexive not only on the level of the plot and dialogues, but also on the level of the narration. As the author argues, Hitchcock not only talks about the mechanisms of creating the spectacle, but also draws attention to the role of lies, fiction and play in our lives.

**Keywords:** Alfred Hitchcock, self-reflexivity, film adaptation, spectacle, modernist cinema, unreliable narration

## ANALIZA GRAFICZNEJ ZASADY KONTRASTU W ZAWROCIĘ GŁOWY ALFREDA HITCHCOCKA

AGNIESZKA SMAGA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Department of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
a.smaga@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-2722-4592

### TECHNIKA, RYSUNEK, MALARSTWO – DROGA HITCHCOCKA DO FASCYNACJI GRAFICZNYCH

Termin „grafika” – zgodnie z jego znaczeniem etymologicznym – rozumiany jest jako: (1) artefakt techniczny, (2) czynność wykonywaną przy użyciu sprzętu designerskiego, (3) wizualny ślad po narzędziu. Grafika – w odróżnieniu od innych mechanizmów rejestracji danych, np. pisma, rysunku, malarstwa – wymaga bardzo skomplikowanych narzędzi i materiałów, podłoży i sprzętów drukujących. Dlatego tak silnie integrowała się i nadal integruje z naukami i odkryciami technicznymi. Symbioza ta skutkuje powstaniem (1) nowych sprzętów graficznych, które wprowadzają (2) innowacyjne procedury wytwarzania (3) różnosemiotycznych znaków kulturowych. Artefakty techniczne i ich procedury operacyjne pozwalają twórcom na kreowanie nowych graficznych efektów wizualnych związanych np. z integracją słowa i obrazu, zmiennymi punktami widzenia, śmiałymi kadrami i montażami, kontrastowymi zestawieniami barwnymi itd.

Sugerowana w tytule artykułu zależność filmu od grafiki wydaje się oczywista dopiero w kontekście mediów cyfrowych. Funkcjonuje ona tam już na poziomie ontologii obrazu dźwiękowo-kinetycznego i ma swe konsekwencje w zakresie techniki generującej i wyświetlającej ikon digitalny. Graficzny punkt – piksel – stanowi bowiem substancjalny, operacyjny i wyświetlany

komponent obrazu rejestrowanego przy udziale cyfrowej kamery filmowej<sup>1</sup>. Już w procesie produkcji, a przede wszystkim w postprodukcji, procesy graficzne dosłownie „królują”. Za ich pośrednictwem dokonywane są **operacje na kolorze, światłocieniu, perspektywie, kadrze, ujęciu**. Używane są narzędzia typu warstwy, montaże, filtry, selekcje, efekty specjalne i inne. Z pewnością to m.in. techniki, procedury i zasady graficzne, np. kontrast, budują specyfikę filmów produkowanych i postprodukowanych przy udziale domeny cyfrowej<sup>2</sup>.

Okazuje się, że analogiczne zjawisko można zaobserwować już w przypadku filmów nakręconych kamerą 35 mm przy udziale negatywu, najpierw naświetlanego, potem wywoływanego chemicznie i wykonywanego na taśmach. Przykłady takich efektów graficznych odnaleźć można m.in. w twórczości kinematograficznej Alfreda Hitchcocka, który znany był z umiłowania etapu montażu, czyli właśnie procesu postprodukcji. Dokonywał on bardzo starannej i drobiazgowej obróbki końcowej filmu, dopiero wtedy nadawał scenom właściwy kontrast, kadr i tempo. Zatem Hitchcockowski suspens budowany był z poziomu produkcji, a przede wszystkim graficznej postprodukcji – za pośrednictwem m.in. edycji montażowej<sup>3</sup>. W tym przypadku droga do designerskich proweniencji filmu wiodła przez zainteresowania i edukację w zakresie techniki, rysunku i malarstwa.

Hitchcock, poszukując swojej ścieżki zawodowej, najpierw uczył się w szkole inżynierskiej (w London County Council School of Engineering and Navigation). Najprawdopodobniej uzyskane wykształcenie techniczno-praktyczne spowodowało, że reżyser przyjmował często pozycję

---

<sup>1</sup> Graficzne notacje poprzedzają nawet same rozwiązania algorytmiczne i budowę wewnętrznych oprogramowań cyfrowych kamer filmowych.

<sup>2</sup> Sytuacja ta dotyczy przede wszystkim filmów nagrywanych bezpośrednio przy udziale kamery cyfrowej, tylko częściowo tych tworzonych za pośrednictwem kamery tradycyjnej, następnie skanowanych przy udziale urządzeń graficznych. Można nawet pokusić się o postawienie śmiałej tezy badawczej, że wszystkie formy kulturowe, również film, generowane bezpośrednio w środowisku cyfrowym, stają się pewną odmianą grafiki. Wtedy mielibyśmy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym niż w przypadku sugerowanym w tytule artykułu. Analizowany byłby wpływ komponentów dźwiękowych i kinetycznych na grafikę cyfrową.

<sup>3</sup> Por. P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2015, s. 243–244.



człowieka biegłego w zagadnieniach sztuki filmowej, analogicznie zresztą do grafika – obeznanego w różnorodnych technikach graficznych. W kwestiach technologicznych wspierała go również żona Alma<sup>4</sup>. W przeprowadzonej wiele lat po zakończeniu edukacji rozmowie z zaprzyjaźnionym francuskim reżyserem François Truffautem Hitchcock mówił nawet: „[...] nie interesuje mnie moral czy przesłanie filmu: Można by powiedzieć, że jestem jak artysta, malujący kwiaty lub ten stół. Interesuje mnie tylko sposób ujmowania przedmiotów”<sup>5</sup>. Fascynacje techniczne skutkowały wprowadzeniem wielu innowacji wizualnych i efektów specjalnych.

Hitchcock wielokrotnie eksperymentował również w zakresie pracy kamery filmowej. Od momentu projekcji filmu *Lokator* (*The Lodger – A story of the London Fog*, 1927) funkcjonuje nawet określenie „Hitchcock Picture”, rozumiane właśnie jako specyficzne dla tego reżysera efekty wizualne<sup>6</sup>. *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) jest doskonałym przykładem wykorzystania tychże gier graficznych. Dla oddania tytułowej dolegliwości chorobowej – akrofobii, która polega na złudzeniu ruchu kołowego otoczenia lub własnego ciała – Hitchcock wprowadził animowaną formę spiralną. Ten element, należący do ulubionych motywów reżysera, zaprojektowany został przez Saula Bassa, a wykonany przez Johna Whitneya, który wykreślił spiralne formy za pomocą urządzenia pierwotnie służącego do poruszania działami przeciwlotniczymi, które to urządzenie on sam nazywał „komputerem”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Peter Ackroyd, powołując się na liczne wypowiedzi współpracowników reżysera, pisał: „Hitchcock jak zawsze zajmował się trudnościami technicznymi, przed którymi stawał, oraz wizualną stroną przedstawianej na scenie opowieści”; ibidem, s. 240.

<sup>5</sup> F. Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posł. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 50.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>7</sup> Designer odwoływał się do matematycznych koncepcji Jules’a Antoine’a Lissajousa (zob. M. Ples, *Krzywe Lissajous – piękno drgań*, „Młody Technik” 2015, nr 6, s. 76–77). Natomiast Whitney, traktowany jako pionier animacji komputerowej, został zatrudniony do przełożenia tych skomplikowanych, dwuwymiarowych projektów Bassa w ruchome, trójwymiarowe obrazy; zob. T. McCormack, *Did ‘Vertigo’ Introduce Computer Graphics to Cinema?*, 9.05.2013, Rhizome, <https://rhizome.org/editorial/2013/may/9/did-vertigo-introduce-computer-graphics-cinema/> [dostęp 10.02.2020].

Reżyser zastosował również efekt nazywany „vertigo zoom” („Hitchcock zoom”)<sup>8</sup>. Stworzył złudzenie optyczne, za pośrednictwem którego widzimy oczami bohatera wydłużającą się spiralę schodów. Efekt powstawał poprzez wydłużenie ogniskowej obiektywu (przybliżanie obrazu zoomem) z jednoczesnym oddaleniem kamery od filmowanego obiektu lub odwrotnie. Do innych ciekawych zabiegów technicznych można zaliczyć obrót kamery o trzysta sześćdziesiąt stopni. W tym przypadku kolisty ruch kamery eksponował użytą w filmie formę spirali.

Hitchcock, obok umiejętności *stricte* technicznych, wykazywał również dużą dbałość o szczegóły. Fascynację tę najprawdopodobniej zapoczątkowały zajęcia w zakresie nauk ścisłych i lekcje rysunku technicznego<sup>9</sup>. Podobnie jak w przypadku uwarunkowań technicznych, także tu wzajemne powinowactwa rysunku i grafiki są bardzo ściśle i dotyczą zarówno samej czynności, jak i śladu po narzędziu. W technikach warsztatowych rysunek poprzedza rycinę – odbitkę graficzną; nanoszony jest na podłoże, potem ryty lub trawiony – zależnie od wybranej techniki graficznej. W grafice projektowej czynność rysowania wykorzystywana jest do szybkiej konceptualizacji pomysłu. Rysunek z grafiką łączy wreszcie sam środek wyrazu artystycznego: linia. Grafik Richard Poulin pisze: „[...] człowiek stworzył linię jako najprostszą drogę komunikacji”<sup>10</sup>, dokonywanej za pośrednictwem obrazu i pisma. Zatem w przedstawieniu graficznym linia, po pierwsze, wiąże tekst z obrazem, po drugie – traktowana jest jako element *sticte* informacyjny. Definiuje ona kontury i kształty przedmiotów, wyznacza kierunki i podziały, sugeruje porządki, konstruuje wzory i ornamenty, buduje wrażenie ruchu.

---

<sup>8</sup> Inne określenia: *dolly zoom*, *back zoom travelling*. Powstałe wrażenia „wciągającej” głębi i ruchu pozornego, który uzyskany jest za pośrednictwem rozwibrowania pola widzenia, przypominają osiągnięcia op-artu i sztuki kinetycznej.

<sup>9</sup> Jedna z aktorek drugoplanowych *Psychozy* miała nawet powiedzieć: „Każdą scenę traktował tak, jakby ją miał rozrysowaną na rysunku technicznym. Kiedyś powiedział mi: »Jeśli odchyli się pani w którąkolwiek ze stron o cal, zburzy to proporcje światła i cienia«. Mógł na przykład powiedzieć: »Dotarłszy do tej linii, patrzy pani pod nogi, oczekuje chwileczkę, a potem znowu spogląda na niego i tak trzyma«”; P. Ackroyd, op. cit., s. 242.

<sup>10</sup> R. Poulin, *Język projektowania graficznego. Ilustrowany podręcznik podstawowych zasad projektowania graficznego*, Warszawa 2011, s. 24.

Hitchcock, ucząc się rysunku technicznego, kreślił schematy działania maszyn oraz przepływów natężenia prądu i projektował nowe rozwiązania techniczne. Wykonywane czynności rysunkowe przyniosły dwa kluczowe efekty. Z jednej strony pojawiało się zainteresowanie szczegółem i precyzją w oddaniu detali, z drugiej – praktyki rysunkowe umożliwiały „szybkie” wizualne notowanie pomysłów<sup>11</sup> czy storyboardów do filmów. Zatem linia mogła albo oddawać realistycznie szczegół, albo planować rozwiązanie (nawet fantastyczne), albo łączyć oba sposoby i prezentować z dużym pietyzmem irrealne światy. Obie zależności, z pozoru wykluczające się, wyprowadzone zostały z jednej manualnej zręczności – rysowania. Dlatego *Zawrót głowy* uznany został za labirynt realistycznych szczegółów, a zarazem za film nierzeczywisty, mało wiarygodny, nawet nonsensowny.

Zainteresowanie linią przerodziło się w jej umiłowanie. Hitchcock najpierw sam został ilustratorem. Potem, gdy przestał już rysować i zajął się filmem, swoich bohaterów czynił rysownikami (np. Midge Wood z *Zawrotu głowy*). Zawsze zatrudniał artystów, którzy wykonywali storyboardsy poprzedzające właściwe filmy<sup>12</sup>. Były wśród nich legendy, m.in. wspomniany wyżej Saul Bass<sup>13</sup> czy Harold Michelson. Dla Hitchcocka rysunek storyboardowy był przede wszystkim podstawowym narzędziem doprecyzowania własnej wizji twórczej (il. 1 i 2), pojawiał się więc w odmianie projektowej, opisanej wyżej. Dopiero w drugiej kolejności służył on do komunikowania

<sup>11</sup> Midge Wood – bohaterka filmu *Zawrót głowy* – projektuje nowy typ biustonosza, który „funkcjonuje” na zasadzie mostu wspornikowego, wynalezionej przez inżyniera lotnictwa. W przywołanej dygresji filmowej kolejny raz ujawnia się wzajemna wspólnota myślenia w porządku technicznym i w porządku designerskim.

<sup>12</sup> Por. G. Todd, *Drawings for a Master: Storyboards From The Films of Alfred Hitchcock*, 25.11.2015, Film School Rejects, <https://filmschoolrejects.com/gallery-drawings-for-a-master-storyboards-from-the-films-of-alfred-hitchcock-c0bc20e77c03/> [dostęp 10.02.2020].

<sup>13</sup> Grafik bardzo szczegółowo rozrysował np. słynną scenę pod prysznicem, obecną w *Psychozie*. A porównanie jego scenorysów i kadrów filmowych powoduje, że badacze ciągle zastanawiają się nad tym, kto był autentycznym twórcą tej wizualnej sceny (zob. *Who Directed the Shower Scene in PSYCHO?* [wideo], <https://vimeo.com/86791716> [dostęp 1.02.2010]).

się ze współpracownikami podczas produkcji. Zamyśl filmu, dzięki dokładnie rozrysowanej fabule, był już ukończony, zanim jeszcze ktokolwiek – czy to operator, czy montażysta – zaczął pracę nad ekranizacją. Hitchcock miał „gotowy film”, znał każde ujęcie jeszcze przed rozpoczęciem produkcji. Jego fascynacja filmem często kończyła się na poziomie rozrysowania projektu. Najciekawszy okazywał się moment doprecyzowania w szczegółach wizji twórczej<sup>14</sup>.



## Il. 1 i 2. Porównanie kadru i scenorysu w Zawrocie głowy (1958)

Najprawdopodobniej to doświadczenie techniczne i rysunkowe pozwoliło Hitchcockowi otworzyć się na zagadnienie obrazowości. Dlatego film był dla

<sup>14</sup> Dlatego na planie reżyser sporadycznie „zerkał operatorowi przez ramię”. Mógł w pełni skupić się na grze aktorów, którym jednak nie pozostawiał wiele miejsca na ich własną ekspresję. Szczegóły gry aktorskiej miał również zaprojektowane w myślach.

niego zdarzeniem czysto wizualnym, a sugerowane wyżej pozorne dychotomie – precyzja i fantazja, realizm i irrealizm – „zbudowały” podświadome kontrastowe *milieu* ikoniczne artyści, wpłynęły na późniejszą stylistykę jego realizacji filmowych<sup>15</sup>, w których dominowały ekspresjonistyczne kontrasty światłocieniowe i barwne. Reżyser po latach powiedział: „Film to mowa obrazów, jestem człowiekiem myślącym kategoriami optyki”<sup>16</sup>. Można dodać również – złudzeń wzrokowych, jak wykaże dalsza analiza.

Hitchcock jako rysownik operował przede wszystkim przestrzenią pozytywową (czarną linią) i przestrzenią negatywową (białą), które jako środki wyrazu okazywały się niewystarczające do budowania sugestywnych, poruszających wizji. Brakowało mu plam barwnych, przy udziale których mógłby konstruować przedstawienie pełne napięcia i fantazji. Dlatego – m.in. za pośrednictwem rysunku – zainteresował się zagadnieniami *stricte* artystycznymi<sup>17</sup>. W latach 20., pracując już jako doradca techniczny w zakresie wielkości i przewodnictwa kabli elektrycznych w firmie W.T. Henley’s Telegraph Works Company Limited, zapisał się na wydział sztuk pięknych w Goldsmiths’ College. Zafascynowany m.in. zagadnieniem kontrastów barwnych, uczył się najprawdopodobniej na kierunku malarstwa, ale miał również zajęcia z grafiki i kompozycji. W wielu wywiadach podkreślał, że wychodził regularnie do galerii i w plener, by szkicować<sup>18</sup> ludzi i budynki (ciekawe, że nie malować!). Wtedy zaczął dostrzegać kluczowe zagadnienia sztuki: kompozycję, kolor, cień i światło, głębię ostrości, różnorodne kontrasty obrazowe. Przyznał po latach: „Jedna z pierwszych rzeczy, jakich

<sup>15</sup> To umiłowanie opozycji formalnych i w efekcie skrajnych postaw moralnych sięga swymi korzeniami również do chrześcijańskiego wychowania reżysera, które odcisnęło tak istotny ślad na jego osobowości i twórczości. Hitchcock był nawet nazywany człowiekiem „zbudowanym z kontrastów”: psychicznych, egzystencjalnych, poznawczych itd.; F. Truffaut, op. cit., s. 169; por. tytuł książki P. McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys [et al.], Warszawa 2005.

<sup>16</sup> Cyt. za: J. Skwara, *Hitchcock*, Warszawa 1974, s. 103.

<sup>17</sup> Por. The Hitchcock Zone, <https://the.hitchcock.zone/welcome/> [dostęp 10.02.2010].

<sup>18</sup> Wśród wykładowców był E.J. Sullivan, rysownik znany z zamiłowania do szczegółu.

nauczyłem się w szkole plastycznej, brzmiała: nie ma czegoś takiego jak linia<sup>19</sup>. Zdecydowana większość przedmiotów nie posiada linii konturowych, a widziany przez nas obrys wyznaczony jest przez kontrastujące ze sobą różnotonalne lub różnobarwne powierzchnie. To one tworzą granice przedmiotów, oddzielając je od tła. Okazuje się, że z punktu widzenia obserwatora jednolite płaszczyzny są mało interesujące. Oczy nastawione są na wyszukiwanie miejsc najbardziej kontrastowych, ponieważ to one dają szansę na rozpoznanie konturów, a na ich podstawie kształtów przedmiotów i – dalej – odczytanie znaków oraz zbudowanie semantyki przedstawienia<sup>20</sup>. Linia konturowa, która buduje zarówno teksty, jak i obrazy, okazuje się najbardziej skutecznym środkiem przekazywania informacji.

W przyrodzie nie ma jednak linii, są tylko światła i cienie. Relacje te budują rodzaj gry, prowadzonej między rzeczywistym przedmiotem (zobaczonym przy udziale fali świetlnej) a jego iluzją (cień przedmiotu jest ową iluzją), czyli między realnością a irrealnością. Sugerowana gra jest już udziałem rysunku, za pośrednictwem którego wprowadzane są ostre kontrasty światłocieniowe między przestrzenią czarną i białą. Dysonanse światłocieniowe i dodatkowo barwne dominują przede wszystkim w malarstwie, stają się również filmowym środkiem wyrazu. Hitchcock poświęcił bardzo wiele uwagi problemowi światłocienia, a młodym operatorom kazał się uczyć malarskiej gry światła od Jana Vermeera van Delft i Rembrandta<sup>21</sup>.

Zależności świetlne okazywały się na tyle fascynujące, że np. Midge mówi o powrocie do swojej „pierwszej miłości”, czyli malarstwa; rysunek

---

<sup>19</sup> Cyt. za: P. Ackroyd, op. cit., s. 24.

<sup>20</sup> Efekt ten buduje iluzja wzrokowa, definiowana jako wstęga Macha. Złudzenie to polega na percepcyjnym podnoszeniu kontrastu wzrokowego (wzmacnianiu konturów oglądanych rzeczy) między leżącymi obok siebie płaszczyznami o różnej jasności. Narysowanie konturu zwalnia system wzrokowy z podbijania kontrastu przez mechanizm hamowania bocznego. Kontur jest bowiem rzutowanym na płaszczyznę obrazu wynikiem działania tego mechanizmu. Zob. P. Francuz, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013, s. 50–73.

<sup>21</sup> Zauważył, że w przyrodzie nie ma linii, również „jak wiadomo kolor w zasadzie nie istnieje, w zasadzie nie ma twarzy, dopóki nie obejmie jej światło”; F. Truffaut, op. cit., s. 168.

pozwał jej tylko „zarobić na życie”<sup>22</sup>. Madeleine (literacki pierwowzór Madeleine/Judy) również maluje, a Flavières (pierwowzór Scottie’go) chciał zostać malarzem. Twierdził jednak, że w zamierzeniach przeszkodził mu brak umiejętności rysunkowych, na co Madeleine odpowiedziała z przekonaniem: „Jakie to ma znaczenie? Przecież tylko kolor się liczy”<sup>23</sup>. Malarstwo to operowanie plamami barwnymi, nie linią. Kolory to nasze marzenia. Brak umiejętności widzenia kolorów nazwany zostaje ślepotą, która towarzyszy zwykłej, szarej, „rysunkowej” egzystencji. Barwne marzenia-sny są o wiele piękniejsze niż wszystko, co definiowane jest jako rzeczywistość. Madeleine mówi dalej: „Niech pan sobie wyobrazi, jeśli pan potrafi, kolory, które się dotykają, które zjadają, które się wypijają, które nas przenikają na wskroś. Stajemy się podobni do owadów zlewających się z liściem, jeśli na liściu siedzą, do ryb wśród koralu, zmieniających się w koralu”<sup>24</sup>. Powyższy fragment pochodzi z książki *Sueurs froides (D’entre les morts)*, która stała się podstawą filmu *Zawrót głowy*. Przywołane cytaty okazały się również inspiracją dla rozwiązań barwnych zaproponowanych w produkcji kinematograficznej. Hitchcock przyznał bowiem, że robił ten film, aby zaprezentować przenikniętą marzeniem ludzką naturę. Nie skorzystał jednak z rozwiązań *stricte* malarskich, czyli płynnych przejść ciążobarwnych<sup>25</sup>. Zgodnie ze wskazanym wyżej wnioskiem takie rozwiązanie jest mniej „ciekawe i intrygujące” dla ludzkiego oka niż nieciągłe kontrasty barwne. Dlatego reżyser nałożył na kadry filmowe filtry w barwach dopełniających, które wprowadzały fascynujące kontrasty. Skorzystał również z syntetycznych form: spirali, owalu,

<sup>22</sup> Namalowała obraz, który stał się kompilacją istniejącego przedstawienia i autoportretu. Propozycja ta nie spotka się jednak z aprobatą Fergusona, graficzna przy udziale malarstwa nie powiodła się.

<sup>23</sup> P. Boileau, T. Narcejac, *Zawrót głowy*, tłum. F. Welcher, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 71. Tytuł w oryginale brzmiał *Sueurs froides (D’entre les morts)*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczyłoby: „Zimne poty (z martwych)”.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 71–72.

<sup>25</sup> Ackroyd zauważył, że „Hitchcock i Buchan mieli podobną wrażliwość: obaj porównywali dreszczowce do baśni, w której atmosfera fantazji i spełnienia marzeń spleta się z opowieścią o dobru i złu”; P. Ackroyd, op. cit., s. 80.



koła. Zastosowane kontrasty – barwne<sup>26</sup>, wielkości, kształtu, przestrzeni – oraz graficzne formy bardzo sugestywnie oddawały opozycje realności i irrealności. Film *Zawrót głowy* skrytykowany został nawet za uderzające użycie kolorów i oceniony jako zbyt kontrastowy barwnie i w skali.

I to właśnie, jak piszą biografowie, dzięki zainteresowaniom i talentowi plastycznemu około 1918 roku Hitchcock został przeniesiony z działu sprzedaży<sup>27</sup> do działu reklamy. Tutaj uczył się projektowania rysunków reklamowych oraz układania do nich tekstów. Tworzył ogłoszenia i broszury promujące produkty Hanleya. Stworzył i redagował gazetę dla pracowników firmy. Był na bieżąco w sprawach designerskich, zasubskrybował m.in. „Graphis”, wiodący magazyn poświęcony projektowaniu graficznemu. W czasopiśmie tym prezentowane były prace Saula Bassa, którego potem Hitchcock zaangażował do filmu *Zawrót głowy*.

Praktyka graficzna, podobnie jak wcześniej techniczna, rysunkowa i malarska, zbliżyła reżysera do kina. Wykorzystując zdobyte doświadczenie designerskie, otrzymał pracę w Famous Players-Lasky. Na potrzeby filmów niemych wykonywał napisy na planszach tekstowych, m.in. do realizacji *Niebezpieczne kłamstwo* (*Dangerous Lies*, reż. Paul Powell, 1921) czy *Appearances* (reż. Donald Crisp, 1921), dla wytwórni Paramount Pictures. Plansze zastępowały dialogi lub objaśniały fabułę i miały własną specyfikę, podyktowaną erą ówczesnych filmów: tło było czarne, napisy – białe. Hitchcock tworzył również rysunki, które ilustrowały teksty. Przyszły reżyser – już jako grafik – wykorzystywał wszystkie korelacje obrazu i tekstu, które były dostępne dzięki technice. Zależności te, uzupełnione wkrótce o komponenty dźwiękowe i kinetyczne, zbudowały stylistykę filmów Hitchcocka. Słowo mówione, podobnie jak pisane, było stosowane z dużą ostrożnością, tylko w niezbędnych ujęciach filmowych. Dominującym komponentem stał się bowiem obraz – najpierw czarno-biały, potem barwny<sup>28</sup>. Zdaniem Petera

---

<sup>26</sup> Reżyser miał bardzo dobre wyczucie koloru, porównywany był nawet do nabisty Jeana-Édouarda Vuillarda i kolorysty Pierre’a Bonnard.

<sup>27</sup> Tutaj pracował jako projektant i kreślarz, uczył się planowania i robienia notatek. „Ta praca wykształciła go technicznie, artystycznie i handlowo”; P. McGilligan, op. cit., s. 42.

<sup>28</sup> Hitchcock miał wyznać: „»To od Murnaua nauczyłem się opowiadać historię bez słów«. Od tego niemieckiego ekspresjonisty mógł również przejść: kontrastowy

Ackroyda „*Zawrót głowy* został właściwie pomyślany jako film niemy, gdyż oparto go na niezwykle sugestywnych obrazach, jednocześnie i sztucznych, i znakomitych”<sup>29</sup>.

## **ANALIZA ZJAWISKA KONTRASTU (OBRAZOWEGO, KOMUNIKACYJNEGO, POZNAWCZEGO)**

Zarysowane wyżej relacje słowno-obrazowe z poziomu komunikacyjnego najczęściej wprowadzają zjawisko dysonansu. Reguła kontrastu mówi, że jeżeli dwa obiekty nie są dokładnie takie same, należy wyraźnie zaznaczyć różnicę między nimi. Tekst operuje znakami graficznymi: jednostkami abstrakcyjnymi, nieumotywowanymi, które najczęściej zapisujemy w jednowymiarowej linii wiersza. W ten sposób pismo „odrywa się” od rzeczywistości, do której się odwołuje. Obraz dysponuje natomiast jednostkami ciągłotonalnymi i ciągłobarwnymi. Przy ich udziale tworzy się dwuwymiarowe powierzchnie, które są umotywowane dwoma rozpiętościami rzeczywistości realnej. Trzeci wymiar – obrazowy – budowany jest, podobnie jak w przypadku percepcji, przez zjawisko iluzji głębi. Kontrast nadawczy skutkuje opozycjami odbiorczymi: tekst jest widziany i czytany w linii, obraz – oglądany w układzie zmiennie konstelacyjnym. Pierwszy przede wszystkim buduje abstrakcyjne pojęcia, na podstawie których tworzone są znaczenia, drugi – konkretne przedstawienia.

Ten mocno uproszczony model komunikacyjny byłby nie do przyjęcia przez grafika-projektanta, jak również samego Hitchcocka. Designer – zorientowany technicznie i eksperymentalnie – poszukuje mechanizmów sprzętowych i środków wyrazu, które pozwoliłyby silniej zintegrować wskazane porządki komunikacyjne. Dlatego wprowadza on bardziej różnorodne relacje słowno-obrazowe: odmienności i podobieństwa, zależności,

---

sposób komponowania kadru (za pośrednictwem techniki ruchomej kamery), obrazowość typu wyobraźniowego, abstrakcyjnego (nie ilustracyjnego), emocjonalność i niepewność przedstawienia filmowego. W pierwszym przypadku zauważył, że dla pokazania np. katedry nie trzeba robić jej kopi, wystarczy reprezentatywny, wyeksponowany wizualnie, jej fragment, np. kolumna, a resztę dopowie wyobraźnia. »Liczy się nie to, co widzisz na planie – powtarzał Murnau – lecz to, co widać na ekranie«; P. Ackroyd, op. cit., s. 35.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 227.

współzależności, tożsamości itd. W ostatnim przypadku kontrast kodów komunikacyjnych nawet zanika. Sugerowane relacje słowno-obrazowe można najlepiej prześledzić na podstawie sekwencji tytułowych filmów Hitchcocka.

Tytuł filmu *Vertigo* pojawia się w formie małego, ledwo zauważalnego, centralnie usytuowanego bliku na oku (il. 3). Blik ten jest odbiciem źródła światła, które – jak powiedzieliśmy wyżej – buduje relacje między rzeczywistością a iluzją rzeczywistości. Dlatego najprawdopodobniej ów napis szybko rozrasta się, by w efekcie zdominować cały wizualny kadr (il. 4). Gra poznawcza, która jest udziałem naszej percepcji, staje się podstawą rozwiązania obrazowego. Kinetyczny element typograficzny posiada tylko linię konturową (w kolorze realnego bliku), brak mu wypełnienia. W ten sposób pozwala on „przebić” przedstawieniu oka i współgra z komponentami obrazowymi. Natomiast obraz, przefiltrowany przez barwę czerwoną, gubi swe zniuansowane światłocienie<sup>30</sup>. Dlatego nie następuje w tym przypadku ostry podział ról komunikacyjnych na komponenty – znaczące (teksty) i przedstawiające (obrazy). Nie działają one na prawach kontrastu komunikacyjnego, przeciwnie: oba kody wzajemnie się dopełniają i umożliwiają oglądającemu równoczesne ich i przeczytanie, i obejrzenie. Różnosemiotyczne porządki komunikacyjne „działają w linii graficznej” wyznaczonej przez kontur słowa i obrys oka. Linia ta nie jest jednak ustawiona w wierszu, ale na powierzchni obrazowej, różnokonstelacyjnej. W ten sposób zostaje spotęgowany jednoznaczny, ale wielokierunkowy odbiór. W kolejnym kadrze w miejsce tekstu pojawia się komponent graficzny – spirala (il. 5). Przywołana forma powtarza swym kształtem obrys oka i – podobnie jak tekst – rozrasta się w każdym kierunku. Można przypuszczać, że gdyby znana była Hitchcockowi cyfrowa funkcja „zamiany tekstu na krzywe” (efekt graficzny), to komponent tekstowy płynnie przeszedłby w obrazowy i odwrotnie, ustanawiając tym samym nowy rodzaj wzajemnej zależności wizualno-kinetycznej<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Analizowana sekwencja tytułowa była jedną z najbardziej podziwianych w dorobku graficznym Bassa, a reklama filmu, która przywoływała to rozwiązanie designerskie, zdobyła wiele nagród. Bass wykonał również plakaty filmowe do: *Zawrotu głowy*, *Północy – północnego zachodu* i *Psychozy*. Współpraca grafika z reżyserem jest przedmiotem badawczym oddzielnego artykułu.

<sup>31</sup> Sugerowane przejścia obrazowo-ruchowe między różnosemiotycznymi znakami zrealizowane zostały w sekwencji tytułowej *Psychozy*, zaprojektowanej



Il. 3 i 4. Kadry z filmu *Zawrót głowy* (1958)

To, że sekwencje tytułowe filmów są klasyfikowane jako graficzne, jest sprawą oczywistą. Dopiero integracja efektów designerskich z pozostałymi scenami filmu stanowi istotne *novum*. Rozwiązanie to zaproponowane zostało najprawdopodobniej przez Saula Bassa. Grafik-designer potraktował sekwencję tytułową *Zawrotu głowy* jak integralną część filmu, która przy użyciu muzyki, typografii i ruchomego obrazu może ustanowić nastrój i rejestr emocjonalny całości, a nawet „przypominać” zdarzenia poprzedzające akcję filmu<sup>32</sup>. Dlatego przywołane w czołówce filmu relacje różnosemiotyczne znajdują swą kontynuację w kolejnych kluczowych klatkach,

---

również przez Bassa. W tym przypadku zabieg graficzny był o wiele prostszy w realizacji, gdyż komponent obrazowy – czarne linie – zdecydowanie łatwiej przekształcić w zapis „psycho”: oba funkcjonują w układzie jednokierunkowym, wierszowym.

<sup>32</sup> Zob. *Saul Bass On His Approach To Designing Movie Title Sequences*, 22.10.2015, „Art & Science”, <https://medium.com/art-science/saul-bass-on-his-approach-to-designing-movie-title-sequences-47fd537c457b> [dostęp 10.02.2020].



Il. 5. Kadr z filmu *Zawrót głowy* (1958)

ujęciach i scenach. Sekwencja tytułowa zbudowana jest dodatkowo poprzez kontrasty graficzne i syntetyczne oraz formy: spirale, koła, okręgi, elipsy. Te obracające się w różnych kierunkach, zwiększające się i malejące kształty mają również proveniencje designerskie<sup>33</sup>.

Przywołane formy symbolizują wrażenie zawrotu głowy, które towarzyszy tytułowemu bohaterowi filmu. Spirala wprowadza bowiem złudzenie ruchu kołowego, które polega na błędnej interpretacji obrazu przez mózg. Wrażenie dynamiki potęguje autentyczny ruch spirali. Animowane wirujące formy zmieniają gwałtownie swą skalę i swe kształty, w różnorodny sposób wypełniają przestrzeń: raz wypełniają ją, innym razem stanowią tylko jej mały komponent. Graficzne kształty pojawiają się w kolorach dopełniających, w odcieniach niebieskiego i żółtego, zielonego i czerwonego. Opisane zabiegi obrazowe pozwalają zbudować kontrast – podstawową zasadę przedstawienia graficznego<sup>34</sup>. Wykorzystuje on w sposób efektywny przeciwstawne wizualne wartości przedmiotów. Może zatem dotyczyć: skali – małe i duże; tonu – jasne i ciemne; barwy – zestawienia barw dopełniających się (czerwonej i zielonej, żółtej i niebieskiej); kształtu – formy okrągłe i formy ostre; kierunku – poziomy i pionowy; płaszczyzny – powierzchnie zabudowane i powierzchnie niezabudowane, otwarte i zamknięte; faktury – gładki i chropowaty. Kontrast jest dodatkowo relacją względną, uzależnioną od cechy przedstawienia: jego wielkości, kształtu, barwy itd. Na przykład forma spirali wyda się bardziej zakręcona, gdy powiążemy ją z kątem ostrym, a kolor czerwony zrobi wrażenie bardziej intensywnego, gdy usytuujemy go

<sup>33</sup> Pojawiają się wreszcie klasyczne lejtymotywy: oczy, usta.

<sup>34</sup> R. Poulin, op. cit., s. 68.

na zielonym tle. Kontrastowe relacje zostają ujawnione w takim połączeniu elementów, że wprowadzają zarówno efekt zróżnicowania, jak i jedności przedstawienia.

Opozycje obrazowe w filmie wprowadzone mogą być w obrębie: pojedynczego kadru, ujęcia, sceny i sekwencji. W przypadku najmniejszej statycznej jednostki filmu mamy do czynienia z kontrastem: barw dopełniających (zieleni i purpury), skali (mała postać i duża przestrzeń), faktury (śliski, aksamitny materiał sukni i wytłaczana, mięsista tapeta na ścianach). Zestawienie barw komplementarnych daje najsilniejszy kontrast wizualny, ponieważ kolory te mają największe różnice w zakresie długości fali, zatem leżą one po przeciwnych stronach koła barwnego i nie tworzą ze sobą form przejściowych (il. 6). Z poziomu percepcyjnego widz ulega dodatkowo zjawisku kontrastu równoczesnego. Towarzyszy mu złudzenie optyczne, które powoduje, że zieleń sukni wydaje się zdecydowanie bardziej nasycona, niż jest faktycznie, ponieważ została umieszczona na czerwono-purpurowym tle ściany.



Il. 6. Kadr z filmu *Zawrót głowy* (1958)

Kontrast pojawia się następnie z poziomu ujęcia i może dotyczyć jednego lub kilku aspektów przedstawienia (il. 7 i 8). Obok zestawienia barw komplementarnych występuje kontrast wielkości (małe kwiaty i duże kwiaty), przestrzeni (zamkniętej i otwartej, niezabudowanej i zabudowanej, statycznej i dynamicznej). Za pośrednictwem animacji graficznych wzmocnione zostaje wrażenie kolistego ruchu, które towarzyszy zawrotom głowy. Dynamika przedstawienia jest również zmienna: raz wprowadza spowolnienie, innym razem przyspieszanie akcji.



Il. 7 i 8. Kadry z filmu *Zawrót głowy* (1958)

Kontrast obecny jest również z poziomu sceny, czyli odcinka filmu, który wyróżnia się jednością miejsca i czasu akcji (il. 7–10), oraz z poziomu sekwencji, złożonej z kilku lub kilkunastu scen i odznaczającej się spójnością tematyczną lub dramaturgiczną. Drugą sytuację przywołują ilustracje 3–10. W prezentowanych sekwencjach filmowych pojawiają się analogiczne zestawienia barwne, gry wielkości i kształtów. Dodatkowo obecne są kontrasty faktur, wprowadzone przez „gładki” cień ludzkiego ciała i fakturalny gont dachu kościoła (il. 9 i 10).

Hitchcock wprowadzał z dużą konsekwencją zasadę kontrastu skali; w ten sposób zbudował większość planów filmowych w *Zawrocie głowy*. Sporadycznie przywoływał plan totalny, co było rzadkością i w czasach analizowanej produkcji, i w epoce kina klasycznego. Ten najszerszy z planów ukazywał szerokie przestrzenie krajobrazu, gdzie postać ludzka była ledwie widocznym detalem obrazu. Hitchcock odrzucił tę bezpieczną konwencję, która polegała na otwarciu planu widokiem typu *proscenium*, przejściu do planu pełnego, a następnie do zbliżenia. Reżyser kazał filmować w odwrotnej





Il. 9 i 10. Kadry z filmu *Zawrót głowy* (1958)

kolejności. Zaczynał od dużego zbliżenia, np. ogromnej głowy, nawet przedstawienia detalu, np. oczu, ust, a kończył ujęciem pokrywającym. Detal, duże zbliżenie, w miejsce oczekiwanego planu totalnego lub ogólnego, dawał ulubiony efekt „trzęsienia ziemi”, wywoływał wstrząs lub podkreślał emocjonalne znaczenie. Szybkie przejście, nazywane „ruchem staccato”, między dużym zbliżeniem, zbliżeniem a planem ogólnym lub totalnym wprowadzało graficzną zasadę kontrastów. Reżyser, dopiero finiszując, proponował pełne ujęcie całej sceny. Zabieg ten ułatwiał zebranie ujęć zrealizowanych w bliższych planach i w detalach. Zaproponowana technika filmowania pozwalała również lepiej panować nad perspektywą, a reżyser musiał mieć wszystko pod kontrolą<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Fragment przywołany na podstawie: P. McGilligan, op. cit., s. 45.

## KONTRAST WIZUALNY A SUSPENS

Suspens definiowany jest w literaturze przedmiotu jako wstrzymanie biegu akcji w celu wzmocnienia napięcia lub zaskoczenia widza nieprzewidywanym zwrotem zdarzeń. Tymczasem Hitchcock, określany mianem „mistrza suspensu”, rozumie analizowany chwyt jako przede wszystkim sposób podtrzymania uwagi i zbudowania napięcia odbiorczego i pomija element zaskoczenia. Reżyser – jeszcze jako grafik – dobrze poznał swoich odbiorców, ich oczekiwania, pragnienia i potrzeby<sup>36</sup>. Wielokrotnie podkreślał, że „suspens wymaga, żeby publiczność była doskonale poinformowana o wszystkich istotnych elementach”<sup>37</sup>. Dlatego też reżyser spowalniał akcję poprzez pokazywanie widzowi tego, czego nie wiedzą jeszcze bohaterowie filmu, np. w *Zawrocie głowy* obserwujemy Judy piszącą list do Scottie’go lub przypominającą sobie moment zbrodni. Informacja okazywała się najodpowiedniejszym środkiem do długotrwałego podtrzymywania uwagi widza, angażowała go w przedstawienie, czyniła go nawet „podglądaczem” zdarzeń filmowych.

We wspomnianej rozmowie z francuskim reżyserem Hitchcock podkreślił, że trzeba stale „wyjaśniać”, a Truffaut dodał: „i upraszczać”. Wtedy reżyser *Zawrotu głowy*, na potwierdzenie powyższej tezy, powiedział: „Ludzie, którzy nie umieją »upraszczać«, nie mogą kontrolować przydzielonego im czasu, niepokoją się, ale »abstrakcyjnie«, i ten ich pusty niepokój uniemożliwia im koncentrację na konkretnych zajęciach, tak jak zły konferansjer traci głowę, kiedy za bardzo skupia się na sobie samym”<sup>38</sup>. Uproszczenie przekazu następuje poprzez myślenie kategorią kontrastu – np. danej własności jest dużo lub mało – i na tej podstawie następuje wyłonienie cech istotnych przedmiotu, z pominięciem mniej ważnych. Wrażenie to potęguje dodatkowo przedstawienie kontrastowe przedmiotu, czyli ujęcie go np.

---

<sup>36</sup> Badacze reklamy wielokrotnie sugerowali, że wiele z tych scen filmowych doskonale przekłada się na ich komercyjne wykorzystanie. Nawet zarzucano Hitchcockowi, że myślał w „sposób efekciarski”, czytając: „graficzny”. Ackroyd cytował reżysera: „Zawsze byłem w stanie przewidzieć relację publiczności, ale tym razem [w przypadku *Psychozy* – A.S.] zupełnie mi się nie udało”; P. Ackroyd, op. cit., s. 248.

<sup>37</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 66.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 84.

w dwóch różnych wielkościach lub przeciwstawnych barwach. Z punktu widzenia odbioru opisane zjawisko kontrastu pozwala uwidocznic cechy konstytutywne przedmiotu, z pominięciem drugoplanowych, i wskazać kluczowe zależności między przedstawieniami.

Okazuje się, że zawieszenie biegu akcji następuje przez gromadzenie informacji i jej syntetyzowanie, które dokonuje się przy udziale kontrastów: poznawczego i obrazowego. Podczas zawieszenia zdarzeń widz albo jest ciekawy ich dalszego rozwoju, albo przewiduje to, co może się wydarzyć, lecz nie wie, jak to się stanie. Odbiorca odczuwa wtedy pewien rodzaj napięcia. Wydaje się, że ów niepokój może również wynikać z kontrastu poznawczego: posiadania wiedzy (przez oglądającego) i jej braku (w przypadku postaci filmowej). Z pewnością natomiast źródłem owego napięcia percepcyjnego, potem poznawczego, jest analizowany kontrast obrazowy. Musi on być odpowiednio silny, by stał się faktycznie skuteczny. Wtedy obraz staje się (1) wizualnie atrakcyjny, przez to (2) immersyjny i dlatego w efekcie (3) perswazyjny. Przekaz ulega intensyfikacji, wzmocnieniu, staje się bardziej bezpośredni, sugestywny, magiczny, irrealny. Dlatego silniej ekscytuje widza i przyciąga na dłużej jego wzrok, może nawet powodować zawroty głowy. Nagłe zbliżenie twarzy i jej gwałtowne oddalenie, gra barw dopełniających, faktur i przestrzeni, wszystkie te zjawiska wywołują wstrząs odbiorczy, są one jak „głośna nuta” w muzyce. W tym miejscu pojawia się kolejny kontrast: między „narracyjnym” nagromadzeniem elementów racjonalnych (informacyjno-syntetycznych) i elementów irracjonalnych (wizualnych, nierealistycznych). Obie własności są ze sobą sprzęgnięte. Zatem i wiedza (dotycząca szczegółów akcji), i widzenie (skontrastowanych wielkości, kształtów, barw i faktur przedmiotów) staje się źródłem napięcia, które trwa aż do odkrycia tego, co się wydarzyło i dlaczego. Rozwiązanie filmu następuje dopiero na 30 minut przed jego końcem.

Reżyser okazał się dobrym psychologiem poznawczym, suspens odpowiada bowiem bardzo dobrze oczekiwaniom i potrzebom widza, nawet „funduje” mu specyficzny rodzaj przyjemności (związany z pojęciem rozgrywki). Wstrzymanie akcji – rozpatrywane z poziomu psychologicznego – składa się z dwóch skontrastowanych stanów: strachu i nadziei, które wywołują poznawczą niepewność. Strach rozumiany jest jako uczucie niezadowolenia z perspektywy niepożądanego rozwiązania, a nadzieja – jako uczucie przyjemności z perspektywy pożądanego zdarzenia. Czyli i strach, i nadzieja

zależne są od pożądanego. Oba kontrastowe stany psychiczne wzmagane są przez kontrasty obrazowe: skali, tonu, barwy, faktury (również dysonanse dźwiękowe i kinetyczne). Poziomy emocjonalny i percepcyjny zależą od pożądanego i przyszłego, nieokreślonego jeszcze rozwiązania zdarzeń: w przypadku stanu psychicznego – rozwikłania zbrodni, w przypadku stanu wizualnego – rozwikłania znaczeń<sup>39</sup>. Obie emocje „odnoszą się” do analogicznych stanów: pożądanego i wyniku, ale „zachowują się” przeciwnie. Również dysonanse, jak powiedzieliśmy wyżej, budują jedność wizualną, zarazem kontrastując elementy przedstawienia. Przykładem tej zależności jest np. zjawisko powidoku, w którym ten sam przedmiot postrzegany jest w dwóch kontrastowych barwach.

Suspens wprowadzony jest w celu zbudowania napięcia, a ono z kolei najczęściej związane jest z niepewnością. Zatem największe napięcie pojawia się, gdy wynik (pożądanego lub niepożądanego) rozwiązania jest niepewny. Również kontrast, np. barwny, powoduje, że wzrok, nie mogąc sfokusować się na przedstawieniu, skacze kaskadowo, błądzi, jest w stanie rozedrgania, niepewności percepcyjnej<sup>40</sup>. Można zatem hipotetycznie założyć, że nie może być napięcia, jeśli nie ma niepewności poznawczej.

W tym miejscu pojawia się zjawisko klasyfikowane jako „paradoks suspensu”: suspens wymaga niepewności, tymczasem znajomość przebiegu zdarzeń przez widza wyklucza niepewność, a mimo wszystko oglądający reaguje napięciem na niektóre historie, nawet mając wiedzę o ich

---

<sup>39</sup> Powyższe wnioski potwierdzają obserwacje psychologów, którzy zauważają, że strach wzmaga się w momencie, gdy wzrasta stopień zagrożenia lub prawdopodobieństwo rozwiązania, natomiast nadzieja odwrotnie – maleje wraz ze wzrostem zagrożenia i prawdopodobieństwem rozwiązania.

<sup>40</sup> Z analogiczną sytuacją spotykamy się w przypadku kontrastu barw dopełniających lub bieli i czerni. W drugim przypadku wzrok błądzi po szachownicy, nie mogąc się zatrzymać, tym samym komórki neuronalne są non stop pobudzane i zmuszane do działania, szukania rozwiązania. Efekt ten wykorzystany został z mistrzowska precyzją np. w *Psychozie*, stworzonej w tonacji czarno-białej, ponieważ kolor rozpraszałby uwagę widzów, a krew ciekająca odpływem prysznicowym byłaby odpychająca.

zakończeniu<sup>41</sup>. Gdy kolejny raz oglądamy film *Zawrót głowy*, napięcie jest nieco mniejsze, ale istnieje nadal, mimo że znamy już rozwiązanie. Zjawisko to można tłumaczyć w następujący sposób: informacja, wprowadzająca zawieszenie akcji, docierała do nas w formie komunikacji obrazowej, czyli zmiennie konstelacyjnych układów elementów, a nie komunikacji językowej, czyli następstwa przyczynowo-skutkowego, które buduje spójną narrację. Mamy pewność – wiedzę tylko na temat wyniku końcowego, czyli rozwiązania akcji. Nie jesteśmy jednak przekonani, czy „podglądając” zdarzenia filmowe, wyłapaliśmy wszystkie szczegóły i powiązania między nimi. I ta niepewność powoduje, że z napięciem (nieco mniejszym niż za pierwszym razem) oglądamy kolejny raz film, porównujemy go z zakodowanymi obrazami lub poszukujemy obrazowych szczegółów<sup>42</sup>.

Dodatkowo, jak ustalono wyżej, owo „racjonalne wiedzieć” może być mocno zsyntetyzowane i pozostawać w złożonej relacji z „irracjonalnym wiedzieć”. Sam reżyser proporcje między tymi komponentami widział w następujący sposób: „W ogóle nie jestem realistą, pociąga mnie fantastyka. »Widzę rzeczy większe od życia«”<sup>43</sup>. Magia ciągłobarwnego obrazu filmowego jest zatem bardzo istotna i nie zanika ona po jego obejrzeniu, przeciwnie – pozostawia na trwałe swój mglisty ślad w „mentalnym zasobie obrazów”. Dlatego chcemy ponownie obejrzeć obraz i przeżyć towarzyszące mu emocje.

Zaproponowane wyżej tłumaczenia zjawiska „paradoksu suspensu” wydają się słuszne w kontekście stwierdzenia, że Hitchcock myślał swobodnie obrazami, nie troszczył się specjalnie o ich powiązanie, nawet miał problem z ich połączeniem w jedną spójną narrację; bardziej interesował go szczegół,

<sup>41</sup> Zob. A. Smuts, *The Paradox of Suspense*, 6.07.2009, „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, <https://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense/> [dostęp 10.02.2010].

<sup>42</sup> Idąc krok dalej; kontrast jest nie tylko sposobem na zbudowanie i podtrzymanie uwagi oraz napięcia odbiorczego. On sam stanowi źródło informacji. Może ukierunkować uwagę, stworzyć hierarchię, podkreślić elementy determinujące ważność, zbudować tym samym semantykę przedstawienia. Na dowód tego suspens, podobnie jak zjawisko kontrastu, bywa definiowany jako „trudny rebus”; oba czytane-oglądane są konstelacyjnie: z góry na dół, od lewej do prawej i po skosie.

<sup>43</sup> Por. P. Ackroyd, op. cit., s. 88.

pojedyncza scena niż całkowita opowieść<sup>44</sup>. Działal tak, jakby wielokrotnie filtrował obraz, by go maksymalnie oczyścić ze zbędnych informacji wizualnych. A ten sposób myślenia bliski jest wnioskowaniu obrazowemu typu graficznego, gdzie „punktem wyjścia jest nie zawartość, a pojemnik”<sup>45</sup>. Film był dla Hitchcocka rodzajem naczynia, które trzeba „naładować emocją”, „wypełnić”, z którego usunąć należy „dziury dramaturgiczne” i „plamy nudy”<sup>46</sup>. Reżyser lubił „mocne, kontrastowe” sytuacje, ponieważ łatwiej je przedstawić obrazowo. Nie prezentował zwykłych ludzkich spraw, ale problemy, dylematy moralne, bo one wydawały mu się bardziej ciekawe graficznie. Postaci również rysował/projektował w sposób kontrastowy, kilkoma liniami, opozycyjnymi wielkościami i barwami. Zjawisko to jest dobrze widoczne w przypadku kreacji głównej postaci kobiecej. W „wersji Madeleine” to bogata, wykształcona, dystyngowana, tajemnicza dama, o delikatnym makijażu, subtelnie zaznaczonym konturze oczu, starannie upiętych blond włosach, ubrana w klasyczny szary kostium. Judy to z kolei biedna, słabo wyedukowana, pretensjonalna sprzedawczyni o krzykliwym makijażu i kasztanowych włosach. Podwójny portret tej samej osoby jest zatem mocno uproszczony, bo dla „pogłębienia postaci potrzeba zbyt wielu słów”<sup>47</sup>. A podwójna kreacja tytułowej bohaterki, jako Madeleine i Judy, jest chyba najlepszym dowodem i przejawem kontrastowego poznania świata<sup>48</sup>.

\* \* \*

Wszystkie przywołane wyżej argumenty i cytaty świadczą niezbicie o tym, że filmy Hitchcocka trudno analizować i interpretować w porządku linearnym,

---

<sup>44</sup> Ibidem, s. 76, 161.

<sup>45</sup> F. Truffaut, op. cit., s. 300.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Kontrast graficzny podbity jest kontrastem muzycznym, zrealizowanym przez kompozycje Bernarda Herrmanna. Również losy filmu można widzieć w kategoriach kontrastu odbiorczego: początkowo, w momencie premiery w 1958 roku, realizacja wzbudziła skrajnie negatywne emocje, a dzisiaj film klasyfikowany jest, obok *Psychozy* i *Ptaków*, jako jeden z najcenniejszych w dorobku Hitchcocka. W 2012 roku w ogłaszanej co dziesięć lat ankiecie „Sight and Sound” uznany został nawet za najlepszy film w dziejach.

przyczynowo-skutkowym. Jego realizacje bliskie są grafice, a sam reżyser ustawiał je w porządku muzycznym lub malarskim, nie literackim, gdyż nie ufał literaturze<sup>49</sup>. Dlatego wysoko cenił filmy nieme. W wywiadzie mówił: „Filmy nieme to najczystsza forma kina”<sup>50</sup>, brakowało im tylko naturalnego dźwięku. Niestety, wraz z nadejściem słowa mówionego powróciła przeciwność kina, znana z jego początków, ale potem wyeliminowana. Dlatego wydaje się, że „słuchanie” filmów, a potem ich interpretacyjne „czytanie” może okazać się procedurą niewystarczającą, niepełną<sup>51</sup>. Również analizowanie suspense jako sposobu budowania napięcia poprzez odwołanie do kategorii „narracji” (wzorowanej na podstawowych związkach przyczynowo-skutkowych, znanych z rozwiązań literackich) może budzić pewien opór badawczy<sup>52</sup>. Zdaniem Hitchcocka kinowy sposób opowiedzenia historii

<sup>49</sup> Reżyser zarzucał nawet krytykom, że „mają tendencję to przeceniania literackiej wartości filmu, a niedoceniań – filmowej”; F. Truffaut, op. cit., s. 63.

<sup>50</sup> Reżyser mówił: „Kiedy pisze się scenariusz, niezbędne jest wyraźne oddzielenie elementów dialogowych od elementów wizualnych; potem zaś zawsze, kiedy to tylko możliwe, trzeba wybierać elementy wizualne; ibidem, s. 57–58.

<sup>51</sup> Sam Hitchcock „prywatnie nabijał się z dywagacji nad symboliką jego dzieł, bo nierzadko być może na siłę dorabiano w ten sposób interpretację do tego, co było przypadkowe i niezamierzone”; P. Ackroyd, op. cit., s. 129. Dlatego dla większej pewności badawczej interpretacja powinna być poprzedzona wnikliwym obejrzeniem kadrów filmowych i ich analizą pod kątem obrazowych środków wyrazu artystycznego, np. kontrastu. I dopiero na tej podstawie można komentować *Zawrót głowy* jako grę egzystencjalną między tym, co realne, i tym, co nierealne, między światem żywych (przedstawianych w ciepłych, czerwono-purpurowych, odcieniach) i światem zmarłych (sugerowanych zielonymi barwami). Kontrast barwy i skali pozwalał wiązać z sobą światy ontologicznie różne. Zielień przeplatała się z czerwienią na każdym poziomie organizacji filmu: w kolejnych sekwencjach, scenach, ujęciach i kadrach. Kontrast barwny dotyczył nawet jednego wizualnego komponentu: zielony neon hotelu sugestywnie oświetlał żywą twarz Judy, czyniąc z niej w tym momencie zmarłą Madeleine.

<sup>52</sup> Pomimo pojawiających się wyżej zastrzeżeń niektóre filmy Hitchcocka, np. *Północ, północny zachód*, *Starsza Pani znika*, *Trema*, traktowane są (zresztą niekonsekwentnie) jako przykład narracji klasycznej: opartej na stałych wzorcach fabularnych, czyli pozbawionej eksperymentów i przezroczywej formalnie; zob. np. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018, s. 111–112.



polega bowiem na przenikaniu się obrazów, na nieliniarnym przepływie ujęć i scen, a technika filmowa pozwala na jeszcze bardziej swobodne wymyślanie obrazów i powiązań między nimi<sup>53</sup>. Dlatego reżyser widział potrzebę ustawiania obrazów na ekranie w taki sposób, by nie były one skrępowane realną rzeczywistością i następstwem przyczynowo-skutkowym. I tak należałoby rozumieć „obrazowość” filmów Hitchcocka, a kontrast graficzny stanowi narzędzie komunikacyjne, które pozwala wyodrębnić kontekstowo informacje kluczowe.

## Bibliografia

Peter Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, tłum. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2015.

Dan Auiler, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*, St. Martin's Griffin, New York 1998.

Charles Barr, *Vertigo*, British Film Institute Publishing, London 2002.

Boileau-Narcejac, *Zawrót głowy*, tłum. F. Welczer, Czytelnik, Warszawa 1968.

Piotr Francuz, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.

Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, tłum. J. Matys [et al.], „Twój Styl”, Warszawa 2005.

Jacek Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.

Marek Ples, *Krzywe Lissajous – piękno drgań*, „Młody Technik” 2015, nr 6.

Richard Poulin, *Język projektowania graficznego. Ilustrowany podręcznik podstawowych zasad projektowania graficznego*, TMC, Warszawa 2011.

Janusz Skwara, *Hitchcock*, Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne, Warszawa 1974.

Donald Spoto, *Alfred Hitchcock*, tłum. J.S. Zaus, Alfa, Warszawa 2000.

François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posł. T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin 2005.

<sup>53</sup> Tezę tę potwierdzają również jego fascynacje malarskie. Hitchcock kupował dzieła malarzy-grafików Raoula Dufy'ego, Maurice'a Utrilla, Waltera Sickerta i Paula Klee. Córka Patrycja podkreślała, że ojciec cenił przede wszystkim sztukę niefiguratywną, jeśli była przyjemnym doznaniem wizualnym. „Natomiast kompletnie nie interesowało go malarstwo symboliczne, ukryte znaczenia”; P. Ackroyd, op. cit., s. 24.

Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. G. Jankowicz [et al.], przedm. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

### Źródła internetowe

Tom McCormack, *Did 'Vertigo' Introduce Computer Graphics to Cinema?*, 9.05.2013, Rhizome, <https://rhizome.org/editorial/2013/may/9/did-vertigo-introduce-computer-graphics-cinema/>.

Saul Bass *On His Approach To Designing Movie Title Sequences*, 22.10.2015, Art & Science, <https://medium.com/art-science/saul-bass-on-his-approach-to-designing-movie-title-sequences-47fd537c457b>.

Aaron Smuts, *The Paradox of Suspense*, 6.07.2009, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/paradox-suspense/>.

The Hitchcock Zone, <https://the.hitchcock.zone/welcome/>.

Geoff Todd, *Drawings for a Master: Storyboards From The Films of Alfred Hitchcock*, 25.11.2015, Film School Rejects, <https://filmschoolrejects.com/gallery-drawings-for-a-master-storyboards-from-the-films-of-alfred-hitchcock-c0b-c20e77c03/>.

*Who Directed the Shower Scene in PSYCHO?* [wideo], <https://vimeo.com/86791716>.

### Źródła ilustracji

1–2. <https://vimeo.com/142989166> [dostęp 10.02.2010].

3–10. *Zawrót głowy (Vertigo)*, reż. Alfred Hitchcock, USA 1958.

## Analysis of the Graphic Principle of Contrast in Alfred Hitchcock's *Vertigo*

The film was a purely visual event for Hitchcock. That is why the director enjoyed using the means of pictorial expression, such as contrasts in: scale – small and large; tone – light and dark, colors – complementary colors (red and green, yellow and blue), shape – round and sharp forms, direction – horizontal and vertical; planes – built-up areas and undeveloped, open and closed areas; textures – smooth and rough. Contrasts appeared within: single frame, shot, scene and sequence. The suggested graphic oppositions contributed to the phenomenon of suspense that Hitchcock was a master of. In this case, the suspension of the course of action was required through

the collection of information and its synthesis, which was carried out with the use of visual contrasts, which led to cognitive oppositions. During the suspension of the course of events, the viewer was either curious about the further development of events or anticipated what might happen, but did not know how it would happen. The viewer then felt a certain kind of tension. The analyzed image contrast was the source of this perceptual and then cognitive tension. It had to be strong enough to be actually effective. Then the image became visually attractive (1), thus immersive (2) and therefore persuasive (3). The sudden close-up of the face and its sudden distance away, the play of complementary colors, textures and space, all these phenomena caused the anticipated perception shock. Suspension – considered from the psychological level – also consisted of two contrasting states: fear and hope, which induced cognitive uncertainty. Both opposing mental states were built, among others, through the contrasts of images: scale, tone, color, texture (also sonic and kinetic dissonances).

**Keywords:** graphic rules, visual contrast, drawing, technique, suspense

## NIE TYLKO REKLAMA. ARTYSTYCZNY STATUS ZWIASTUNA FILMOWEGO (W KONTEKŚCIE PSYCHOZY ALFREDA HITCHCOCKA)

ANNA GÓRNY

Instytut Nauk o Kulturze UŚ  
Institute of Cultural Studies, University of Silesia in Katowice  
anna\_gorny@onet.pl  
ORCID: 0000-0001-9075-4962

Zwiastuny filmowe zwykle się lekceważy i traktuje wyłącznie jako dodatki do głównych tekstów artystycznych, jakimi są filmy. Ich „ulotny” status dodatkowo wzmacnia przekonanie, że zwiastun ma za zadanie jedynie utorować drogę pełnoprawnemu dziełu. Wszechobecna reklama filmowa sytuuje zwiastun w dyskursie komercji, co dalece odbiega od artystycznych aspiracji kina. Tożsamość filmowa zwiastuna i jego wartość artystyczna giną w retoryce komercyjnej, która go otacza i pomaga mu zaistnieć. W przeciwieństwie do filmu czy programu telewizyjnego zwiastun bywa redukowany do formy efemerycznego, anonimowego, niejako przejściowego gatunku medialnego, którego istnienie jest tradycyjnie definiowane przez okoliczności czasoprzestrzenne. Zwiastuny stanowią oczywiście formę reklamy, ale – zauważmy – są one jednocześnie krótkimi utworami audiowizualnymi, które można oceniać także w kategoriach artystycznych. Interpretacja wybranych zwiastunów dzieł Alfreda Hitchcocka może być dobrym sposobem na wykazanie statusu artystycznego tych krótkich form, zapowiadających filmowe całości, i zakotwiczenia ich w szerszym polu kultury audiowizualnej.

Doskonałym przykładem zwiastuna, który sam w sobie stanowi ciekawą artystycznie wypowiedź, przełamującą tradycyjne schematy, jest zrealizowany przez Hitchcocka trailer do *Psychozy* (*Psycho*, 1960). Zwiastun ten, opisany jako studium przypadku w dalszej części artykułu, zawiera cechy, które najpełniej prezentują podejście interesującego nas tu reżysera do tekstów promocyjnych. Odmienny od typowej reklamy, daje się rozpatrywać w kontekście teorii kina autorskiego, stanowiąc być może jednocześnie ilustrację niektórych tez Gilles’a Deleuze’a (kino: obraz – czas) czy Davida

Bordwella (teoria narracji), co pomaga umiejscowić tę ulotną formę w szerszym dyskursie filmoznawczym.

Zwiastun powszechnie utożsamiany jest z reklamą. W perspektywie reguł gatunku zwiastun ma ograniczone funkcje jako tekst perswazyjny i manipulujący publicznością<sup>1</sup>. Według *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego zwiastun to „krótki film reklamowy, zapowiadający najczęściej pełnometrażowy film fabularny, wchodzący na ekrany kin, złożony z dynamicznie zmontowanych najatrakcyjniejszych jego fragmentów, informacji o realizatorach i obsadzie, często opatrzony także sloganami reklamowymi”<sup>2</sup>. W literaturze przedmiotu zwiastuny ujmuje się najczęściej jako krótkie i skierowane na przekonywanie filmy<sup>3</sup>, propagandę<sup>4</sup>, reklamę filmową<sup>5</sup> albo „eskortę filmu kinowego”<sup>6</sup>. Poza problemami definicyjnymi badania teoretyczne im poświęcone skupiały się na ich celach perswazyjnych i wpływie na publiczność. Mary Beth Haralovich i Cathy Root Klaprat opisują zwiastun jako „opowieść o 90-minutowym filmie,

---

<sup>1</sup> Zob. F.L. Greene, K.M. Johnston, E. Vollans, *Would I Lie to You? Researching Audience Attitudes to, and Uses of, the Promotional Trailer Format*, „International Journal of Media & Cultural Politics” 2014, Vol. 10, [https://ueaeprints.uea.ac.uk/49025/1/MCP\\_10\\_1\\_109\\_116\\_Researching\\_Audience\\_Attitudes\\_to...Promotional\\_Trailer\\_Format\\_.pdf](https://ueaeprints.uea.ac.uk/49025/1/MCP_10_1_109_116_Researching_Audience_Attitudes_to...Promotional_Trailer_Format_.pdf) [dostęp 30.03.2020].

<sup>2</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, wstęp A. Wajda, Biały Kruk, Kraków 2003.

<sup>3</sup> Zob. L. Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, University of Texas Press, Austin 2004, s. 1.

<sup>4</sup> Zob. F. Greene, *Working in the World of Propaganda: Early Trailers & Modern Discourses of Social Control*, „Frames Cinema Journal” 2013, Vol. 3, <http://framescinemajournal.com/article/working-in-the-world-of-propaganda-early-trailers-modern-discourses-of-social-control/> [dostęp 30.03.2020].

<sup>5</sup> Zob. S. Blandford, B. Grant, J. Hillier, *The Film Studies Dictionary*, Hodder Headline Group, London 2001; I. Konigsberg, *The Complete Film Studies Dictionary*, Bloomsbury, London 1998.

<sup>6</sup> Zob. T. Miczka, *O zmianie zachowań komunikacyjnych: konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*; cyt. za: I. Loewe, *Parateksty w telewizji*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków [cop. 2010], s. 133.

zawartą w 90-sekundowym materiale”<sup>7</sup>. Zdaniem autorek zwiastuny „są rodzajem strategii reklamowej przemysłu filmowego, są także dyskursem, dzięki któremu instytucja kina zapewnia sobie zbyt”<sup>8</sup>. Według Haralovich i Klaprat „zwiastuny są konstruowane z serii przerwanych odczuwalnej ciągłości narracyjnej, poprzez burzenie liniowości związków przyczynowych, [...] w zwiastunach momenty niestabilności narracyjnej są na pierwszym planie, [...] wysuwane są momenty napięcia narracji”<sup>9</sup>. Zerwanie linearności tworzy niestabilność przestrzeni i czasu narracji, budowaną przez akcentowanie zagadek i konfliktów. Jednym z ciekawszych przykładów tworzenia nieciągłości jest sposób użycia w zwiastunach grafiki (napisy, rolety), dostarczającej materiału objaśniającego, wiążącej ze sobą przestrzeń i czas<sup>10</sup>.

Studia Lisy Kernan powiązały także strukturę narracyjną z wpływem na publiczność. Badaczka postawiła tezę, że struktura narracyjna zwiastuna jest potężną formułą perswazyjną, umożliwiającą publiczności stworzenie fikcyjnego, jeszcze niewidzianego filmu z jego fragmentów – nie pragniemy rzeczywistego filmu, ale tego, który chcemy zobaczyć<sup>11</sup>. Ograniczenie zwiastunów do kilku minut starannie wybranych i zmontowanych migawek scen nadaje temu, co widzimy, rys wymowności i zarazem nieokreśloności, co umożliwia widowni tworzenie wyobrażonego filmu na bazie pokazanych fragmentów. To wypełnianie zwiastunowych zagadek wyidealizowanym filmem zwiększa marketingową wartość zwiastunów<sup>12</sup>. Kernan, omawiając szereg chwytów perswazyjnych stosowanych w zwiastunach, wskazuje na wykorzystywanie kodów narracji lektorskiej (*voice-over narration*), nakładanie się na siebie dźwięku (*sound overlapping*), muzyki i grafiki; co najważniejsze, akcentuje montaż (*montage*) oraz edycję (*editing*), a ściślej: edycję nieciągłości (*discontinuity editing*) – działającą zgodnie ze schematami wymienności, łączenia i skracania scen tak, aby skonstruować nową logikę

<sup>7</sup> M.B. Haralovich, C.R. Klaprat, *Marked Woman i Jezebel: widz w zwiastunie*, tłum. P. Piekarski, [w:] *Sztuka filmowej interpretacji*, red. W. Godzic, Kraków 1990, s. 179.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 179–181.

<sup>11</sup> Zob. L. Kernan, op. cit., s. 13.

<sup>12</sup> Ibidem.

zwiastuna, różniącą się od logiki narracyjnej filmu, choć oczywiście z nią powiązaną. Szybkie tempo większości zwiastunów podkreśla powierzchnią warstwę filmu, która jest spektaklem kinematograficznym ukazującym najatrakcyjniejsze obrazy, nadając mu status towaru na sprzedaż<sup>13</sup>.

Nie sposób przecenić marketingowej roli zwiastuna filmowego, gdyż ze swej istoty stanowi on kompilację scen, obrazów, dźwięków czy animacji wypuklających najatrakcyjniejsze elementy dzieła. Niewątpliwie, jak zauważa również Kernan, analiza zwiastunów jako swoistej formy kinematograficznej może przynieść większą świadomość krytyczną ich potencjału artystycznego:

[...] jako teksty zarówno narracyjne, jak i promocyjne, same zwiastuny można widzieć jako artystyczny rodzaj hybrydowy w ramach kanonu filmu hollywoodzkiego. Oferują one widzom eliptyczną i enigmatyczną przestrzeń opowieści, pisaną kursywą, atrakcyjnie zrekonfigurowaną, gdzie elementy takie jak gesty i spojrzenia postaci, relacje przestrzenne, ruchy postaci i kamery, dialogi i narracja, muzyka i przywoływanie struktury narracyjnej filmu mają szczególne znaczenie<sup>14</sup>.

Ulotność formatu reklamowego sprawia, że analiza krytyczna czy akademicka pochyła się nad zwiastunem jedynie przez krótką chwilę, ale on sam opiera się tym uprzedzonym – inaczej niż inne reklamy – często demonstrując cechy filmowe i artystyczne, które wykraczają poza doraźność. Pominięcie aspektu tekstowego zwiastuna kosztem związanej z nim, jak to określa Jonathan Gray, „spekulatywnej konsumpcji” (*speculative consumption*) prowadzi do zatracenia dużej części jego wartości filmowej<sup>15</sup>.

Daniel Hesford zwraca uwagę, że estetyczny i przemijający charakter zwiastuna jako przedmiotu przeżycia artystycznego nie jest zjawiskiem nowym. Krótkie formy fikcji literackiej i filmowej poddają się analizom krytycznym. Literackie mikroformy, takie jak chociażby *Fikcje* Jorge Luisa Borgesa, podkreślają rolę autora i jego umiejętności, a także wskazują na „pomnażanie

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 7–8. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

<sup>15</sup> Zob. J. Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*, New York 2010, s. 24.



inwencji i wyobraźni w literaturze”<sup>16</sup>. Co więcej, według Hesforda, odchodząc od wąsko rozumianych granic filmoznawstwa, warto obecnie wziąć pod uwagę zwiastuny oraz wszystko to, co badacze określają mianem „paratekstów” (termin zaproponowany przez Gérarda Genette’a na określenie elementów, które funkcjonują wokół tekstu właściwego<sup>17</sup>), by zrozumienie miejsca kina w kulturze wizualnej było pełniejsze<sup>18</sup>. Miniaturyzacja filmu i wszechobecność mediów, zatapianie się spójnej narracji poszczególnych utworów w audiowizualnym strumieniu reklam, zwiastunów, atrakcjonów i ekranów – jak zauważa Rafał Syska – pozwalają przyjąć założenie, iż nie powinniśmy postrzegać filmu jako samoistnego dzieła, jest on bowiem produktem stale obudowywanym tekstami pobocznymi, fragmentem szerszego hipertekstu i źródłem dla licznych dzieł wtórnych<sup>19</sup>.

Poszerzenie granic filmoznawstwa staje się faktem. Objęcie nimi również paratekstów skutkuje intensyfikacją prac badawczych m.in. nad zwiastunami, co w sposób naturalny obejmuje analizę współczesnych dokonań, ale i sięgnięcie do historii – klasyki kina. Zwiastuny filmowe mogą zatem również odegrać rolę w kulturowej i akademickiej obecności kina – ignorować czy pomijać zwiastuny tylko dlatego, że są krótkie, redukować je wyłącznie do roli służebnej względem dzieła, które promują, oznacza pomijać ważną część historii kina.

Zwiastuny Alfreda Hitchcocka, w opinii Graya, przedstawiają sobą „korpus tekstów ukazujący potencjalnie samoświadome i afektywne cechy przestrzeni promocyjnej, stanowiąc jednocześnie okazję do przedstawienia teoretycznych, istotnych dla tej kwestii, terminologii i koncepcji”<sup>20</sup>. Hitchcock nie ograniczał się do tworzenia filmów pełnometrażowych, jego aktywność rozciągała się także na telewizję, radio oraz zwiastuny filmowe,

<sup>16</sup> Zob. G.H. Bell-Villada, *Borges and His Fiction: A Guide to his Mind and Art*, Chapel Hill 1981, s. 41; cyt. za: D. Hesford, *The Art of Anticipation: The Artistic Status of the Film Trailer and its Place in a Wider Cinematic Culture*, Edinburgh 2013, s. 2.

<sup>17</sup> Zob. G. Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, New York 1987, s. 344, 347.

<sup>18</sup> Zob. D. Hesford, op. cit., s. 2.

<sup>19</sup> Zob. R. Syska, *Nie-film, nie-kino*, „Ekrany” 2016, nr 5.

<sup>20</sup> Zob. D. Hesford, op. cit., s. 2.

promocyjnie powiązane z reżyserowanymi przez niego obrazami. Zwiastuny te, produkowane łącznie z filmami, są godne uwagi głównie dlatego, że ustanawiały nowe techniki retoryczne, dotąd raczej niespotykane w dyskursie promocyjnym. Zresztą zwiastuny Hitchcocka pozostają wciąż istotne dla rozwoju branży reklamowej, wyrosłej wokół kultury produkcji filmów.

Zwiastun filmu *Psychoza*<sup>21</sup>, wybrany na potrzeby niniejszego tekstu jako studium przypadku, wszedł na ekrany w czasie, gdy emitowana była seria *Alfred Hitchcock Presents*. Interesująca jest korelacja popularności programu z pojawieniem się reżysera w zwiastunie. Obie produkcje łączyła też osoba Jamesa Allardice'a, który pisał dla Hitchcocka wprowadzenia do programu, jak i był autorem scenariusza zwiastuna. Zapowiedź kinowa *Psychozy* nie zawiera ani jednej sekundy zdjęć z filmu. Stephen Rebello przewrotnie nazywa ten zwiastun „jednym wielkim oszustwem, radosną grą hochsztaplera”<sup>22</sup>, zauważając, że mimo ujawnienia przez reżysera sporej części fabuły, narracja zachowuje podstawowe zasady suspense. Hitchcock, mówiąc publiczności, że stanie się coś strasznego, jednocześnie pozostawia jej oczekiwanie na rozwiązanie, przy czym sprytnie podrzuca mylące poszlaki, maskujące element zaskoczenia: odsuwa zasłonkę prysznicza i odsłania postać blondynki, która wydaje się główną bohaterką – Janet Leigh, tymczasem okazuje się, że jest to druga gwiazda filmu – Vera Miles w peruce (to właśnie ta aktorka miała pierwotnie grać rolę Marion Crane)<sup>23</sup>.

Allardice obsadził Hitchcocka w roli „przewodnika po Domu Grozy”<sup>24</sup>, którego obecność w zwiastunie jest centralnym elementem metanarracji: osobiście oprowadza on widzów po planie filmowym, choć przechadzka ta wydaje się stanowić część tego, co zostało przedstawiane w filmie. Spacer Hitchcocka lokuje się w dziwnym kontekście czasowym: reżyser opisuje wydarzenia filmu tak, jakby działy się one w niedawnej przeszłości, a jednak nacisk w znacznym stopniu kładziony jest na przyszłe przeżycie tych

---

<sup>21</sup> Hitchcock nie figuruje w bazie IMDB jako reżyser tego trailera, informacje na temat autorstwa znajdują się jednak w przytaczanych pracach badaczy, m.in. u Kernan, Hesforda, a także w publikacji Stephena Rebello *Alfred Hitchcock. Nieznana historia „Psychozy”*, tłum. J. Rybski, Kraków 2013.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 253.

<sup>23</sup> Zob. ibidem, s. 253–254.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 250.

wydarzeń, a konkretnie – na przeżycie ich przez widownię. Obchód planu wpisuje się w trzy przestrzenie czasowe – terażniejszości, przeszłości i potencjalnej przyszłości – stanowiąc przykład „krystalicznej” relacji czasowej, szczególnie istotnej dla formatu zwiastuna, który jest zdefiniowany poprzez jego ulotność i tymczasowość – jednoczesne spojrzenie wstecz i w przód<sup>25</sup>. Hitchcock dociera do słynnego domu rodzinnego Batesa i przypomina, że właśnie tam miały miejsce „najstraszniejsze wydarzenia”. Odwołuje się do filmu w czasie przeszłym jako do formy zapisu historycznego, budującego fikcyjną narrację reportażu z miejsca zbrodni, zaprzeczając semantycznemu czasowi przyszłemu zwiastuna<sup>26</sup>.

Barbara Klinger zauważa, że Hitchcock jako reżyser-gospodarz, prowadząc niemal autorski wywiad z samym sobą, pełni w zwiastunie funkcję performatywną. „Świadomie przejmuje tekst, aktywując i przywłaszczając jego elementy; aktywacja ta powoduje rozmycie granicy między tekstem a paratekstem, jeśli nie całkowite jej zatarcie”<sup>27</sup>. Jak z kolei zauważa Hesford, rola reżysera, jego afektywna obecność, jest dla widowni rozpoznawalnym przejściem do wnętrza filmu – do reprezentowanego przez niego gatunku, do jego stylu<sup>28</sup>. Hitchcock manipuluje kamerą, wciągając ją w opowieść dotyczącą – jak sam to ujął – „sceny zbrodni”. W trakcie spaceru zabiera kamerę na posesję i wreszcie do samego motelu, a następnie stwierdza: „Dzień dobry. Oto mamy tu mały spokojny motel. Schowany daleko od szosy i, jak widzicie, zupełnie niewinnie wyglądający, choć tak naprawdę stał się właśnie znany jako scena zbrodni”<sup>29</sup>. Reżyser brzmi jak emocjonalnie wycofany sprawozdawca sądowy lub detektyw relacjonujący obiektywnie wydarzenia; nie wchodząc w szczegóły, sugeruje, że miało tu miejsce coś strasznego. Tak naprawdę Hitchcock w ironiczny sposób raczej igra z emocjami widzów.

<sup>25</sup> Zob. D. Hesford, op. cit., s. 21.

<sup>26</sup> E. Gamaker, *Opening the Paratext: The Hitchcock Trailer as Assertion of Authorship*, „Open Screens” 2018, Vol. 1, DOI: 10.16995/os.8.

<sup>27</sup> B. Klinger, *Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture*, „Cinema Journal” 1989, Vol. 28(4), s. 6; cyt. za: E. Gamaker, op. cit., s. 3.

<sup>28</sup> Zob. D. Hesford, op. cit., s. 47.

<sup>29</sup> „*Psycho*” (1960) *Theatrical Trailer – Alfred Hitchcock Movie*, <https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II> [dostęp 30.03.2020]. Wszystkie cytaty ze zwiastuna podaję za tym źródłem we własnym tłumaczeniu.

Efekt retoryczny tego quasi-kryminalistycznego podejścia ma również wpływ na dziwne odczucie czasu w zwiastunie. Trailer wzmaga u publiczności oczekiwanie na wejście do kin *Psychozy* przez przedstawienie czasu przeszłego. W jakimś znaczeniu tego słowa wydarzenia filmu umiejscowione są w przeszłości; tak się też dzieje, jeśli chodzi o Hitchcocka, ponieważ to on jest ich autorem. Paradoksalnie, perspektywa zwiastuna powoduje, że widz wyczekuje na to, co się wydarzy, kieruje się ku przyszłości. Oko kamery w zwiastunie obejmuje te aspekty jednocześnie – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – dając niezwykle „krystaliczny” obraz. W tym kontekście nawiązuje się myśl Deleuze’a, który dowodził, że „obraz jest kompozycją swego własnego »teraz«, a jednocześnie »przeszłości«, którą to konkretne »teraz« się zaraz stanie. Częścią składową teraźniejszości jest też nieokreślona przeszłość i przyszłość – to, co wirtualne”<sup>30</sup>.

Według Donato Totaro „ten obraz-kryształ (*crystal-image*), stanowiący kamień węgielny Deleuzjańskiego obrazu-czasu (*time-image*), jest ujęciem, które zlewa aspekt przeszły nagrywanego wydarzenia z aspektem teraźniejszym jego oglądania. Obraz-kryształ jest niepodzielną jednością obrazu rzeczywistego i wirtualnego”<sup>31</sup>. Ten wirtualny aspekt wyrazistego obrazu zawiera możliwość potencjalnej przyszłości, mającej źródło w teraźniejszości, a wirtualna rzeczywistość stanie się zarazem teraźniejszością, jak i przeszłością, kiedy zostanie częścią obrazu-kryształu. To, co wirtualne, przywołuje to, co mogłoby się stać i w rzeczy samej się stało, podczas gdy to, co rzeczywiste, przywołuje to, co zlokalizowane świadomie w przeszłości lub przyszłości<sup>32</sup>. Zwiastun stanowi granicę między dwoma stanami lub – jak to ujął Totaro – „niezmienne lustro weneckie, dzielące teraźniejszość na dwa odmienne kierunki”<sup>33</sup>.

Przeniósłszy się do domu Batesów, reżyser wspomina:

<sup>30</sup> D. Hesford, op. cit., s. 48.

<sup>31</sup> D. Totaro, *Gilles Deleuze’s Bergsonian Film Project*, „Offscreen” 1999, Vol. 3, No. 3, [http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen\\_essays/deleuze2.html](http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html) [dostęp 30.03.2020].

<sup>32</sup> Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 295–296.

<sup>33</sup> D. Totaro, op. cit., s. 48.

To na szczycie tych właśnie schodów miało miejsce drugie morderstwo. Wyszła [kobieta – przyp. A.G.] przez tamte drzwi i na górze natknęła się na ofiarę. Oczywiście w mgnieniu oka pojawił się nóż, ofiara błyskawicznie osunęła się i zwała z okropnym trzaskiem – myślę, że kręgosłup złamał się natychmiast po tym, jak uderzył o podłogę. Trudno opisać, to jak... To skrucenie... To... Nie będę się nad tym rozwodził.

Choć nasuwa się na myśl morderstwo, Hitchcock dba, by pojawiły się jedynie aluzje do jego pewnych aspektów: „pojawił się nóż”, ofiara „osunęła się i zwała”, „myślę, że kręgosłup złamał się...”. Jego relacja jest celowo niepełna, rwana; reżyser nie opisuje samego aktu zabójstwa ani nie podaje ciągu zdarzeń prowadzącego do śmierci ofiary na schodach. David Rodowick widzi w tej opowieści efekt uwolnienia czasu przez obraz-kryształ od konieczności podporządkowania się rytmowi akcji: „Jak już chronologia zostanie starta w pył, czas staje się rozproszony, tak jak wiele faset rozerwanego kryształu. Chronologia zostaje rozbita, szatkując przeszłość, terażniejszość i przyszłość na osobne serie, nieciągłe i niewspółmierne”<sup>34</sup>.

Hesford dostrzega, że Hitchcock wykorzystuje wyjęte z kontekstu momenty afektywne („nóż”, „ofiara osunęła się”, „kręgosłup złamał się”), by uzyskać efekt retoryczny i metanarracyjny; przechodzi przez beczasową diegezę, dokonując nieustannych aluzji do nieuchronności przyszłości wirtualnej, nadchodzącego przeżycia, co staje się częścią uroku obrazu<sup>35</sup>. Zanurzając się coraz bardziej szczegółowo w mrocznych aspektach filmu, w pokoju matki Normana Hitchcock mówi: „Oto pokój tej kobiety, wciąż [zachowany] w doskonałym stanie”. Jego komentarze sugerują stan, w jakim matka Normana znajduje się w kulminacyjnym momencie: „nie w pięknym stanie”. Hitchcock robi aluzję do jej działań, budując seksualne napięcie wokół kobiety, która w naszym mniemaniu jest morderczynią, napięcie, które w oczywisty sposób okaże się niewłaściwie ulokowane – Hitchcock podchodzi do łóżka i wskazuje na nie: „I odcisk jej postaci na łóżku, na którym kiedyś się kładła”. Podchodzi do szafki: „Myślę, że część jej ubrań wciąż jest w tej szafie”. Otwiera szafę, ale jej zawartość pozostaje dla publiczności niewidoczna, potem zagląda do środka i ukradkiem rzuca na

<sup>34</sup> D. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, cyt. za: D. Hesford, op. cit., s. 49.

<sup>35</sup> Ibidem.

kamerę zagadkowe spojrzenia. Przechadzka Hitchcocka wyprowadza kamerę z domu Batesów i wprowadza ją do samego motelu. Reżyser udaje się do łazienki, w której wydarzyła się zbrodnia, i stwierdza: „No cóż, już to wszystko posprzątałi. Duża różnica... Powinniście byli zobaczyć tę krew. Wszystko tu było... No cóż, to zbyt okropne, by to opisać. Okropne”. Kieruje się do ustępu: „A teraz powiem wam, że tu znaleziono niezwykle istotną wskazówkę”. Podnosi klapę od muszli klozetowej i wskazuje: „Tam na dole”. I znów jego słowa są podszyte niedopowiedzeniami, pełne uników i specyficznego humoru. Ten quasi-kryminalistyczny, iluzoryczny obiektywizm pęka z hukiem w ostatnim ujęciu zwiastuna. Hitchcock odsuwa zasłonę prysznicza i odsłania kobietę, która stoi w brodziku i krzyczy z przerażenia.

Opowieść o świecie przedstawionym *Psychozy* jest nacechowana humorem i autotematyzmem, a to sprowadza narrację z powrotem do terażniejszości: czy ta kobieta czekała pod prysznicem cały czas, kiedy reżyser się przechadzał? Co teraz z nią będzie? Poprzez głośne przywołanie nieuchronności jej losu, połączone z kwestią jej obecności w niedawnej, nieokreślonej przeszłości samego zwiastuna, Hitchcock samą opowieść czyni „krystaliczną”<sup>36</sup>.

Zdaniem Daniela Hesforda, w zwiastunie *Psychozy* opowieść stworzona jest z zasadniczo odmiennych momentów czasowych, a spaja ją to, czego w jej odczytaniu brakuje, czyli „wirtualna przestrzeń narracyjna” (*virtual narrative space*)<sup>37</sup>. Ta niedopowiedziana przestrzeń narracyjna zwiastuna dodatkowo podtrzymuje uwagę i zainteresowanie odbiorcy. Istotna dla interpretacji tej kwestii jest teoria Davida Bordwella, według którego „fabuła (*fabula*) jest szablonem, który odbiorcy opowieści tworzą sobie poprzez założenia i implikacje. Jest to rozwijający się efekt wychwytywania sygnałów narracyjnych, nakładania schematów i hipotez, a także testowania tych ostatnich”<sup>38</sup>. Bordwell definiuje narrację jako „proces, w którym filmowy sjużet i styl współdziałają we wskazywaniu i ukierunkowaniu dokonywanej przez widza konstrukcji fabuły”<sup>39</sup>. Jak zauważa Hesford, Hitchcock ukierun-

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 51.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>38</sup> D. Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, cyt. za: D. Hesford, *op. cit.*, s. 52.

<sup>39</sup> D. Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, cyt. za: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2008, s. 318.

kuje widownię, przekazuje swą własną relację ze zdarzeń w dość figlarny, przewrotny sposób – jego obecność komplikuje zrozumienie opowieści, a zarazem zmienia oczekiwania względem zwiastuna jako reklamówki<sup>40</sup>.

Promocyjna obecność Hitchcocka stanowi świetny przykład nadawania zwiastunom marki przez przykładanie luminarskiej pieczęci. W opinii Hesforda „tożsamość Hitchcocka jako luminarza kina autorskiego przypomina o dialektycznej interakcji między sztuką a komercją, jego praktykę filmową można pojmować jako dialektykę wykorzystującą rozrywkę i ekspresyjne formy twórczości”<sup>41</sup>. Hitchcock jako reżyser kina autorskiego, zaangażowany jednocześnie w promocję własnej twórczości, umiejscawia zwiastun w komercyjno-artystycznym dyskursie. Jako nonkonformistyczny twórca znany był z dbałości o zachowanie pełnej kontroli artystycznej nad procesem powstawania swoich dzieł, zarówno filmów, jak i ich zwiastunów<sup>42</sup>. W miarę wzrostu znaczenia Hitchcocka jako „reżysera-autora” wzrastał też jego wpływ na wymiar artystyczny materiałów promocyjnych. Jego niepowtarzalny, niejednoznaczny styl tworzenia, nadający kształt również zwiastunom, powodował, jak to ujął Elan Gamaker, że pozornie „zamknięte teksty”, niepoddające się w założeniu interpretacji, „otwierały się” na wielowymiarowe i wieloznaczne odczytanie. W ten sposób w zwiastunach Hitchcocka krzyżują się merkantylizm z ambicjami artystycznymi<sup>43</sup>.

Hitchcock postawił samego siebie w centrum swej aktywności artystycznej. Tworząc, kierował uwagę i zainteresowanie na własną osobę, na każdym kroku podkreślając i „autoryzując” wszystko, co robił. Jako jeden z pierwszych twórców kina od początku swej kariery świadomie kształtował swoją markę i rozpoznawalność. Jak zauważa Robert Kapsis, już w 1927 roku Hitchcock w liście otwartym do „London Evening News”, w odpowiedzi na pytania rzekomo zadane mu przez reportera, wykorzystał okazję, aby podkreślić swoje poglądy na temat reżysera jako „główniej siły w tworzeniu filmów”. List zdecydowanie sugerował, że już na tym wczesnym etapie

<sup>40</sup> D. Hesford, op. cit., s. 52.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>42</sup> M. Sella, *The 150-Second Sell, Take 34?*, „The New York Times Magazine”, 28.07.2002, <http://www.nytimes.com/2002/07/28/magazine/the-150-second-sell-take-34.html> [dostęp 30.03.2020].

<sup>43</sup> E. Gamaker, op. cit.



kariery twórcy *Psychozy* traktował siebie jako artystę i widział potencjał artystyczny w swoich filmach<sup>44</sup>.

Traktowanie dorobku reżysera, co odnotowuje Marcin Adamczak, jako spójnej stylistycznie i tematycznie, choć ewoluującej w czasie całości, a także postawienie osoby twórcy w centrum zainteresowania publiczności wpisuje się w model kina artystycznego, który „z perspektywy ówczesnego amerykańskiego przemysłu filmowego pozwalał przekonywać, że *autorzy, artyści i sztuka* są pojęciami, które wcale nierzadko można łączyć z hollywoodzkim systemem studiów”<sup>45</sup>.

„Autorstwo” postrzega się aktualnie w kontekście strategii marketingowej; autor jest utożsamiany z marką i w pewnym stopniu z gatunkiem<sup>46</sup>, tak więc jego osoba stanowi determinantę warunkującą decyzję widza kupującego bilet na równi z wyborem gatunku filmowego, tematyki czy aktorów<sup>47</sup>. „*Autor* jest też *marką* przyciągającą widzów, logo umieszczanym na plakatach filmu, wizerunkiem determinującym odbiór, znakiem jakości posiadającym symboliczną wartość, *celebrity*, funkcjonującym we współczesnej kulturze medialnej, i jest właściwą temu obiegowi kina taktyką redukcji rynkowego ryzyka”<sup>48</sup>.

Hesford, za Davidem Boydem i R. Bartonem Palmerem, zwraca uwagę na współczesne znaczenie pojęcia „autora-marki” i wskazuje, że to właśnie Hitchcocka należy uznać za jednego z pierwszych reżyserów o statusie gwiazdy, nieustannie promującego siebie jako markę, by sprzedać swoje filmy i umocnić pozycję w branży. Dziś reżyser-gwiazda, poza wszystkim innym, pełni ważną rolę w sprzedawaniu swoich filmów, ponieważ gros publiczności częstokroć kieruje się bardziej nazwiskiem reżysera niż tytułem czy innymi elementami filmu<sup>49</sup>. Zwiększenie skali obecności reżyserów kina autorskiego wiąże się z niezwykle wyraźnym nadawaniem marki

<sup>44</sup> R. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago 1992, s. 20.

<sup>45</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 116 (tu i w kolejnych cytatach – kursywa oryginalna).

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 119.

<sup>47</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 119–120.

<sup>49</sup> Zob. D. Boyd, P. Barton Palmer, *Introduction*, [w:] *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality*, cyt. za: D. Hesford, *op. cit.*, s. 68.

tekstom – obecnym dziesięciolecia później we współczesnej kulturze zwiastunowej – i napisom czołówkowym, takim jak: „nakręcony przez reżysera” (*From the director of...*) lub „nakręcony przez twórcę” (*From the maker of...*). Trend ten wprowadza narzędzia retoryczne – tak lingwistyczne, jak i filmowe – które odróżniają go od konwencjonalnych podejść komercyjnych, widywanych w reklamówkach innych marek<sup>50</sup>.

Autorski charakter zwiastunów Hitchcocka zawiera się nie tylko w stworzeniu interesujących, widowiskowych krótkich form, sygnowanych autorską marką Mistrza, ale także w otwarciu nowego pola do badań nad zwiastunami i wytyczeniu nowych dróg ich rozwoju. Schematyczna budowa zwiastuna (jako prostego zestawienia wybranych scen promowanego filmu, okraszonego komentarzem lektora i zawierającego najważniejsze informacje o obrazie, wśród których nazwisko reżysera nie zawsze jest na pierwszym planie) w przypadku omawianego trailera *Psychozy* została przełamana na wiele sposobów. Hitchcock nie pozostawia widzom najmniejszych wątpliwości, że to on jest centralną postacią zarówno filmu, jak i zwiastuna – autorem, którego twórczy potencjał wyraża się nie tylko w stworzeniu oryginalnego tekstu filmowego, ale także w promowaniu tego tekstu za pomocą paratekstu równie autorskiego, co sam film.

Zwiastuny Hitchcocka stanowią znakomity materiał dla zrozumienia potencjału „małego formatu” i możliwości jego rozwoju, a także ewentualnego wpływu na dyskurs filmoznawczy. Są widowiskowo bogate i interesujące. To chyba właśnie status Hitchcocka jako autora filmowego jest tu najistotniejszy, jeśli chodzi o jego wkład w rozwój formy zwiastuna i badania nad nią. Hitchcock nie postrzegał zależności zwiastuna od filmu (poprzednika) jako mankamentu, ale raczej jako szansę, którą można wykorzystać po to, by ugrać coś na polu tak artystycznym, jak i komercyjnym. Jego wkład w rozwój tego formatu daje podwaliny do rozważania zwiastuna jako pełnoprawnej części kultury filmowej.

W ostatnich latach obserwujemy trend, który wskazuje, że zwiastuny nabierają także wartości u widzów, są wyszukiwane, przechowywane i wielokrotnie oglądane<sup>51</sup>. Shaun Farrington – założyciel i dyrektor artystyczny

<sup>50</sup> Zob. *ibidem*, s. 68–69.

<sup>51</sup> Badania nad zwiastunami w kontekście zachowań odbiorczych publiczności podejmuje w swoich pracach Keith M. Johnston: *The Coolest Way to Watch Movie*

Zealot, firmy kreatywnego marketingu, specjalizującej się w zwiastunach (Człowiek na linie [*Man on Wire*, reż. M. Marsch, 2008], Bękarty wojny [*Inglourious Basterds*, reż. Q. Tarantino 2009], Samotny mężczyzna [*A Single Man*, reż. T. Ford, 2009], Jak zostać królem [*The King's Speech*, T. Hooper, 2010]) – twierdzi, że zwiastuny „są bliskie jak nigdy wcześniej, traktowane jako forma sztuki na swych własnych prawach [...]. Już od lat mamy zrozumienie dla sztuki komercyjnej, [...] mówi się okay, to zostało stworzone w celu komercyjnym, ale zasługuje na swe miejsce w muzeum [...], to piękna forma działalności twórczej”<sup>52</sup>. Czy zatem twórcy świadomie czynią z trailera formę artystyczną? Czy może sama jego formuła gatunkowa burzy konwencjonalne struktury i problematyzuje odbiór przekazów audiowizualnych?

Mark Woolen – jeden z najbardziej uznanych montażystów zwiastunów w branży (*Social Network* [*The Social Network*, reż. D. Fincher, 2010], *Dziewczyna z tatuażem* [*The Girl With the Dragon Tattoo*, reż. D. Fincher, 2011], *Drzewo życia* [*The Tree of Life*, reż. T. Mallick, 2011]) – twierdzi, że każdy znaczący producent powinien wyróżniać się swoją produkcją, a popularne chwytły stylistyczne, powszechnie stosowane w trailerach, zdążyły się już ogrzać i nie wywierają zamierzonego efektu na widzach, ważne jest zatem, żeby za każdym razem starać się na nowo, kreatywnie podchodzić do pracy produkcyjnej<sup>53</sup>. Woolen podkreśla znaczenie autorskiego charakteru zwiastunów produkowanych przez wybitnych twórców. Uważa, że reżyser powinien oddać w zwiastunie swój jasno rozpoznawalny styl, tak aby widzowie mogli na podstawie oglądu trailera założyć, co ich może czekać podczas projekcji filmu. Efekt ten może być osiągnięty wyłącznie w sytuacji, gdy estetyka zwiastuna odpowiada estetyce filmu. To indywidualne piętno reżyserskie nie tylko pomaga „sprzedawać” film w okresie okołopremierowym, ale sprawia, że zwiastun, sam w sobie, może stać się ponadczasowy. Przy niektórych filmach zwiastuny powinny być szczególnie bliskie styli-

---

*Trailers in the World: Trailers in the Digital Age*. „Convergence” 2008, Vol. 2; *Coming Soon: The Selling of Hollywood Technology*, London 2009.

<sup>52</sup> Idem, *Interview with Shaun Farrington*, „Frames Cinema Journal” 2013, Vol. 3, <http://framescinemajournal.com/article/1042/> [dostęp 30.03.2020].

<sup>53</sup> Zob. J. Kehe, K.M. Palmer, *Secrets of a Trailer Guru: How This Guy Gets You to the Movies*, „Wired”, 18.06.2013, <http://www.wired.com/2013/06/online-trailers-mark-woollen/> [dostęp 30.03.2020].

stycze reżysera – dotyczy to zwłaszcza obrazów określanych przez podejście estetyczne ich reżyserów i ich artystyczne wybory<sup>54</sup>.

Niewątpliwie konwencjonalny zwiastun, z dynamicznym montażem, dramatycznymi scenami z filmu oraz efektownymi dialogami, wzmocniony atrakcyjną narracją lektorską i muzyką, również może się okazać skutecznym narzędziem marketingowym, ale z całą pewnością nie zostanie zapamiętany i nie będzie stanowił ciekawego przykładu kreatywności artystycznej. Specyfika marketingu filmowego plasuje się na granicy: film jest z jednej strony produktem komercyjnym, a z drugiej dziełem artystycznym, tak więc marketing filmowy nie ogranicza się do promowania filmu jako produktu, ale uwypukla także jego wartość artystyczną. W miarę komplikowania się medialnej technokultury niezbędne staje się uwzględnienie w planach marketingowych również tego czynnika.

## Bibliografia

- Charles Acland, *Screen Traffic: Movies Multiplexes and Global Culture*, Duke University Press, Durham 2003.
- Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Steven Blandford, Barry Grant, Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, Hodder Headline Group, London 2001.
- David Boyd, R. Barton Palmer, *Introduction*, [w:] *After Hitchcock: Influence, Imitation and Intertextuality*, eds. eidem, University of Texas Press, Austin 2006.
- Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, Routledge, London 2002.
- Timothy Corrigan, *Auteurs and the New Hollywood*, [w:] *The New American Cinema*, ed. J. Lewis, Duke University Press, Durham – London 1998.
- Gilles Deleuze, *Kino 1: Obraz – ruch. 2: Obraz – czas*, tłum. J. Morgański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, wstęp A. Wajda, Biały Kruk, Kraków 2003.
- Elan Gamaker, *Opening the Paratext: The Hitchcock Trailer as Assertion of Authorship*, „Open Screens” 2018, Vol. 1.

<sup>54</sup> Ibidem.

- Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Basic Books, New York 1987.
- Jonathan Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*, New York University Press, New York 2010.
- Frederick L. Greene, *Working in the World of Propaganda: Early Trailers & Modern Discourses of Social Control*, „Frames Cinema Journal” 2013, Vol. 3.
- Frederick L. Greene, Keith M. Johnston, Ed Vollans, *Would I Lie to You? Researching Audience Attitudes to, and Uses of, the Promotional Trailer Format*, „International Journal of Media & Cultural Politics” 2014, Vol. 10.
- Mary Beth Haralovich, Cathy Root Klaprat, *Marked Woman i Jezebel: widz w zwia-  
stunie*, tłum. P. Piekarski, [w:] *Sztuka filmowej interpretacji*, red. W. Godzic,  
Wydawnictwo UJ, Kraków 1990.
- Daniel Hesford, *The Art of Anticipation: The Artistic Status of the Film Trailer and  
its Place in a Wider Cinematic Culture*, University of Edinburgh, Edinburgh  
2013.
- John Hill, Pamela Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical  
Approaches*, Oxford University Press, New York 2000.
- Holly Howitt-Dring, *Making Micro Meanings: Reading and Writing Microfiction*,  
„Short Fiction in Theory and Practice” 2011, Vol. 1.
- Keith M. Johnston, *Interview with Shaun Farrington*, „Frames Cinema Journal”  
2013, Vol. 3, <http://framescinemajournal.com/article/1042/>.
- Robert Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press,  
Chicago 1992.
- Jason Kehe, Katie M. Palmer, *Secrets of a Trailer Guru: How This Guy Gets  
You to the Movies*, „Wired”, 18.06.2013, [http://www.wired.com/2013/06/  
online-trailers-mark-woollen/](http://www.wired.com/2013/06/online-trailers-mark-woollen/).
- Lisa Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, University  
of Texas Press, Austin 2004.
- Ira Konigsberg, *The Complete Film Studies Dictionary*, Bloomsbury, London 1998.
- Iwona Loewe, *Parateksty w telewizji*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*,  
red. A. Gwóźdź, TAiWPN Universitas, Kraków [cop. 2010].
- Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock. Nieznana historia „Psychozy”*, tłum. J. Rybski,  
Sine Qua Non, Kraków 2013.
- Marshall Sella, *The 150-Second Sell, Take 34?*, „The New York Times”, 28.07.2002,  
[http://www.nytimes.com/2002/07/28/magazine/28TRAILERS.html?  
pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2002/07/28/magazine/28TRAILERS.html?pagewanted=all).
- Rafał Syska, *Nie-film, nie-kino*, „Ekran” 2016, nr 5.

Donato Totaro, *Gilles Deleuze's Bergsonian Film Project: Part 1-2*, „Offscreen” 1999, Vol. 3, No. 3.

François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin [cop. 2005].

Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1969.

### Filmografia

„*Psycho*” (1960) *Theatrical Trailer – Alfred Hitchcock Movie*, <https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II> [dostęp 30.03.2020].

*Psychoza (Psycho)*, reż. Alfred Hitchcock, USA 1960.

### No Mere Advertising. The Artistic Status of Film Trailers (in the Context of Alfred Hitchcock's *Psycho*)

Film trailers are usually dismissed as supplements to artistic texts which are the films themselves. Their ‘fleeting’ status reinforces the belief that a trailer is only meant to pave the way for the fully-fledged work. Trailers are of course a form of advertising, but at the same time they constitute short audiovisual works that can also be judged in artistic terms. This article is an attempt to demonstrate that the character of the trailers produced by director Alfred Hitchcock is expressed not only in the creation of spectacular short forms of advertising, signed by the author’s brand of the ‘master of suspense’, but also in opening up a new field of research on the trailers themselves - as small audiovisual forms whose relation to the main text does not have to be at all simple or unambiguous - and in blazing new trails in their development. The trailer to *Psycho* (1960), which in itself is an artistically interesting statement, described in the article as a case study, reveals the elements that most fully present this director’s approach to promotional texts. Different from a typical commercial, it can be seen in the context of the auteur theory, and perhaps also illustrates some of Gilles Deleuze’s or David Bordwell’s claims, which helps to place this ephemeral film form in a broader film discourse.

**Keywords:** Hitchcock, *Psycho*, film trailer, film advertising, paratext





## AUDIOWIZUALNE ZAWROTY GŁOWY. ALFRED HITCHCOCK I WIDEOESEJE

PAWEŁ BILIŃSKI

Wydział Filologiczny UG  
Faculty of Languages, University of Gdańsk  
powetbiliziki@wp.pl  
ORCID: 0000-0002-4724-4542

Współczesny badacz pragnący zajmować się naukowo twórczością Alfreda Hitchcocka stoi przed nie lada wyzwaniem związanym z obowiązkiem zapoznania się z imponującą liczbą rozmaitych publikacji poświęconych autorowi *Zawrotu głowy* (*Vertigo*, 1958): odsłaniającymi kulisy produkcji szkicami historycznofilmowymi, tekstami interpretującymi poszczególne dzieła przez pryzmat psychoanalizy czy pogłębionymi analizami filmów, które niejednokrotnie doczekały się oddzielnych i, zdawałoby się, wyczerpujących problematykę fascynujących książek. Potężny korpus studiów badawczych stale się jednak rozrasta i nic nie wskazuje na to, by kino Hitchcocka miało zostać zaniedbane przez kolejne pokolenia odbiorców. Nieustannie pojawiają się preteksty, by do filmów reżysera wracać: czy to przy okazji wyróżnienia wspomnianego wyżej dzieła w rankingu brytyjskiego magazynu „Sight & Sound” w 2012 roku, czy to w celu uczczenia kolejnych rocznic premier ważniejszych pozycji z filmografii lub też obchodów jubileuszu urodzonego przed 120 laty reżysera.

W XXI wieku mamy do czynienia z coraz większym zróżnicowaniem studiów poświęconych Hitchcockowi. Do listy artykułów i książek skoncentrowanych na twórczości i życiu brytyjskiego reżysera dopisać wypada rozmaite teksty audiowizualne – zwłaszcza umieszczane na rozmaitych platformach internetowych wideoesaje, których autorzy coraz chętniej koncentrują swoją uwagę na dziełach i biografii autora *Psychozy* (*Psycho*, 1960).

W niniejszym szkicu chciałbym skupić się właśnie na tej grupie utworów, które w bardzo ciekawy i wieloaspektowy sposób uzupełniają tradycyjne teksty badawcze, a które dotychczas nie były opisywane w piśmiennictwie filmoznawczym. Charakterystyka krótkich form audiowizualnych poświęconych Hitchcockowi pozwoli nie tylko uzupełnić dotychczasowy stan

badań, ale pomoże też, mam nadzieję, zwrócić uwagę na prężny rozwój samej wideoeseistyki.

## FENOMEN (NIE TYLKO) Z YOUTUBE'A

Choć utwory, które dziś moglibyśmy określić mianem wideoesejów, powstają od wielu lat<sup>1</sup>, to momentem przełomowym dla rozwoju tej formy twórczości był początek XXI wieku. To wówczas pojawiły się platformy Vimeo (2004) i YouTube (2005), na których sukcesywnie zaczęto publikować różnego rodzaju filmiki, zmontowane nie tylko przez profesjonalistów (oba serwisy stały się naturalnym miejscem dla wideoklipów muzycznych), ale również przez amatorów pragnących podzielić się swoją twórczością<sup>2</sup>. „Obrośnięcie” kolejnych tekstów kultury, w tym filmów powstałych przed kilkudziesięciu laty, w różnorodne parateksty stało się więc kwestią czasu. Już dekadę temu pisała o tym Iwona Kurz:

Można by sądzić, że serwis YouTube przyciąga wielu miłośników filmu; liczne spośród zamieszczonych w nim wypowiedzi mają charakter cytatów i odniesień do istniejących dzieł filmowych lub rozmaitych montaży, przeróbek, odegrań i powtórzeń znanych scen i sekwencji. Jest zatem ten serwis polem, celem (i efektem) rozmaitych praktyk nadawczo-odbiorczych, w pewnym sensie także kolekcjonerskich, związanych z filmem<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Za jeden z pierwszych tego typu utworów uznaje się powstały w 1992 film *Rock Hudson's Home Movies* Marka Rappaporta, do którego niejednokrotnie odnosił się Kevin B. Lee, jeden z czołowych wideoeseistów. Zob. P. Biliński, *Palimpsesty. Wideoeseistyka Kevina B. Lee*, „EKRAŃY” 2016, nr 5 (33), s. 15.

<sup>2</sup> O znaczeniu kultury uczestnictwa w kontekście platformy YouTube pisali Jean Burgess i Joshua Green: „Dyskurs [YouTube'a] [...] zachęca nas do wyobrażenia sobie jako idealnego partycypanta postaci szczególnego rodzaju: zwyczajnego amatora, motywowanego albo pragnieniem osobistej ekspresji, albo przez wspólnotę; amatora produkującego treści, które wyrażają to, co prozaiczne czy codzienne [...] lub pokazują wysoki poziom kreatywności i walorów rozrywkowych”; J. Burgess, J. Green, *Przedsiębiorczy Vloger: kultura uczestnictwa poza podziałem na profesjonalistów i amatorów*, tłum. D. Rode, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejs, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 387.

<sup>3</sup> I. Kurz, „I got you tube”. *Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków [cop. 2010], s. 417.

Nieskończenie pojemne serwery YouTube i Vimeo stały się więc internetową przestrzenią, w ramach której każdy, jeśli tylko odczuwa taką potrzebę, może na swój sposób skomentować dany utwór audiowizualny swoim utworem audiowizualnym – bodaj jedyną negatywną dla użytkownika konsekwencją może być usunięcie jego lub jej dzieła z portalu ze względu na nieposzanowanie praw autorskich wynikające ze zbytnej ingerencji w oryginalny film.

Szeroki zakres możliwości manipulowania materiałem filmowym – dzięki łatwemu dostępowi do różnych programów służących edycji wideo w rodzaju Final Cut Pro – miał niewątpliwy wpływ na zmianę praktyk odbiorczych. Ewoluujący od kilkadziesiąt lat kontakt z kinem, w którym odbiorca mógł coraz głębiej wniknąć w interesujący go audiowizualny tekst (rozpoczęty na dobre dzięki popularyzacji nośnika VHS), wszedł zatem w kolejny etap. Realizacja wideoesejów, będących swoistą formą osobistego kinopisania, była więc, jak się wydaje, kwestią czasu.

Opisywany sposób komentowania i reinterpretowania filmów<sup>4</sup> jest zjawiskiem fascynującym, bo niełatwym do zaklasyfikowania. Wideoeseytyka pozostaje w równej mierze elementem akademickiego filmoznawstwa, szeroko pojętej krytyki i publicystyki filmowej<sup>5</sup>, ale też może być odbierana jako skuteczne narzędzie popularyzatorskie. Stanowi przykład myślenia za pomocą obrazu, jak też swoistego widzenia „za pomocą obrazów wcześniej podpatrzonych, zapamiętanych albo po prostu zarejestrowanych i gotowych do odtworzenia”<sup>6</sup>. Autorzy tych form – a nie brakuje wśród nich

<sup>4</sup> Choć, trzeba zaznaczyć, realizujący wideoeseyje nie zawsze muszą koncentrować swoją uwagę na kinie. Coraz więcej w sieci można znaleźć podobnych dzieł traktujących o świecie gier wideo – nie tylko niezwykle popularnych wideorecenzji, ale też ambitnych eseistycznych form, za pomocą których użytkownicy opisują historię, teorię i praktykę gier wideo.

<sup>5</sup> „Rozróżnienie między naukowym a nienaukowym pisaniem o kinie jest dziś znacznie mniej trwałe, aniżeli w ostatnich dekadach” – pisał przed paroma laty w swoim szkicu o wideoesejach Christian Keathley; Ch. Keathley, *La Caméra-Stylo. Notes on Video Criticism and Cinephilia*, [w:] *The Language and Style of Film Criticism*, eds. A. Clayton, A. Klevan, London – New York, 2011, s. 177.

<sup>6</sup> G. Świętochowska, *Wideoesey, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy”

osób uznawanych dziś za mistrzów gatunku – korzystają z różnorodnych metod remiksowania i odnoszenia się do gotowych filmów. Ta wielość możliwości, łatwy dostęp do narzędzi, wreszcie chęć tworzenia oryginalnych komentarzy do filmów (lub zjawisk z historii kina) sprawiły, że wideoeseistyka w ostatnich latach stała się zjawiskiem nie tylko fascynującym, ale też niejednokrotnie trudnym do uchwycenia pod względem poznawczym (barierą może być na przykład język, którym przemawiają „z offu” twórcy wideoesejów). W uporządkowaniu pomagają więc strony internetowe poświęcone podobnym tekstom kultury (*vide* prowadzone przez Catherine Grant „Audiovisualcy. An Online Forum for Videographic Film Studies”<sup>7</sup>), naukowe periodyki (wśród nich za najważniejszy uchodzi „[In]Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies”<sup>8</sup>) oraz różnego rodzaju rankingi zestawiające najważniejsze dokonania w zakresie wideoeseistyki ostatnich miesięcy (największym wkładem w tym zakresie może pochwalić się „Sight & Sound”<sup>9</sup>). Zwracam na to uwagę, bo dzięki tego rodzaju platformom możemy z większą dokładnością ustalić, na jakich tematach najczęściej koncentrują swoją uwagę montujący wideoeseje – wśród nich, rzecz jasna, także ci, którzy zdecydowali się montować dzieła związane z Hitchcockiem i jego filmami.

Powyższa krótka charakterystyka języka i historii tej młodej formy wypowiedzi artystyczno-naukowo-badawczej ma na celu pomóc nam

---

2018, nr 104, s. 7. Warto zauważyć – o czym także pisze autorka – że źródła tych wideoeseistycznych wypowiedzi należy doszukiwać się w ewolucji eseju filmowego, o którym Świętochowska wspomina w części tekstu znamienne zatytułowanej *Z archeologii wideoeseju*. Sam namysł teoretyczny nad tego rodzaju praktyką niejako sprzężony jest z przeżywanymi ostatnio rozkwit badaniami nad esejem filmowym jako takim. Zob. T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford – New York 2011; *Essays on the Essay Film*, eds. N.M. Alter, T. Corrigan, New York 2017; N.M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York 2018.

<sup>7</sup> Zob. <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy> [dostęp 15.01.2020].

<sup>8</sup> Publikowany, z oczywistych względów, jedynie online: <http://mediacommons.org/intransition/> [dostęp 15.01.2020].

<sup>9</sup> Zob. A. Avissar, W. DiGravio, G. Lee, *The Best Video Essays of 2019*, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2019> [dostęp 15.01.2020].

w swobodnym poruszaniu się po wirtualnym świecie, w którym liczba wideoesejów (także tych o Hitchcocku) z dnia na dzień rośnie coraz szybciej.

## WIDEOESEISTYKA I HITCHCOCK: PROLOG

Zanim przejdziemy do charakterystyki interesującego nas zagadnienia, warto na wstępie zaznaczyć, że o historii hitchcockowskich paratekstów – a wideoeseje o Hitchcocku i jego twórczości także się do tychże zaliczają – z pewnością można by napisać książkę. Mało który reżyser, zwłaszcza spośród tych reprezentujących epokę kina klasycznego, może być uznany za prawdziwą gwiazdę – to miano zwykle rezerwowano dla aktorów. Tymczasem autor *Zawrotu głowy* jeszcze za życia stał się pierwszoplanową postacią telewizyjnej serii, gdzie w roli charakterystycznego gospodarza zapraszał widzów do obejrzenia kolejnego kryminału – już same introdukcje do poszczególnych odcinków moglibyśmy potraktować jako osobne teksty kultury. Ponadto – i co może istotniejsze w kontekście interesującego nas tematu – Hitchcock występował w zwiastunach do swoich filmów. Zwiastunach, dodajmy, niejednokrotnie będących krótkometrażowymi majstersztykami, w których w niekonwencjonalny sposób starano się zachęcić widzów do uczestniczenia w zbliżającej się premierze filmu<sup>10</sup>. Zwracam na powyższe aspekty uwagę, bo wydaje się, że na liczbę wideoesejów traktujących o Hitchcocku i jego filmach wpływ ma nie tylko jakość i popularność poszczególnych dzieł sygnowanych nazwiskiem reżysera, ale też rozpoznawalność twórcy, w dużej mierze wynikająca ze znakomitego wycucia w kwestii autokreacji, czemu również pomogły regularne ekranowe występy reżysera we własnych filmach.

Za swoistą prolegomenę do wideoeseistycznego namysłu nad Hitchcockiem i jego utworami można uznać wydarzenie opisywane przez François Truffauta w rozmowie-rzecz:

Kiedy chcę zapomnieć Hitchcocka z okresu upadku, cofam się myślą o sześć lat, konkretnie – do wieczoru 29 kwietnia 1974 w Lincoln Center, gdzie

<sup>10</sup> Bodaj najsłynniejszy pozostaje trailer do *Psychozy*, w którym Hitchcock oprowadza widzów po Bates Hotel, gdzie – jak sam informuje – dokonana się straszna zbrodnia. Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=AjdPFYENJBo> [dostęp 31.12.2019].

Nowojorskie Towarzystwo Filmowe zorganizowało na jego cześć doroczną galę. To był prawdziwie inspirujący wieczór. W ciągu trzygodzinnego spektaklu można było obejrzeć sto fragmentów jego filmów, wszystkie owe „brauwrowe kawałki”, pogrupowane w osobnych blokach: „Kamee” (osobiste pojawienia się Hitchcocka w swoich filmach), „Pogonie”, „Żli chłopcy”, „Zbrodnie”, „Sceny miłosne” oraz dwie wielkie sceny w całości [...].

Tego wieczoru, po obejrzeniu wszystkich tych znanych na pamięć, ale odłączonych od swojego kontekstu fragmentów, uderzyła mnie szczerłość, a równocześnie dzikość dzieła Hitchcocka. Nie można było nie zauważyć, że wszystkie sceny miłosne były filmowane jak sceny zbrodni, a wszystkie sceny zbrodni – jak sceny miłosne. Znałem tę twórczość, uważałem nawet, że znam ją bardzo dobrze, a jednak to, co zobaczyłem, oszołomiło mnie<sup>11</sup>.

W powyższym fragmencie rozmowy-rzeki zwracają uwagę zwłaszcza wspomniane przez Truffaut minifilmy, wyliczające i porządkujące charakterystyczne dla obrazów Hitchcocka motywy, a wśród nich ten, do którego po wielu latach wracać będą twórcy krótkich filmików w Internecie: mające niejednokrotnie komediowy charakter reżyserskie *cameos*. Zatem pochodzący sprzed kilkadziesiątu lat swoisty *supercut* w pewien sposób wydaje się proroczy, bo zwiastujący potrzebę wskazywania i porządkowania wizualno-tematycznych dominant twórczości autora *Zawrotu głowy*. Internetowe platformy umożliwiające komunikowanie się za pomocą mniej lub bardziej amatorsko montowanych tekstów audiowizualnych okazały się idealną przestrzenią do dzielenia się tego rodzaju spostrzeżeniami. Poświęcone Hitchcockowi prace nade wszystko potwierdzają niesłabnącą potrzebę namysłu nad biografią i filmografią brytyjskiego reżysera, które można za każdym razem opisywać, przyjmując odmienną perspektywę.

Trzeba zaznaczyć, że na samo wyliczenie wideoesejów o Hitchcocku potrzebny byłby osobny szkic – nie sposób nawet dotrzeć do wszystkich filmików znajdujących się w przepastnych archiwach Internetu. Dlatego też chciałbym skupić uwagę na reprezentatywnej grupie kilkadziesiątu krótszych (począwszy od trwających około minuty) czy dłuższych (do trwających przeszło 40 minut) audiowizualnych prac. Próbując ustalić najważniejsze różnice pomiędzy wideoesejami sytuującymi w centrum życie lub

---

<sup>11</sup> F. Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 328.

twórczość Hitchcocka, zdecydowałem się na następujący podział, wynikający z charakteru poszczególnych utworów i tematyki, na jakiej koncentrują się ich twórcy: po pierwsze są to wideoeseseje zestawiające wychwycone przez autorów motywy z filmów Hitchcocka, po drugie – audiowizualne teksty traktujące o metodzie reżysera, po trzecie – krótkie filmy o wpływie dzieł Brytyjczyka, po czwarte – próby analiz wybranych filmów reżysera, po piąte – wideoeseseje, których autorzy mają ambicje interpretować dzieła Hitchcocka w perspektywie historycznofilmowej, wreszcie po szóste – różnorodne remiksy, opierające się najczęściej na montowaniu fragmentów filmów Hitchcocka z ujęciami pochodzącymi z innych tekstów kultury. Poniższe zestawienie pozwoli ustalić, na czym najczęściej koncentrują swoją uwagę autorzy wideoesejów. Autorzy, dodajmy, zafascynowani nie tylko twórczością reżysera *Psychozy*, ale też samą formą, za pomocą której mogą o tej twórczości mówić.

## OCZY, DŁONIE, UPADKI

Zacytowany wyżej Truffaut w swoim wspomnieniu pisał o prezentowanych na dużym ekranie „pogoniach”, „zbrodniach”, „scenach miłosnych” – sekwencjach zmontowanych w krótkie filmiki mające uwypuklić tematycznie-wizualno elementy, które w różnych wariantach refrenowo wracały w poszczególnych filmach Hitchcocka. Nawet pozbawione komentarza „z offu” tego typu prace stawiały wyraźnie zaznaczoną tezę, że oto mamy do czynienia z realizatorem świadomie korzystającym ze sprawdzonych konwencji gatunkowych i kładącym nacisk na uwypuklenie komponentów rozpoznawalnych dla widza zaznajomionego z innymi dziełami reżysera. Tendencja, by za pomocą wideoesejów wskazywać elementy mogące potwierdzić autorskie podejście danego twórcy do kształtowania światów przedstawionych, od pewnego czasu jest jednym z dominujących tematów „wideopisania” o kinie. Nie inaczej jest w przypadku Hitchcocka, którego występy na ekranie – jak już wspomniałem – doczekały się podobnych prac zestawiających *cameos*: zwykle prezentujących ujęcia z Hitchcockiem chronologicznie, więc od podwójnej roli w *Lokatorze* (*The Lodger – A Story of the London Fog*, 1927) do ironicznego finału w postaci *Intrygi rodzinnej*



(*Family Plot*, 1976), gdzie Brytyjczyk zagrał pracownika biura rejestrującego narodziny i zgony<sup>12</sup>.

Powstało jednak wiele innych, znacznie oryginalniejszych wideoesejów wyliczających co bardziej charakterystyczne estetyczno-narracyjne motywy i chwytły w twórczości Hitchcocka. Jednym z nich jest *The Hitchcock Gallery*<sup>13</sup> (2014) Stevena Benedicta, którego autor, montując fragmenty z czterdziestu różnych filmów, wskazuje powtarzające się w nich lejtmotywy (bohaterowie wchodzący po schodach, rozsuwane kotary, postaci spadające z wysokości), sposoby inscenizowania (protagoniści patrzący w stronę kamery) czy nawet fryzury (głównie dotyczy to aktorek o blond włosach). Pozbawiony głosu narratora, ilustrowany charakterystycznym motywem muzycznym Bernarda Herrmanna z *Zawrotu głowy* wideoesej Benedicta można potraktować jako reprezentacyjny dla opisywanej grupy – o ile tutaj mamy brawurową próbę cytującą większość filmów Hitchcocka, o tyle w kolejnych autorzy koncentrują się na wybranym przez siebie wątku, niejednokrotnie przywołując te same sceny, które wskazywał Benedict.

Jednym z popularniejszych tego typu wideoesejów pozostaje *Eyes of Hitchcock*<sup>14</sup> (2014), zmontowany dla prestiżowego wydawnictwa Criterion Collection przez uznanego użytkownika podpisującego swoje prace jako „kogonada”. W tym trwającym niespełna dwie minuty krótkim metrażu zestawione zostają ujęcia Hitchcockowskich bohaterów patrzących w kierunku widza. Kogonada nie bierze pod uwagę wszystkich filmów brytyjskiego reżysera, jednak mimo ograniczenia się do najpopularniejszych arcydzieł – obok legendarnego ujęcia Normana Batesa z finału *Psychozy* czy momentu, w którym Lila Crane widzi atakującą ją postać z nożem, oglądamy Rogera Thornhilla z *Północ, północny zachód* (*North by Northwest* 1959), z lękiem patrzącego na nadlatujący samolot, czy twarz przerażonego Scottiego Fergusona budzącego się po koszmarze – udaje mu się dowieść,

---

<sup>12</sup> Zob. klip *Every Alfred Hitchcock Cameo*, zmontowany przez Morgana T. Rhysa; [https://www.youtube.com/watch?v=\\_YbaOKiMiRQ](https://www.youtube.com/watch?v=_YbaOKiMiRQ) [dostęp 15.01.2020].

<sup>13</sup> Zob. <https://vimeo.com/115718613> [dostęp 15.01.2020].

<sup>14</sup> Do początku 2020 roku wspomniany wideoesej został odtworzony niemal 400 tys. razy, a trzeba zaznaczyć, że ten sam klip umieszczano również z innych, nieoficjalnych kont. Zob. <https://vimeo.com/107270525> [dostęp 15.01.2020].

jak duży nacisk Hitchcock kładł na inscenizowanie ujęć, w których przede wszystkim zwracamy uwagę na oczy protagonistów.

Z pracą kognonady korespondują dwa wideoeseseje przygotowane przez Jorge Luengo Ruiza. Pierwszy z nich, *Alfred Hitchcock's Close-Ups*<sup>15</sup> (2015), koncentruje się na zestawieniu najbardziej znaczących dla fabuł poszczególnych filmów najazdów, zbliżeń i prezentacji detali. Podobny doń jest powstały dwa lata później *Alfred Hitchcock // Point of View*<sup>16</sup>, gdzie Ruiz posłużył się techniką *split screen*, z lewej strony ekranu umieszczając ujęcia bohaterów, z prawej zaś obiekty lub osoby, na które ci protagoniści patrzą. Oba szkice pozbawione są komentarza z offu, zapraszając tym samym odbiorców do własnej interpretacji Hitchcockowskich motywów. Szczególnie interesujący jest pierwszy film, w którym przede wszystkim zwraca uwagę predylekcja brytyjskiego reżysera do pokazywania dłoni przekazujących klucze oraz zbliżeń na książki, z których można wyczytać informacje szczególnie istotne dla intrygi dzieła (gdy tekstu lub liczb jest zbyt wiele, nieodzowna staje się pomoc palców wskazujących to, co najważniejsze).

Z drugim wideoesesem Ruiza koresponduje praca Matta Novaka, który w *Hitchcock's Hands*<sup>17</sup> (2017) na kilku przykładach przedstawił sposoby prezentacji dłoni bohaterów – od ujęć pochodzących z *Szantażu* (*Blackmail*, 1929), gdzie widzieliśmy bohaterkę, która po morderstwie niepewnie sięga po nóż do krojenia chleba, do finału sceny pod prysznicem z *Psychozy*, kiedy Marion Crane w ostatnich momentach życia chwyta się zasłony. Warto zauważyć, że *Hitchcock's Hands* został zmontowany dla platformy Fandor, która swego czasu mocno inwestowała w realizację i promocję wideoesesjów. Dla tej strony internetowej powstał także ironiczny *The Hitchcock Trademark No One Talks About*<sup>18</sup> (2017). Jego autor, Bill Rhehera, zwraca uwagę na powtarzalność motywu spadających czy zrzucanych z wysokości bohaterów z poszczególnych filmów Hitchcocka (są tu cytaty między innymi z *Sabotażu* [*Saboteur*, 1942], *Okna na podwórze* [*Rear Window*, 1954] i *Złodzieja w hotelu* [*To Catch a Thief*, 1955]). Żartobliwość audiowizualnego szkicu podkreśla kilkunastosekundowy prolog, w którym autor uwypukla

<sup>15</sup> Zob. <https://vimeo.com/137761623> [dostęp 15.01.2020].

<sup>16</sup> Zob. <https://vimeo.com/211361198> [dostęp 15.01.2020].

<sup>17</sup> Zob. <https://vimeo.com/230194725> [dostęp 15.01.2020].

<sup>18</sup> Zob. [https://www.youtube.com/watch?v=\]VoiI-wCNm8](https://www.youtube.com/watch?v=]VoiI-wCNm8) [dostęp 15.01.2020].

inne charakterystyczne dla dzieł Hitchcocka komponenty: choćby omawiane już występy reżysera w swoich filmach czy skłonność do portretowania kobiet o blond włosach – z pewnością częściej wspomniane aniżeli motyw spadania. Spostrzeżenie Rhehery jest jednak o tyle trafne, że uargumentowane cytatami z dzieł Hitchcocka potwierdzającymi zasadność postawionej tezy.

Spośród podobnych wideoesejów zwraca jeszcze uwagę *Alfred Hitchcock's 39 Stairs*<sup>19</sup> (2017) Maxa Tohline'a, gdzie zacytowano ujęcia bohaterów schodzących i wchodzących po schodach. Tohline swoją pracę opatrzył adnotacją znajdującą się pod filmem, w której zwrócił uwagę na próby opisu motywu schodów w wideoesejach powstałych wcześniej (odwołał się do *Stairs to Suspense: An Alfred Hitchcock Montage* z 2012 roku), jednak w żadnym z nich nie zostało to scharakteryzowane na tyłu przykładach – Tohline zacytował bowiem sceny pochodzące z trzydziestu dziewięciu filmów Hitchcocka, co uwypuklone zostało w tytule nawiązującym do *39 kroków* (*39 Steps*, 1935).

## STUDIA NAD METODĄ

W przeciwieństwie do wideoesejów zestawiających powtarzające się motywy, te traktujące o warsztacie reżyserskim i technikach narracyjnych Hitchcocka w większości opatrzone są komentarzem „z offu”, wygłaszanym przez samych autorów drobiazgowo analizujących sposób opowiadania filmów brytyjskiego twórcy. Materiał wizualny i muzykę opisywanych dzieł uzupełniają oni o napisaną przez siebie narrację, wzbogacając tym samym przekaz. Trzeba jednak zauważyć, że propozycje interpretacyjne autorów – choć niejednokrotnie przedstawiane w sposób więcej niż tylko intrygujący – nieczęsto można by określić mianem szczególnie oryginalnych. Jednak dzięki połączeniu głosu „z offu” z odpowiednio dobranym materiałem audiowizualnym mamy do czynienia z atrakcyjnymi utworami mogącymi funkcjonować na polu popularyzatorskim.

Jednym z tego typu przekonująco zmontowanych wideoesejów jest *How Hitchcock Creates Suspense*<sup>20</sup> (2017), w którym użytkownik Entertain the Elk stara się odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie, posiłkując

<sup>19</sup> Zob. <https://vimeo.com/239872105> [dostęp 15.01.2020].

<sup>20</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=s-QVHJDmD6A> [dostęp 15.01.2020].

się analizą sceny z *Ptaków* (*The Birds*, 1963). Scena ta przedstawia Melanie, główną bohaterkę, w trakcie palenia papierosów na podwórzu, kiedy to na znajdującym się za jej plecami trzepaku zbierają się ptaki, o których wiemy z wcześniejszych scen, że zagrażają bezpieczeństwu ludzi. Entertain the Elk zwraca uwagę i na długość kolejnych ujęć (kolejno: Melanie patrzącej w zamysleniu w przestrzeń i przysiadających na trzepaku zwierząt), i na słyszany „z offu” śpiew dzieci. Ponadto autor cytuje w wideoesejzu rozmowę, w której Hitchcock opisuje, czym dla niego jest suspens i jak odróżnić go od szoku. W trakcie wykładu brytyjskiego reżysera widz ogląda sceny przedstawiające nagły wybuch bomby w filmie *Ludzkie dzieci* (*Children of Men*, 2006) Alfonsa Cuaróna oraz długie ujęcie inicjujące akcję *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, 1958) Orsona Wellesa, w którym mamy do czynienia z modelową dla suspensu sytuacją – widz od początku wie, że w samochodzie została podłożona bomba, zaczyna się więc niepokoić o życie niczego nieświadomych protagonistów jadących pojazdem zawierającym ładunek wybuchowy.

Znamienne, że do sceny z *Ludzkich dzieci* odwołuje się także autor kanału This Guy Edits, kiedy opisuje trzy najważniejsze, jego zdaniem, techniki narracyjne filmów Hitchcocka<sup>21</sup>, z których jedną jest oczywiście suspens. Pozostałe to przekazywanie informacji o postaciach czy świecie przedstawionym bez użycia dialogów (użytkownik określa to jako *pure cinema* [ang. czyste kino] i jako przykład podaje pierwszą sekwencję z *Okna na podwórze*) oraz unikanie wprowadzania nagłych, wynikających z przypadku, zwrotów akcji.

Autor podpisujący swoje prace jako The Discarded Image w *How Alfred Hitchcock Manipulates An Audience*<sup>22</sup> (2016) koncentruje się na sposobach kierowania emocjami widza w trakcie projekcji *Psychozy* – filmu, w którym w pierwszej części trzymamy stronę osoby kradnącej pieniądze (wybaczamy Marion głównie dlatego, że właściciel gotówki nie zostaje przedstawiony jako postać pozytywna), w drugiej zaś sympatyzujemy z rzekomo działającym pod wpływem despotycznej matki Normanem Batesem – i to nawet mimo tego, że pozbywa się on ciała zamordowanej Marion.

<sup>21</sup> 3 *Hitchcock Techniques We Should Copy More*; <https://www.youtube.com/watch?v=E1LzhiCcOY0> [dostęp 15.01.2020].

<sup>22</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=xm-9E275D9c> [dostęp 15.01.2020].

Na tle powyższych najsilniej wyróżnia się *How Alfred Hitchcock Blocks a Scene*<sup>23</sup> (2016) – brawurowa analiza jednej sceny pochodzącej z *Zawrotu głowy*. Autor wideoeseju, podpisujący się jako Nerdwriter1, przygląda się sekwencji rozmowy Scottiego i Galvina Elstera, kiedy ten drugi chce zlecić przyjacielowi śledzenie swojej żony. Nerdwriter1, podkreślając znaczenie tej sceny w kontekście całej fabuły (dopiero przy drugiej projekcji orientujemy się, że Galwin w rzeczywistości manipuluje Scottiem), w obrębie jednego kadru umieszcza ujęcia z filmu i sporządzoną przez siebie grafikę wyraźnie wskazującą, w jaki sposób poruszają się po pomieszczeniu protagoniści i który z nich jest osobą dominującą. Zdaniem autora wideoeseju tak za-inscenizowana scena w dużym stopniu zapowiada tematykę filmu – tak jak *Zawrót głowy* odnosi się do voyeuryzmu i konstrukcji podmiotu, tak w opisywanym fragmencie Scottie jest sterowaną kukiełką w spektaklu, który obmyśla dlań Galwin.

## HITCHCOCK I INNI

Wątek wpływu estetyki i narracji filmów Hitchcocka na kino jest jednym z częściej rozpatrywanych przez wideoeseistów. Możliwości manipulowania obrazem w opisywanych tekstach kultury wydaje się sprzyjać tego rodzaju refleksji. Potwierdzeniem tego jest choćby *Hitchcock & De Palma Split Screen Bloodbath*<sup>24</sup> (2016), w którym Peet Gelderblom na ekranie zestawia sceny z filmów Brytyjczyka z fragmentami dzieł autora *Wybuchu* (*Blow Out*, 1981), który znany jest z eksplicytnego zaznaczania cytatów filmowych. Inwencja Gelderbloma w dużej mierze wynika z faktu, że gdy na lewej stronie ekranu pokazuje on wyłącznie scenę „prysznicową” z *Psychozy*, to z prawej widz ogląda skrupulatnie zmontowany klip cytujący jedenaście filmów De Palmy – od *Siostr* (*Sisters*, 1972) do *Namiętności* (*Passion*, 2012). I we wszystkich tych dziełach, jak udało się dowieść Gelderblomowi, można znaleźć czytelne odwołania do sceny pochodzącej z filmu z 1960 roku.

Metodą *split screenu* posłużył się także Leigh Singer w *Psycho vs Psycho. Alfred Hitchcock's Original vs Gus Van Sant's Remake*<sup>25</sup> (2019), gdzie doko-

<sup>23</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=UgnNakO6JZw> [dostęp 15.01.2020].

<sup>24</sup> Zob. <https://vimeo.com/193068848> [dostęp 15.01.2020].

<sup>25</sup> Zob. [https://www.youtube.com/watch?v=xI\\_4LT7BTm4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=xI_4LT7BTm4&feature=emb_logo) [dostęp 15.01.2020].

nano zestawienia podobnych ujęć z dwóch filmów wskazanych w tytule wideoesaju. Singer nie ogranicza się jednak do analizy porównawczej – zwraca także uwagę na inne teksty kultury, które nawiązywały do słynnej sceny rozgrywanej się pod prysznicem (wśród wymienianych przezeń dzieł jest serial *Simpsonowie*). Najważniejszym celem wideoesaju pozostaje jednak wskazywanie różnic między *Psychozą* a *Psycholem* (*Psycho*, 1998) – czy to pod względem metrażu (film Van Santa jest krótszy o nieco ponad 10 minut), dokonanych skrótów i zmian (*vide* zestawienie kadrów z obu filmów pokazujące, ile dokonano cięć w scenie morderstwa Marion Crane), wreszcie: sportretowania bohaterów różniących się pod względem charakterów (Lila Crane w interpretacji Julianne Moore jest o wiele bardziej zaradna i zdecydowana od tej samej bohaterki granej wcześniej przez Verę Miles).

Wpływ innego filmu Hitchcocka opisuje Mr Nerdista w *ROPE: How Alfred Hitchcock Changed Editing Forever*<sup>26</sup> (2017), w którym analizę *Sznura* (*Rope*, 1948) – filmu złożonego z bardzo długich ujęć i w sprytny sposób maskującego cięcia między nimi – uzupełnia wspomnienie kilku wybranych przez autora dzieł (wymienione zostają choćby *Birdman* [2014] czy *Creed: Narodziny legendy* [*Creed*, 2015]), pod względem montażu wiele zawdzięczających oryginalnej koncepcji Hitchcocka. Z kolei w zrealizowanym dla serwisu Fandor wideoesaju *The Influence of „Vertigo”*<sup>27</sup> (2018) Jacob T. Swinney krótko tłumaczy fenomen *Zawrotu głowy* i jego wpływ na współczesne kino. Narracji „z offu” wtórują cytaty z filmu dokumentalnego *Hitchcock/Truffaut* (2015) Kenta Jonesa, w którym wystąpili różni reżyserzy pochylający się nad ponadczasowością dzieła z 1958 roku. Krótki metraż (mniej niż 4 minuty) eseju Swinneya nie pozwala skomentować ciekawych zestawień – autor w obrębie kadru umieszcza fragment *Zawrotu głowy* oraz innego filmu, który doń nawiązywał. Szkoda tym większa, że dobór współczesnych utworów – między innymi: *Toy Story 2* (1999), *Wyspa tajemnic* (*Shutter Island*, 2010) czy *Skyfall* (2012) – jest nieoczywisty.

Wreszcie autor jednego z wideoesajów poszukuje śladu wpływów twórczości Hitchcocka w filmach autora *400 batów* (*Les quatre cents coups*,

<sup>26</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=W8R5Kd4NWKM> [dostęp 15.01.2020].

<sup>27</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=F3WHuOcwyUs> [dostęp 15.01.2020].

1959). W *Hitchcock|Truffaut*<sup>28</sup> (2016) Brais Romero przywołuje trzy dzieła francuskiego reżysera – *Pannę młodą w żałobie* (1968), *Kobietę z sąsiedztwa* (*La femme d'à côté*, 1981) oraz *Byle do niedzieli* (*Vivement dimanche!*, 1983) – i znajduje w nich sceny pod względem inscenizacyjnym mające wiele wspólnego z ujęciami z dzieł Hitchcocka. Zestawienie fragmentów kolejnych sekwencji pochodzących z filmów obu autorów umożliwia potwierdzenie nieoczywistej tezy. Tezy, dodajmy, przedstawionej jedynie za pomocą obrazu, bo w *Hitchcock|Truffaut* montażysta nie odzywa się „z offu”, zawierając w pełni sugestywnym porównaniom sfer wizualnych dzieł Brytyjczyka i Francuza.

### „HITCHCOCK EXPLAINED”

Czwartą grupę wideoesejów stanowią audiowizualne analizy wybranych filmów Hitchcocka. Trzeba zaznaczyć, że choć tych prac jest najwięcej – co wynika z chęci dzielenia się swoimi przemyśleniami na temat poszczególnych utworów – to ich autorzy niekoniecznie odnoszą się do dotychczasowych ustaleń. Ponadto niepodobna pominąć faktu, że *gros* spośród nich to interpretacje najśłynniejszych filmów brytyjskiego reżysera – trudno więc zliczyć wszystkie wideoesaje traktujące o *Oknie na podwórze*, *Zawrocie głowy* i *Psychozie*. Zwrócę więc uwagę jedynie na te, w moim odczuciu, najbardziej interesujące.

Przywoływany już wcześniej Bill Rhehera w *The Many Genres of Rear Window*<sup>29</sup> (2017) rezygnuje z narracji „z offu”, montując swój szkic z fragmentów filmu Hitchcocka, na którego poszczególne ujęcia nałożone zostają odautorskie wtręty w postaci napisów. Rhehera podkreśla, że wielogatunkowość *Okna na podwórze* wynika stąd, że Jefferies widzi na przeciwległym budynku wiele okien – metaforycznych „ekranów” prowadzących do życia bohaterów, których historie (czy – jak to określa Rhehera – „mikronarracje”) można wiązać z różnymi gatunkami filmowymi: dramatem psychologicznym, horrorem, komedią erotyczną czy musicalem.

Wątek podglądania znajduje się w centrum zainteresowania Matta Drapera w *Rear Window – Turning Viewer into Voyeur*<sup>30</sup> (2017), w którym

<sup>28</sup> Zob. <https://vimeo.com/160927998> [dostęp 15.01.2020].

<sup>29</sup> Zob. <https://vimeo.com/229591018> [dostęp 15.01.2020].

<sup>30</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=2UH10Mm-6tE> [dostęp 15.01.2020].



autor interpretuje film Hitchcocka przez pryzmat voyeurystycznych praktyk głównego bohatera skoncentrowanego na życiu sąsiadów, co skądinąd jest zgodne z jedną z najczęściej proponowanych interpretacji *Okna na podwórze*.

„Jefferies jest w takiej samej sytuacji, jak widownia filmu – może tylko siedzieć i patrzeć” – twierdzi autor kanału Jack’s Movie Reviews w *Rear Window – Hitchcock’s Manipulation*<sup>31</sup> (2016), powtarzając tym samym to, co o *Oknie na podwórze* mówiło wielu przed nim. Ów wideoesej – we wstępie i w epilogu cytujący Hitchcocka, który miał niegdyś powiedzieć, że „lubi grać na emocjach widowni, tak jak się gra na fortepianie” – nade wszystko koncentruje się na strategiach reżysera manipulującego naszą perspektywą w filmie (*vide* analiza dialogu Jefferiesa z Doylem, zainscenizowanego i poprowadzonego w sposób faworyzujący optykę drugiego bohatera). Zrealizowane przez tego samego autora *Vertigo Analysis – Love, Identity & Relationships*<sup>32</sup> (2017) ogniskuje się wokół relacji między bohaterami, co, zdaniem autora wideoeseju, jest szczególnie istotnym elementem *Zawrotu głowy*, bo też niewielu protagonistów tego dzieła zostaje nam bliżej przedstawionych. O ile prace umieszczone na kanale Jack’s Movie Reviews dogłębnie opisują fabułę, to niewiele zawarto w nich analizy formalnej czy narracyjnej. Pod tym względem ciekawy jest wideoesej użytkownika podpisującego się jako „neo”, w którym autor pokusił się o charakterystykę kolorów użytych w *Zawrocie głowy*. Zwracając uwagę na przynależność danych kolorów do poszczególnych postaci (zieleń: Scottie, czerwień: Madeleine, żółć: Midge), twórca *Vertigo – A Look at Color in Film*<sup>33</sup> (2016) uwypukla stronę wizualną jako wzbogacającą intrygę o kolejne znaczenia, co nie było często spotykane w kinie epoki klasycznej.

Spora miejsca poświęca się, co nie jest zaskoczeniem, *Psychozie*. W *Understanding Psycho: The Uncanny*<sup>34</sup> (2016) Margarita Georgitseas, autorka bloga<sup>35</sup> i kanału na YouTube nazwanego *Is This Just Fantasy?*, interpretuje film z 1960 roku w psychoanalitycznym kluczu, dostrzegając znamienne

<sup>31</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=e4Yw8hz3tG8> [dostęp 15.01.2020].

<sup>32</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=XjNZUXMsrG4> [dostęp 15.01.2020].

<sup>33</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=scmHVYYZZ3w> [dostęp 15.01.2020].

<sup>34</sup> Zob. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_FMkGEZP3w0](https://www.youtube.com/watch?v=_FMkGEZP3w0) [dostęp 15.01.2020].

<sup>35</sup> Blog *Is This Just Fantasy?*; <https://plainflavoredenglish.com> [dostęp 15.01.2020].

podobieństwa między głównymi bohaterami noszącymi podobnie brzmiące imiona (Marion i Norman) i ukazywanymi wspólnie w przestrzeniach, w których znajdują się lustra. *Understanding Psycho: The Uncanny* na tle innych wideoesejów o Hitchcocku wyróżnia się solidnym naukowym „podglebiem” – Georgitseas w sposób przekonujący odnosi się do Freudowskiej teorii „niesamowitego” (*unheimlich*), cytuje między innymi prace Slavoję Žižka (i cytowany tekst pokazuje na ekranie), a pod klipem umieszcza krótką bibliografię. Sądząc po liczbie wyświetleń (ponad 300 tys. na początku 2020 roku), unaukowanie dyskursu nie przeszkodziło autorce w dotarciu do wielu odbiorców.

O wiele rzadziej wyświetlany jest pełen atrakcyjnych cytatów z audio-wizualnych tekstów kultury (takich jak teledyski) *Psycho and the Duality of Man*<sup>36</sup> (2018) Mackenziego Bella, w którym autor stara się obronić tezę, że *Psychoza* jest jednym z najlepszych dzieł traktujących o dualizmie człowieka. Zdaniem Bella Hitchcockowi do wypuklenia wspomnianego tematu służą trzy rodzaje technik: bogata ścieżka dźwiękowa (na czele z wyróżniającą się muzyką), gra światłocieniem oraz przemyślane inscenizowanie postaci w obrębie kadru tak, by pozostawały usytuowane jako „symetrycznie przeciwstawione”. Zdawkowość wideoesaju i zwracająca na siebie uwagę faktura obrazu przypominająca jakość VHS nie pozwalają w pełni uzasadnić postawionej tezy, w efekcie czego ta bogata pod względem wizualnym i dźwiękowym praca pozostaje nazbyt szkiecowa.

Na podwójności koncentruje swoją uwagę prowadzący kanał A Milion Moves, który w traktującym o *Nieznajomych z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951) esaju *Strangers on a Train: The Doubles Motif*<sup>37</sup> (2018) wylicza wszelkiego rodzaju repetycje w zakresie inscenizacji czy powtórzenia zachowań bohaterów kojarzące się widzowi z wcześniejszymi scenami dzieła. Choć autor nie ma innego celu poza samym nagromadzeniem cytatów utwierdzających w przekonaniu, że *Nieznajomi z pociągi* nade wszystko bazują na wskazanym przez niego motywie, to już sama liczba ujęć potwierdzających zaproponowaną tezę może robić wrażenie.

<sup>36</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=UNACTHieX-o> [dostęp 15.01.2020].

<sup>37</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=MW-IWM5CoQ4> [dostęp 15.01.2020].

Pośród wideoesejów analizujących wybrane dzieła Hitchcocka warto jeszcze wymienić *Opening Choices – Notorious*<sup>38</sup> (2016), bodaj najbardziej „akademicki” film, nie tylko dlatego, że odpowiadają za niego John Gibbs i Douglas Pye, profesorowie uniwersytetu w Reading. *Opening Choices* to rzadki przypadek wideoeseju, w którym narracja „z offu” zdaje się istotniejsza od warstwy obrazowej, na jaką złożyły się sceny z opisywanej przez autorów *Oslawionej (Notorious, 1946)*. Gibbs i Pye, bazując na licznych studiach historycznofilmowych (wideoesej zwieńczony jest kadrem z bibliografią), opisują, w jaki sposób ponowne zmontowanie sekwencji otwierającej film zmieniło charakter następujących po niej pozostałych partii dzieła.

Trzeba zaznaczyć, że wspomniane wideoeseje o *Nieznanym z pociągu* czy *Oslawionej* to nieliczne wyjątki spośród tych prac, które są próbami analiz innych filmów Hitchcocka niż *Okno na podwórze*, *Zawrót głowy* czy *Psychoza*. Choć pozostałe dzieła reżysera nie cieszą się aż taką estymą (a przynajmniej nie są na tyle inspirujące dla użytkowników, by montować o nich wideoeseje), pozostaje zapewne kwestią czasu, kiedy i one będą częściej opisywane w tego rodzaju audiowizualnych szkicach.

## HITCHCOCK I HISTORIA KINA

Po obejrzeniu kilkudziesięciu wideoesejów związanych z Hitchcockiem widz nie będzie mieć wątpliwości – wątki historycznofilmowe nie są szczególnie często podejmowanym tematem przez autorów tego rodzaju tekstów kultury. O ile nietrudno (przynajmniej teoretycznie) podzielić się swoimi przemyśleniami na temat danego filmu Hitchcocka (czego potwierdzeniem są opisane wideoeseje), o tyle do postawienia jakiegokolwiek tezy z zakresu historii kinematografii potrzebna jest dogłębna znajomość historii kina, potwierdzona lekturą wielu książek czy artykułów.

Mimo powyższego warto wskazać kilka ambitnych prac, których autorzy pokusili się o usytuowanie dzieł Hitchcocka w innym kontekście aniżeli tym związanym z analizą formalną czy interpretacją przez pryzmat psychoanalizy. Do takich z pewnością należy jeden z wideoesejów przygotowanych przez użytkownika prowadzącego kanał One Hundred Years of Cinema – kanał, dodajmy, wsparty przez platformę streamingową MUBI, promującą

<sup>38</sup> Zob. <https://vimeo.com/185350060> [dostęp 15.01.2020].

światowe kino art-house'owe. *One Hundred Years of Cinema*, jak sama nazwa wskazuje, koncentruje się na wątkach związanych z historią kina – każdy odcinek przybliży kontekst danego roku i film będący szczególnie ważny dla czasu, w którym powstał. W *1940: Rebecca – Hitchcock's Obsessions... Love, Violence and the Psycho-Sexual*<sup>39</sup> (2018) autor przygląda się filmowi, od którego zaczęła się hollywoodzka kariera Brytyjczyka. Drobiazgowy opis fabuły *Rebeki* (*Rebecca*, 1940) jest jednak pretekstem, by spojrzeć na całą filmografię autora *Szału* (*Frenzy*, 1972) – reżysera od wczesnych lat ujawniającego fascynację blondynkami (czego potwierdzenie można znaleźć w *Lokatorze*) i łączącego organicznie tematykę erotyczną z namysłem na przemocą. W *1940: Rebecca – Hitchcock's Obsessions...* zacytowane zostają, poza samą *Rebeką*, inne dzieła reżysera, w tym *Zawrót głowy*, którego jedna ze scen została opatrzona komentarzem w postaci mówiącego „z offu” Hitchcocka, analizującego poczynania Scottiego i jego stosunek do Judy.

Pod względem zebranych informacji i sposobu ich przekazania imponują dwa wideoeseje dotyczące procesu produkcji filmu *Północ, północny zachód: The Bizarre Process of Writing „North by Northwest”* | *Screenwriting*<sup>40</sup> (2018) oraz *How Hitchcock Turned the „Crop Duster Attack” into a Cinematic Icon* | „*North by Northwest*”<sup>41</sup> (2018). Ich autor, użytkownik podpisujący się jako „CinemaTaylor”, jak mało który twórca podobnych audiowizualnych studiów nie tylko swobodnie porusza się po historii kina, ale też umiejętnie potrafi wpleść w wizualną tkanę cytaty z artykułów, książek, Wikipedii, scenariusza filmu czy storyboardów przygotowanych na potrzeby realizacji dzieła z 1959 roku. W przybliżeniu kulis realizacji filmu pomocne były wywiady oraz często przez autora cytowana publikacja *Hitchcock at Work* Billa Krohna. Wideoeseje CinemaTaylora na swój sposób można potraktować jako (wzbogacone o odniesienia do innych źródeł) audiowizualną adaptację idei, jaka przyświecała Krohnowi, by możliwie najbardziej dogłębnie scharakteryzować przebieg powstania *Północy, północnego zachodu*.

<sup>39</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=VZYLzwfWxNw> [dostęp 15.01.2020].

<sup>40</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=lltazliRp58> [dostęp 15.01.2020].

<sup>41</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=DS8swCK8jq4> [dostęp 15.01.2020].

Za bodaj najdłuższą pracę należy uznać przeszło czterdziestominutowy *Alfred Hitchcock – The Dark Ages*<sup>42</sup> (2018). Ten zrealizowany w pojedynkę projekt, przygotowany przez użytkownika prowadzącego niezależny i mało znany kanał Eyebrow Cinema, ma na celu charakterystykę ostatniego, schyłkowego okresu twórczości Hitchcocka, który zainicjowany został premierą *Marnie* (1964). Choć w wideoeseju użytkownik odnosi się do całej twórczości brytyjskiego reżysera (pierwsze 12 minut zostało poświęcone filmom sprzed 1963 roku), to nade wszystko interesuje go to, co sam określa jako „mroczne czasy”, a więc okres od połowy lat 60. do 1976 roku, kiedy to na ekranach kin pojawiła się *Intryga rodzinna*. Autor nie tylko przybliży kulisy realizacji powstałych wówczas filmów, ale też sugeruje, skąd mogła wynikać ich niedoskonałość, mająca w dużym stopniu związek z przemianami społeczno-obyczajowymi, próbami kręcenia przez Hitchcocka filmów tematycznie odległych od jego zainteresowań (*vide* odnosząca się do zimnej wojny *Rozdarta kurtyna* [*Torn Curtain*, 1966]) oraz brak wybitnych współpracowników. Ostatecznie prowadzący Eyebrow Cinema przyznaje, że oglądanie nawet słabszych dokonań brytyjskiego reżysera może być zajęciem fascynującym, bo, przy odpowiedniej optyce, wzbogacającym wiedzę na temat przemian w Hollywood.

## W STRONĘ REMIKSU

Na ostatnią grupę wideoesejów składają się dzieła eksperymentalne – celem autorów tych filmów nie jest ani zwrócenie uwagi na kontekst produkcji, ani gruntowna analiza dzieła pod wybranym kątem, ani też opis wpływu twórczości Hitchcocka na rozwój kina i innych twórców. O wiele większy nacisk kładą oni na sieć skojarzeń, paradoksalne i komiczne zestawienia oraz zabawę formą. Za prekursorską pracę można tu uznać dzieło z początku wieku, *24 Second Psycho*<sup>43</sup> (2002) Daniela Martinico – żartobliwą wideoinstalację nawiązującą do pracy Douglasa Gordona *Twenty Four Hour Psycho* z 1993 roku, w której artysta wyświetlał *Psychozę* w na tyle zwolnionym tempie (dwie klatki na sekundę), że seans wydłużał się do doby. U Martinico z kolei oglądamy skompresowaną do 24 sekund wersję *Psychola* Gusa Van Santa –

<sup>42</sup> Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=s2slAVLjxgY> [dostęp 15.01.2020].

<sup>43</sup> Zob. <http://www.neglectedtransformer.com/martinico/new/24sechigh.mov> [dostęp 10.02.2020].

trwającą zapewne tyle czasu, ile, zdaniem autora, należałoby poświęcić temu kontrowersyjnemu *remake*’owi.

Na kondensacji metrażu opiera się także *Rear Window Timelapse*, opublikowany w 2012 roku przez Jeffa Desoma<sup>44</sup>. W nawiązującym do *Okna na podwórze* wideo twórca dokonał następującego eksperymentu: wyciął ujęcia przedstawiające kolejne okna i w planie totalnym – umożliwiającym zobaczenie całego podwórza – ukazał, prezentowaną w przyspieszeniu (dzięki poklatkowej technice *time-lapse*), akcję filmu, zagęszczonego tu do trwającej trzy minuty krótkometrażówki.

Za jeden z ciekawszych wideoeseistycznych remiksów – dzieł, w których połączono fragmenty różnych utworów w nową, integralną całość – można uznać *It’s A Wonderful Hitchcock*<sup>45</sup> (2017) Philipa Brubakera. Autor powiązał ze sobą wybrane sceny z *Tego wspaniałego życia* (*It’s a Wonderful Life*, 1946) Franka Capry z muzyką pochodzącą z *Zawrotu głowy*, co dało wywrotowy efekt – przynajmniej dla widzów znających oba filmy. Świąteczne arcydzieło Capry w reinterpretacji Brubakera przeobraziło się w utwór portretujący postać zagubionego schizofrenika, który sukcesywnie traci kontakt ze światem.

Jeszcze dalej poszedł David Scanlon, który w *Second Time’s the Charm (A Rebecca Sitcom Intro)*<sup>46</sup> (2019) zmontował wybrane sceny z *Rebeki* w sitcomową czołówkę, charakterystyczną dla telewizyjnych produkcji lat 80. By wzmocnić humorystyczny efekt – wynikający niewątpliwie z faktu, że przemontowany film z pewnością trudno byłoby w jakikolwiek sposób skjarzyć z dziełem komediowym – Scanlon w swoim wideoeseju wykorzystał muzykę z czołówki amerykańskiego serialu *Who’s the Boss* (1984–1992) oraz dobrał odpowiedni font do napisów informujących o twórcach sitcomu<sup>47</sup>.

Za oryginalny komentarz do filmu Hitchcocka można także potraktować *Rear Window’s Runway*<sup>48</sup> (2019) Luisa Mendonki. Autor wziął na warsztat sceny z *Okna na podwórze*, w których oglądamy zjawiskowo ubraną Grace Kelly, i opatrzył wideo komentarzem pochodzącym z telewizyjnej relacji

<sup>44</sup> Zob. <https://vimeo.com/37120554> [dostęp 10.02.2020].

<sup>45</sup> Zob. <https://vimeo.com/248692592> [dostęp 10.02.2020].

<sup>46</sup> Zob. <https://vimeo.com/363076633> [dostęp 10.02.2020].

<sup>47</sup> Pod koniec niespełna minutowego klipu pojawia się literówka – z napisów można wyczytać, że serial został wyprodukowany przez „Davida O. Selznica”.

<sup>48</sup> Zob. <https://vimeo.com/337528450> [dostęp 10.02.2020].

z pokazu mody, co skądinąd uwypukliło znaczenie kostiumów w filmie Hitchcocka, w którym Lisa Carol Fremont przez większość akcji usiłuje zwrócić na siebie uwagę przejętego śledztwem Jefferiesa.

Na bardzo ciekawy trop wskazuje Ariel Avissar w *Mashup of the Afternoon*<sup>49</sup> (2018), wideoeseju zestawiającym ujęcia pochodzące z *Sieci popołudnia* (*Meshes of the Afternoon*, 1943) Mai Deren ze scenami z *Psychozy*. Wydawałoby się, że porównanie aspektów wizualnych obu dzieł mogłoby prowadzić na interpretacyjne manowce, jednak Avissarowi udaje się w sposób przekonujący pokazać, w jak wielkim stopniu poszczególne ujęcia *Psychozy* inscenizacyjnie przypominają fragmenty awangardowego klasyka. W żadnym innym wideoeseju ostatnich lat nie udało się tak sugestywnie udowodnić estetyczną korespondencję tak odległych pod względem narracyjnym utworów.

## AUDIOWIZUALNY HOMMAGE DLA HITCHCOCKA

Wysnuwanie wniosków na podstawie wspomnianych wideoesejów może wydać się ryzykowne – w dużym stopniu mamy do czynienia z nową tendencją, zjawiskiem, które wciąż się rozwija i każdego roku wzbogacane jest o kolejne inspirujące filmy publikowane w Internecie. Dość zauważyć, że większość wspomnianych przeze mnie prac pochodzi z lat 2014–2019, z czego dziesięć powstało w 2017 roku, zaś w 2016 i 2018 roku można było zobaczyć po osiem nowych wideoesejów – a i te dane nie są precyzyjnie ze względu na niepewność co do rzeczywistej liczby filmików, jakie w tych latach mogły się pojawić.

Pomijając różnorodność podjętych przez użytkowników tematów (związanych oczywiście z postacią i twórczością Hitchcocka), warto też wskazać te aspekty, które łączą poszczególne dzieła. Nade wszystko opisując filmy brytyjskiego twórcy, wideoeseiści przyjmują perspektywę autorską. W niemal każdym wideoeseju – a przynajmniej wśród tych, w których warstwę obrazową uzupełniono o odczytywaną „z offu” narrację – mówi się o „filmach Hitchcocka” z pominięciem działalności pozostałych realizatorów (jeśli już jest mowa o innych twórcach, to ewentualnie wspomina się aktorów). Za wyjątek można uznać jedynie *Alfred Hitchcock – The Dark*

<sup>49</sup> Zob. <https://vimeo.com/304454199> [dostęp 10.02.2020].



Ages, którego autor zwraca uwagę na regres jakościowy w twórczości Brytyjczyka, spowodowany, między innymi, zakończeniem współpracy z wybitnymi współpracownikami (operator Robert Burke i kompozytor Bernard Herrmann) lub ich śmiercią (montażysta George Tomasini). Inaczej w pozostałych wideoesejach: Mr Nerdista w *ROPE: How Alfred Hitchcock Changed Editing Forever* co prawda zachwycą się montażem *Sznura*, ale ani razu nie wspomina nazwiska montażysty, Williama H. Zieglera. Neo, twórca *Vertigo – A Look at Color in Film*, w swojej analizie *Zawrotu głowy* koncentruje się na dobrze kostiumów, scenografii i rekwizytów, ale wymienia jedynie Hitchcocka jako osobę odpowiedzialną za swoje dzieło, nie podając informacji o wkładzie kostiumografki Edith Head czy scenografów i dekoratorów wewnątrz do filmu: Henry’ego Bumsteada, Hala Pereiry, Sama Comera oraz Franka R. McKelvy’ego.

Położenie nacisku na znaczenie autora filmowego w kontekście gotowego dzieła niewątpliwie ma związek z tym, że twórcy wideoesejów przyjmują określoną perspektywę, dzięki której zwracają uwagę jedynie na zalety dzieł brytyjskiego reżysera, składając mu tym samym hołd. Poza wyróżnionym wyżej „sążnistym” esejem *Eyebrów Cinema*, traktującym o mniej cenionych filmach Hitchcocka, każdy wideoesej to mała celebracja sztuki autora *Psychozy* – autora potrafiącego umiejętnie budować napięcie, drobiazgowo inscenizować rozmowy bohaterów, znakomicie charakteryzować portretowanych protagonistów, wreszcie: wzbogacać swoje dzieło w tropy, które poprowadzą do odczytania w kluczu psychoanalitycznym, pozostającym (między innymi dzięki popularności artykułów i książek Žižka) najczęściej obieraną ścieżką interpretacyjną.

Niejednokrotnie – w celu wyraźniejszego zaznaczenia swojego stanowiska – twórcy wideoesejów decydują się na wykorzystanie narracji „z offu”. Niemniej to graficzne ingerencje w klasyczny film robią tu największe wrażenie i poświadczają, jak w twórczy sposób można interpretować dzieła już znakomicie, wydawałoby się, znane kinomanom. Bodaj najlepszym przykładem pozostaje *How Alfred Hitchcock Blocks a Scene*, precyzyjnie odwzorowujący ruchy postaci dzięki umieszczonej na ekranie grafice. Zwraca także uwagę przekonujące wykorzystywanie materiałów archiwalnych, zwłaszcza sposób, w jaki po nie sięga Cinema Tylor w pracach poświęconych filmowi *Północ, północny zachód*. Charakterystyczne dla tego rodzaju wideoesejów są także trafnie dobrane cytaty z książek oraz sposób, w jaki autorzy

je przywołują. Przykładowo: użytkownik kanału Jack's Movie Reviews w *Vertigo Analysis – Love, Identity & Relationships*, cytując fragment książki Danny'ego Peary'ego *Crime Movies*, nie tylko umieszcza na ekranie okładkę cytowanej publikacji, ale zaraz obok niej – odczytywany przez siebie tekst. Tego rodzaju „wizualne przypisy” dość często pojawiają się w wideoesejach – podobnie też, choć już nie z taką intensywnością, jak umieszczona na ekranie w końcowych partiach filmu bibliografia.

Trzeba przyznać, że Hitchcock jako taki pozostaje wdzięcznym tematem do „wideoopisania”. Chętnie portretowany w piśmiennictwie filmoznawczym, regularnie udzielający się w promocji swoich filmów (*vide* mnóstwo wywiadów telewizyjnych, których fragmenty zamieszczane są w Internecie) i przede wszystkim tworzący swego czasu niezwykle popularne i wyraziste pod względem artystycznym dzieła – wszystkie te elementy wpłynęły na kinomanów pragnących przedstawiać swoje spostrzeżenia za pomocą obrazu ruchomego, nawet jeśli nie są wykształconymi montażystami. Z tym ostatnim wiąże się bodaj największa zaleta płynąca z umieszczania w Internecie wideoesejów – powszechny dostęp użytkowników do treści. Opisywane wyżej audiowizualne szkice – a także te, które dopiero powstaną – umożliwiają odbiorcom łatwe dotarcie do treści odsłaniających znaczenia filmów sprzed pół wieku. Nie sposób nie zwrócić na to uwagi, myśląc o popularyzacji twórczości Alfreda Hitchcocka.

## Bibliografia

- Marcin Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, Columbia University Press, New York 2018.
- Paweł Biliński, *Palimpsesty. Wideoesejstyka Kevina B. Lee*, „EKRAŃY” 2016, nr 5 (33).
- Jean Burgess, Joshua Green, *Przedsiębiorczy Vloger: kultura uczestnictwa poza podziałem na profesjonalistów i amatorów*, tłum. D. Rode, [w:] *Badanie wi-downi filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, WN Scholar, Warszawa 2014.
- Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, New York 2011.

- Essays on the Essay Film*, eds. N.M. Alter, T. Corrigan, Columbia University Press, New York 2017.
- Christian Keathley, *La Caméra-Stylo. Notes on Video Criticism and Cinephilia*, w: *The Language and Style of Film Criticism*, eds. A. Clayton, A. Klevan, Routledge, London – New York, 2011.
- Iwona Kurz, „I got you tube”. *Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2010].
- Stanisław Liguziński, *Wideoesej. Zapiski na marginesach*, „EKRAŃY” 2012, nr 6 (10).
- Grażyna Świętochowska, *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104.
- François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut*, współpraca H. Scott, tłum., oprac. i posłowie T. Lubelski, „Świat Literacki”, Izabelin 2005.

### Źródła internetowe

- „Audiovisualcy. An Online Forum for Videographic Film Studies”, <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>.
- Ariel Avissar, *Mashup of the Afternoon*, <https://vimeo.com/304454199>.
- Ariel Avissar, Will DiGravio, Grace Lee, *The Best Video Essays of 2019*, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2019>.
- Mackenzie Bell, *Psycho and The Duality of Man (Video Essay)*, <https://www.youtube.com/watch?v=UNActHlEX-o>.
- Steven Benedict, *The Hitchcock Gallery*, <https://vimeo.com/115718613>.
- Blog *Is This Just Fantasy?*, <https://plainflavoredenglish.com>.
- Philip Brubaker, *It's A Wonderful Hitchcock*, <https://vimeo.com/248692592>.
- CinemaTyler, *The Bizarre Process of Writing 'North by Northwest' | Screenwriting*, <https://www.youtube.com/watch?v=lltazliRp58>.
- CinemaTyler, *How Hitchcock Turned the 'Crop Duster Attack' into a Cinematic Icon | North by Northwest*, <https://www.youtube.com/watch?v=DS8swCK8jq4>.
- Jeff Desom, *Rear Window Timelapse*, <https://vimeo.com/37120554>.
- The Discarded Image, *Psycho – How Alfred Hitchcock Manipulates An Audience*, <https://www.youtube.com/watch?v=xm-9E275D9c>.
- Matt Draper, *Rear Window – Turning Viewer into Voyeur*, <https://www.youtube.com/watch?v=2UH10Mm-6tE>.

- Entertain the Elk, *How Hitchcock Creates Suspense*, <https://www.youtube.com/watch?v=s-QVHJDmD6A>.
- Eyebrow Cinema, *Alfred Hitchcock – The Dark Ages*, <https://www.youtube.com/watch?v=s2slAVLjxgY>.
- Peet Gelderblom, *Hitchcock & De Palma Split Screen Bloodbath*, <https://vimeo.com/193068848>.
- Margarita Georgitseas, *Understanding Psycho: The Uncanny*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_FMkGEZP3w0](https://www.youtube.com/watch?v=_FMkGEZP3w0).
- John Gibbs, Douglas Pye, *Opening choices – Notorious*, <https://vimeo.com/185350060>.
- Jack's Movie Reviews, *Rear Window – Hitchcock's Manipulation*, <https://www.youtube.com/watch?v=e4Yw8hz3tG8>.
- Jack's Movie Reviews, *Vertigo Analysis – Love, Identity & Relationships*, <https://www.youtube.com/watch?v=XjNZUXMsrGA>.
- kogonada, *Eyes of Hitchcock*, <https://vimeo.com/107270525>.
- Daniel Martinico, *24 Second Psycho*, <http://www.neglectedtransformer.com/martinico/new/24sechigh.mov>.
- Luis Mendonca, *Rear Window's Runway*, <https://vimeo.com/337528450>.
- A Million Movies, *Strangers On a Train: The Doubles Motif*, <https://www.youtube.com/watch?v=MW-IWM5CoQ4>.
- neo, *Vertigo – A Look at Color in Film*, <https://www.youtube.com/watch?v=scmHVYYZZ3w>.
- Mr Nerdista, *ROPE: How Alfred Hitchcock Changed Editing Forever*, <https://www.youtube.com/watch?v=W8R5Kd4NWKM>.
- Nerdwriter1, *How Alfred Hitchcock Blocks A Scene*, <https://www.youtube.com/watch?v=UgnNakO6JZw>.
- Matt Novak, *Hitchcock's Hands*, <https://vimeo.com/230194725>.
- Morgan T. Rhys, *Every Alfred Hitchcock Cameo*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_YbaOkiMiRQ](https://www.youtube.com/watch?v=_YbaOkiMiRQ).
- One Hundred Years of Cinema, *1940: Rebecca – Hitchcock's obsessions... Love, Violence, and the Psycho-sexual*, <https://www.youtube.com/watch?v=VZYLzWfWxNw>.
- Brais Romero, *Hitchcock | Truffaut*, <https://vimeo.com/160927998>.
- Jorge Luengo Ruiz, *Alfred Hitchcock // Point of View*, <https://vimeo.com/211361198>.
- Jorge Luengo Ruiz, *Alfred Hitchcock's Close-Ups*, <https://vimeo.com/137761623>.
- Bill Rwehera, *The Hitchcock Trademark No One Talks About*, <https://www.youtube.com/watch?v=JVoiI-wCNm8>.

Bill Rwehera, *The Many Genres of Rear Window*, <https://vimeo.com/229591018>.

David Scanlon, *Second Time's the Charm (A Rebecca Sitcom Intro)*, <https://vimeo.com/363076633>.

Leigh Singer, *Psycho vs Psycho. Alfred Hitchcock's Original vs Gus Van Sant's Remake*, [https://www.youtube.com/watch?v=xI\\_4LT7BTm4&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=xI_4LT7BTm4&feature=emb_logo).

Jacob T. Swinney, *The Influence of 'Vertigo'*, <https://www.youtube.com/watch?v=F3WHuOcwYUs>.

This Guy Edits, *3 Hitchcock Techniques We Shoul Copy More*, <https://www.youtube.com/watch?v=E1LzhiCcOY0>.

Max Tohline, *Alfred Hitchcock's 39 Stairs [2 loops]*, <https://vimeo.com/239872105>.

Trailer filmu *Psychoza*, <https://www.youtube.com/watch?v=AJdPFYENJBo>.

### **Audiovisual Vertigo. Alfred Hitchcock and Video Essays**

The article focuses on paratexts that refer to the work of Alfred Hitchcock. The author focuses on video essays, which either describe, analyze and interpret films made by the director of *Vertigo*, or to highlight specific themes that are characteristic of his films. The author briefly examines video essays as a new way of 'writing' about the cinema, and draws attention to the popularity of YouTube and Vimeo platforms, commonly used by vloggers to share materials they have edited. The next parts of the article are devoted to video essays thematically focused on Hitchcock and his work. By systematizing the issue and pointing out the most important components of video essays, the author distinguishes the following types of such short films: those that focus on specific themes in Hitchcock's films; those regarding the director's method; those examining the influence of his films; those analyzing specific films from different perspectives; those that read Hitchcock's films in a historical perspective; and finally various video remixes based on the assembly of excerpts of Hitchcock's works with shots from other films.

**Keywords:** Hitchcock, video essay, paratext, YouTube, Vimeo, remix

# POPULAR MUSIC ANALYSIS AND SEMIOTICS: APPLICATIONS AND PERSPECTIVES

JACOPO CONTI

Dipartimento di Filosofia e Scienze, Università di Torino  
Department of Philosophy and Educational Sciences,  
University of Turin  
jacopo.conti@unito.it  
ORCID: 0000-0003-0032-5545

## INTRODUCTION. WHY MUSIC ANALYSIS IS SO INFAMOUS IN POPULAR MUSIC STUDIES

In 1981, among the founders of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM), there were many musicologists – like Charles Hamm, Philip Tagg, Richard Middleton, David Horn, Franco Fabbri – but despite their role as founders and their importance in IASPM's life, the majority of popular music scholars today are not musicologists. IASPM is, by definition, a multidisciplinary association, and the development of ethnomusicology – and, later, of popular music studies – led to a broader concept of what music is, and how it should be considered and analyzed. The scholar should focus both on the *text* and the *context*, of course. Nevertheless, it is interesting to note how *music* – the text – is not even mentioned in many books and articles on popular music, today.

Even if relevant books such as *Song Means* by Allan Moore<sup>1</sup>, *Music's Meanings* by Philip Tagg<sup>2</sup> and *The Art of Record Production*, edited by Simon Frith and Simon Zagorski-Thomas<sup>3</sup> were released quite recently, music analysis does not appear to be among the interests of numerous members

---

<sup>1</sup> A.F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham – Burlington 2012.

<sup>2</sup> P. Tagg, *Music's Meanings*, New York – Huddersfield 2013.

<sup>3</sup> S. Frith, S. Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Farnham – Burlington 2012

of the IASPM international mailing list<sup>4</sup>. And not just analysis: *music/sound* fails to be among the interest of the majority of popular music scholars. It is because of our misconceptions on music and the idea that only musicians and musicologists can discuss it properly – as very well addressed by Philip Tagg in *Music's Meanings*, Chapter 3, called „The epistemic oil-tanker”<sup>5</sup>. Because of the fact that the most of popular music scholars are non-musos, they just do not deal with music: they deal mainly with para- and extra-musical elements, which are extremely relevant, but *only if related to the music*.

Plus, the fact that music analysis is avoided by many scholars is also due to concepts unfortunately derived from ‘traditional’ musicology, and mainly from what Philip Tagg (again) calls ‘musical absolutism’. The concept of ‘absolute music’, born in the second half of the XIX Century, is – to cut a very long story very short – at the basis (1) of the common belief that ‘absolute music’ is music ‘at its best’, and that all musics that relate to anything outside musical grammar itself is, somehow, inferior; (2) of the idea that the score – being the only possible representation of music – is the only thing the analyst has to consider in order to understand a piece. It would be ungenerous to state that ‘traditional’ musicologists do not consider also philosophy, history and the likes to understand music (so, not just music as-it-is) – but when classical musicologist concentrate on ‘music itself’, they rely exclusively on the paper score – what Marcello Source Keller sharply calls ‘papery music’<sup>6</sup>. Those kinds of analysis are incomprehensible to anyone who is not a musician or a musicologist, of course. So, musical absolutism is one of the main reasons why music analysis is not very popular.

The other reason is the exact opposite, as Tagg points very well:

damaging to the development of analytical perspective [...] has been the *inverted musical absolutism* that was so fashionable, at least in the anglophone world around 1990 and which, like the old-style art-music absolutism [...], exhibits avid aversion to making links between music as sound on the one hand and its meanings, uses and functions on the other. Inverted musical

---

<sup>4</sup> The author has been a membership secretary of IASPM – and, as such, was in charge of the international mailing list – from June 2015 to June 2019.

<sup>5</sup> P. Tagg, *op. cit.*, pp. 83–132.

<sup>6</sup> M. Source Keller, *What Makes Music European: Looking Beyond Sound*, Plymouth 2012, p. XXIII.



absolutism has its own articles of faith as part of an irrational belief system and still rules the roost in a significant number of institutions supposedly devoted to studies of culture, including music. I'm referring here to what, in the context of popular music studies, I call *ptomorockology*<sup>7</sup>.

The idea, on the exact opposite extreme, that talking about the *context* is more effective than talking about the *text* is still influencing popular music studies today. We could read many books on many artists or bands with no reference at all to their music. It seems like many scholars perceive music analysis as an outmoded approach to the subject – as if analysis has to be necessarily related to a repertoire written on paper, and as if left no space for para- and extra-musical aspects.

For these reasons Philip Tagg published his last two books – *Everyday Tonality* and *Music Meanings* – and founded the Network of the Inclusion of Music in Music Studies (NIMiMS). *Music Meanings* is particularly interesting because in a 700-pages long book on music analysis we have just *one* notated example. Tagg's aim is to prove that it is possible to talk about music and analyse it even without being classically trained musicians. In fact, an analysis of how music works in order to communicate something can be done without technical musical terms.

One of the points Tagg focuses on is the fact that the discourse around music lacks aesthetic terms, while there is an abundance of poietic ones: it is possible to technically describe a chord, but the way it sounds and what it can mean to listeners is not included in that technical description. This is the example of the 'detective chord,' the minor chord with a major seventh and a major ninth (for example, Am<sup>maj9</sup>) that we can listen to at the end of the James Bond theme and in a huge amount of noir and spy movies since the 1950's; or the 'Doomsday mega-drone,' that we heard in many movies and TV series, aurally depicting an ominous situation.

Here are introduced three possible directions in popular music analysis that will hopefully stimulate readers for further research.

<sup>7</sup> P. Tagg, op. cit., p. 105.

## DIATAXIS

Even in case when an analyst does not want to consider sound itself, it is possible to study *the music*. For instance, Franco Fabbri developed a very efficient way of representing the structure of a song visually – the structure that Philip Tagg called later ‘diataxis’<sup>8</sup>. As you can see on fig. 1, we can distinguish chorus, bridges (or verses and refrains, in other song forms) as perceived just by listening to the song, and pointing them on the screen of the player (with minutes and seconds), not looking at a written score.

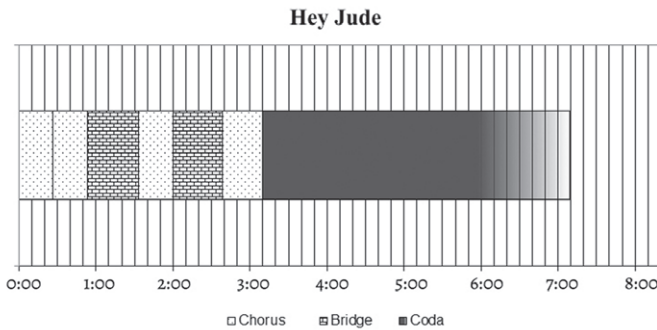


Fig. 1. Diataxis of Hey Jude (Beatles, 1968a)

The textures change according to the function. Franco Fabbri used it mostly studying the structure of Beatles songs; he noted that most of the Beatles tunes – especially at the beginning of their career – were structured as chorus-bridge songs, or AABA, as in Tin Pan Alley classics (and that is the case, mentioned above, of *Hey Jude* too). Taking advantage of its immediate effect on listeners (because a chorus can start right with the interesting part, while a refrain keeps the listener waiting for it), sometimes the Beatles started their songs with refrains, instead that verses. It happened with *She Loves You*, and *Can't Buy Me Love*. It later happened with *Strawberry Fields Forever*, as well documented in Fabbri<sup>9</sup>: in Lennon's demos, *Strawberry Fields* was originally in verse-refrain form but was later

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 383–416.

<sup>9</sup> F. Fabbri, *Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs*, [in:] *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*,

inverted as refrain-verse. Now, regarding the Beatles, while new demos are released in these later years, song structures seem to be one of the main struggles of the band during their compositional work: if we compare, for instance, the demo of *Cry Baby Cry* (released on *Beatles 2018*; fig. 2), a song from the *White Album* (again by Lennon), with the final version (fig. 3), we see that the structure changed again during the recording process: a verse-refrain song that turned into refrain-verse.

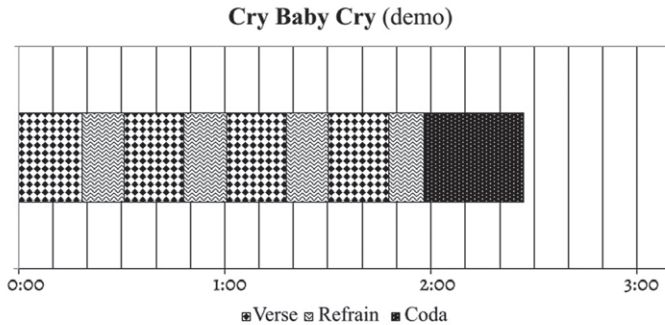


Fig. 2. Diataxis of *Cry Baby Cry* in the demo (*Beatles 2018*)



Fig. 3. Diataxis of *Cry Baby Cry* (*Beatles 1968b*)

And it happened with the outtake *What's the New Mary Jane* (Lennon again), whose 'final' version was in verse-refrain, but the demo was in

---

Proceedings of the XV International Conference of IASPM (2009), eds. G. Stahl, A. Gyde, Liverpool 2013.

refrain-verse. Not to mention Lennon's *Goodnight*, in which the „Dreams, sweet dreams...” part – here named ‘bridge’ – changed its position several times during rehearsals: it was at the beginning of the song in an unnumbered early rehearsal (released on Beatles 1996; fig. 4), then in third position in take 10 (fig. 5), again at the beginning in take 22 (fig. 6) and in third position in the final, ‘official’ version (fig. 7).

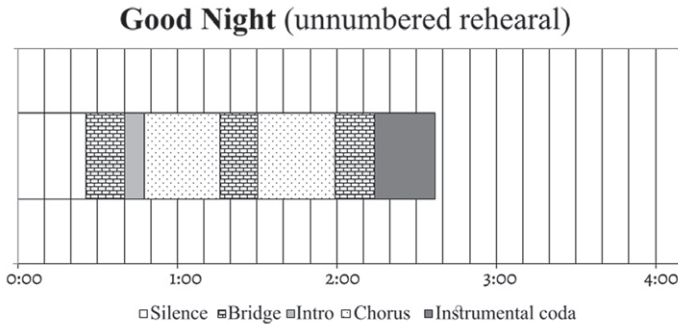


Fig. 4. Diataxis of an early rehearsal of *Good Night* (Beatles 1996)

McCartney, on the other hand, seemed to be the one who did not change his songs in the studio, with the notable exception of *Helter Skelter* (fig. 8). Take 2 of the song (Beatles 2018) was an almost 13-minutes long slow jam with plenty of instrumental sections: it seems quite normal that the band did not record this version to release it, but it is interesting that what became the sung intro in the final version („When I get to the bottom...”; Beatles 1968b) – pointed by the arrow in the image – wasn’t placed at the beginning of the song. So, ‘condensing’ the song for the record did not mean to simply remove the instrumental parts, but also *re-structuring the whole diataxis* of the piece.

The rhetoric aspect of diataxis has proved relevant not only for the Beatles, of course. Let us consider, for example, *I Want It All* by Queen (1989), released as a track of the album *The Miracle* and as a single (now in Queen, 1991). The single is 4 minutes long, while the track on the album is 4 minutes and 41 seconds. This is not particularly relevant, as singles are often edited to be more radio-friendly (usually by removing an instrumental solo). What strikes in the case of *I Want It All* is the fact that on *The Miracle* the song begins with an instrumental intro, followed by a solo, the first verse and

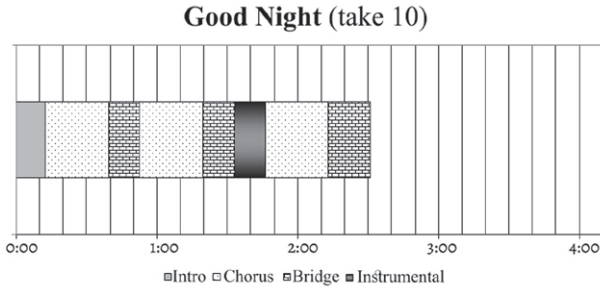


Fig. 5. Diataxis of Good Night, take 10 (Beatles 2018)

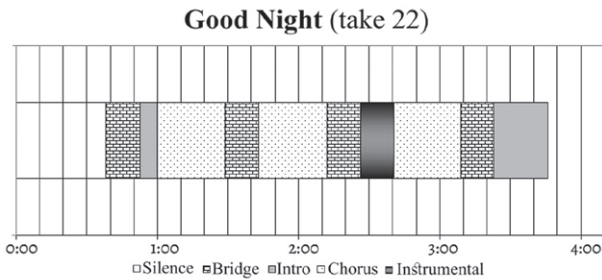


Fig. 6. Diataxis of Good Night, take 22 (Beatles 2018)

then the refrain with the hook (consequently appearing after *one minute*). In the single, the very first thing we hear is an *a cappella* version of the refrain, followed by the solo (i.e. starting with the refrain, as in *She Loves You*, *Can't Buy Me Love*, or *Strawberry Fields Forever*).

## VOICE, AURAL STAGING, AND SOUND-BOX

While the issue of diataxis is mainly a rhetoric one, the field of music analysis related to semiotics is a broad one that has not been explored enough. The work that Philippe Lacasse has done on the perception of the voice in recorded music (with effects and filters) is a seminal one<sup>10</sup>, but it did not open to other studies in the same field. In these years, voices filtered through

<sup>10</sup> S. Lacasse, *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, PhD diss., Institute

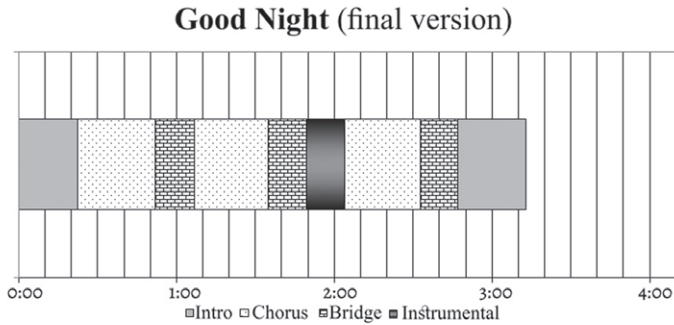


Fig. 7. Diataxis of Good Night as officially released (Beatles 1968b)

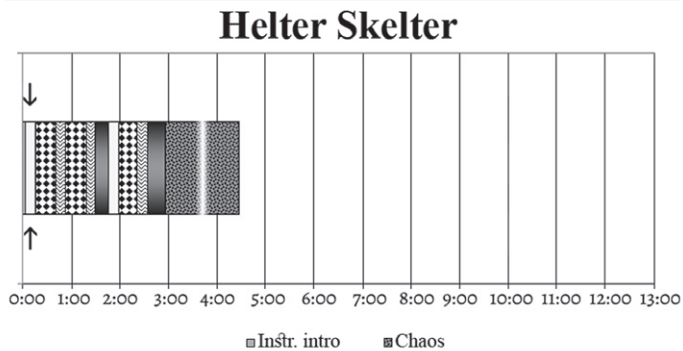
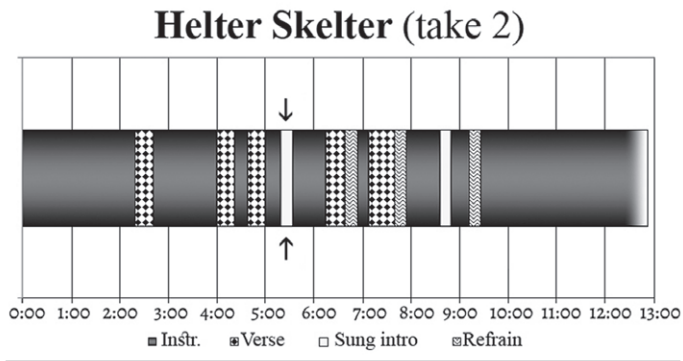


Fig. 8. Diataxis of Helter Skelter compared (Beatles 2018 and Beatles 1968b)

Autotune or a similar software dominate the industry: a study on what those voices mean *as timbers* to different audiences (the emic and the etic perspectives), with a particular focus on who *understands the lyrics* and *who doesn't*, would be essential to understand this phenomenon. It could help understand the gap between those who like it (or just dig it) and those who do not.

Another aspect that could be studied without a musicological technical background is that of space in recorded music – the *aural staging*, that is *the mise-en-scène* of sound sources (voices, instruments, sound effects, etc.), in one or more acoustic spaces; particularly important in audio recordings – *phonographic staging*<sup>11</sup> – but also in film and games sound, as well as in live performance situations<sup>12</sup>.

Allan Moore studied in detail the evolution of the sound-box, that is „a four-dimensional virtual space within which sounds can be located through”<sup>13</sup>. Developing his discourse on the sound-box, Moore used a particularly useful visual representation of sound sources in the mix, as shown in fig. 9.

What we see in is a cluster mix, with all instruments placed in one channel (the cluster), backing vocals on the opposite channel and lead vocals in the center.

But Moore focused exclusively on repertoires he knew well, of course – anglophone popular music, whether it is rock or rhythm and blues or soul<sup>14</sup>. Studies on the sound-box in other genres, or on rock, rhythm and blues and soul in other countries are yet to be done. Moore defines the ‘normative mix’ (that is, what became the norm since the early 1970s) the diagonal mix, the one with vocals, bass and snare drum in the middle, after a ‘struggle’ between diagonal mix, triangular mix (snare drum, bass and vocal placed as in a triangle), cluster mix (aforementioned) and dynamic mix (with moving

---

of Popular Music, Liverpool 2000; idem, *Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of the Popular Music Voice*, Québec 2005.

<sup>11</sup> Idem, *Persona...*, op. cit.

<sup>12</sup> P. Tagg, op. cit., p. 583.

<sup>13</sup> R. Dockwray, A.F. Moore, *Configuring the sound-box 1965–1972*, „Popular Music”, Vol. 29, No. 2, p. 181.

<sup>14</sup> See: ibidem; A.F. Moore, op. cit.



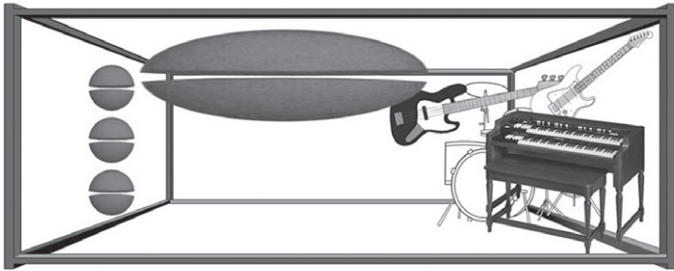


Fig. 9. Sound-box of Pugno Chiusi (I Ribelli 1967)

sources). But were the steps to get to it the same all around the world? In Latin countries, like Italy of course, the voice was treated very differently, for instance<sup>15</sup>. In my classroom, at the University of Torino, we have one speaker, and we listen to our examples in mono (just the left channel): when I explained to my students what ‘mono’ and ‘stereo’ meant, I played *Pugno Chiusi*, represented in fig. 9. Everyone laughed, because being the cluster of instruments on the right channel, they were all cut out of the mix, and they could just hear a very predominant voice and the backing vocal (very up-front)<sup>16</sup>. It would not have happened with any Beatles tune from that very year, because they never used it. So, different vocal and instrumental traditions from around the world led to different strategies of stereo mix, but comparisons among them, as already stated, are yet to be done.

## MUSICAL SYNECDOCHE

The perception of space in a record is also a semiotic issue. Analysis and semiotics can help us understand cultural similarities and differences on a deep level. A style flag is:

<sup>15</sup> The mix with the voice up-front is sometimes called ‘Latin mix’.

<sup>16</sup> It has to be noted that the study of the sound-box can be applied to any stereophonic recorded music. As far as I know, there are not studies on this field regarding the aural staging of euroclassical music or jazz. But were piano concertos mixed in the early 1960s as in the late 2000s? And what about jazz quartets?

As its label suggests, this [...] sign type uses particular sounds to identify a particular musical style and often, by connotative extension, the cultural genre to which that musical style belongs<sup>17</sup>.

while a musical synecdoche is:

a set of musical structures imported into a musical 'home' style that refer to another [...] musical style by citing one or more elements supposed to be typical of that 'other' style when heard in the context of the 'home' style. By including part of the 'other' style, the imported sounds allude not only to that other style in its entirety but also to the complete genre of which that other musical style is but a part<sup>18</sup>.

Now, let us focus to what a synecdoche means *by connotation*. To Western audiences, for example, classical Indian music from the North of the country does not simply sound 'Indian' (that would be the denotative level): since the Beatles and hippie bands, we are used to associate by connotation that music to 'hippie spirituality,' especially if it is placed into a rock 'context', as a genre synecdoche – as ironically represented by George Harrison at the end of his video for the 1987 single *When We Was Fab* (fig. 10).

Harrison used Indian 'soundscapes' exactly to represent the spiritual world against its material counterpart at least in two other songs, *Living in the Material World* (1973) and *Brainwashed* (2002), in which the bridges of the songs radically changed the aural environment – from rock to 'Indian classical'. And with sound, the lyrics changed: the choruses of *Living in the Material World* deal with what the title is about, but the bridges begin with the lyrics „From the spiritual skies...”, while in *Brainwashed*, in a list of how the modern and material world brainwashes us, the bridges deal with soul and God. And the volume notably decreases, But Western listeners do not know what it means to an Indian audience: would it sound just 'classical'? Or what else? And there are many examples even in Europe.

That is because a musical message – in that case, the synecdoche and its denotative and connotative levels – can work only in presence of a store of signs that has to be shared by both the transmitter and the receiver; when it is not, we are in presence of a codal incompetence, that can lead listeners

<sup>17</sup> P. Tagg, op. cit., p. 522.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 524.



Fig. 10. George Harrison before disappearing at the end of the video of *When We Was Fab* (1987), while a generic 'Indian' atmosphere is set by a tambura and a sitar

to a whole new way of interpreting a message. And the examples could be many, many more.

A serious approach to music analysis should aim to do that: to understand music as a medium, and as a message. Hopefully, more scholars will learn from past and present mistakes (of analysts and haters of analysis) and understand that extramusical and paramusical elements are relevant and must be studied in detail, but they wouldn't be there if it wasn't for the music in the first place, so even musical aspects of music are important.

### **Bibliography**

- Jacopo Conti, *The 'Italianness' of Italian Prog*, [in:] *Prog Rock in Europe. Overview of a Persistent Musical Style*, ed. P. Gonin, Editions Universitaires de Dijon, Dijon 2016.
- Jacopo Conti, *Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve 'suonare' per essere considerata francese*, „Vox Popular”, Vol. 1, No. 1.
- Jacopo Conti, *Musical Synecdoche: Musical Analysis, Semiotics and Representation*, paper delivered at the *Analyse musicale et représentations sociales* Conference, 15–16 March 2017, Université Paris-Sorbonne.
- Ruth Dockwray, Allan F. Moore, *Configuring the sound-box 1965–1972*, „Popular Music”, Vol. 29, No. 2.

- Franco Fabbri, *Around the Clock. Una storia della popular music*, UTET, Torino 2008.
- Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano 2008.
- Franco Fabbri, *Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs*, [in:] *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, Proceedings of the XV International Conference of IASPM (2009), eds. G. Stahl, A. Gyde, Liverpool 2013.
- Franco Fabbri, *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Il Saggiatore, Milano 2017.
- Simon Frith, Simon Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Ashgate, Farnham – Burlington 2012.
- Serge Lacasse, *Listen to My Voice: The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, PhD diss., Institute of Popular Music, Liverpool 2000.
- Serge Lacasse, *Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of the Popular Music Voice*, Université Laval, Québec 2005.
- Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Farnham – Burlington 2012.
- Marcello Sorce Keller, *What Makes Music European: Looking Beyond Sound*, Scarecrow Press, Plymouth 2012.
- Philip Tagg, *Music's Meanings*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York – Huddersfield 2013.
- Philip Tagg, *Everyday Tonality II*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York – Huddersfield 2014.

### Musical References

- George Harrison, 1973: *Living in the Material World* – with *Living in the Material World*.
- George Harrison, 1987: *Cloud 9* – with *When We Was Fab*.
- George Harrison, 2002: *Brainwashed* – with *Brainwashed*.
- I Ribelli, 1967: *Pugni Chiusi / La follia*, 45" rpm.
- The Beatles, 1968a: *Hey Jude / Revolution*, 45" rpm.
- The Beatles, 1968b: *The Beatles* (a.k.a. *White Album*) – with *Cry Baby Cry, Helter Skelter* and *Good Night*.
- The Beatles, 1996: *Anthology Vol. 3* – with *Good Night* (unnumbered rehearsal) and *What's the New Mary Jane*.

The Beatles, 2018: *The Beatles – Super Deluxe Edition* – with *Cry Baby Cry* (demo), *What's the New Mary Jane* (demo), *Good Night* (take 10), *Good Night* (take 22) and *Helter Skelter* (take 2).

Queen, 1989: *The Miracle* – with *I Want It All*.

Queen, 1991: *Greatest Hits vol. II* – with *I Want It All*.

### **Popular Music Analysis and Semiotics: Applications and Perspectives**

The aim of this paper is to introduce just a few of the characteristics of popular music analysis that can assist further development of the discipline even for non-musicologists. After an introduction on why music analysis and popular music analysis – considering music as ‘humanly organized sound’ – are not popular in popular music studies and why contemporary popular music scholars tend to concentrate more on paramusical and extramusical issues, this presentation will concentrate on: song structures – or, as Philip Tagg calls it, the *diataxis* – comparing the structures most used by the Beatles; the sound of voices; the sound-box and the *aural staging*; the musical synecdoche. The final aim of this paper is to state the importance of music in music studies: paramusical and extramusical aspects are essential to understand how music works and communicates, but music is important as well.

**Keywords:** music analysis, popular music, music semiotics, song analysis, sound-box

## POPULAR MUSIC STUDIES IN ITALY: A HISTORICAL/POLITICAL OVERVIEW

FRANCO FABBRI

Dipartimento di Informatica, Università degli Studi di Milano  
Department of Computer Science, University of Milan  
prof.fabbri@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-2541-4192

Where to begin? When? Let me jot down a few schematic notes: later on, I will put them into a proper chronological order.

If by ‘popular music studies’ we strictly mean the inclusion of popular music-related subjects in the syllabuses of Italian academic institutions (universities and conservatories), then a historical overview could only start at the end of the 1990s, or at the beginning of the 2000s. If we enlarge the focus to include the appearance of dissertations on those subjects (in the absence of formally organized courses), we have to go back to the late 1970s or, more consistently, to the mid-1980s.

I may be wrong, but the very first course at an Italian university referring to ‘popular music’ in its title was my course at the University of Turin, Facoltà di Lettere e Filosofia, in the academic year 2001–2002: before then, the term had not been accepted in the Italian academia, despite the existence of an Italian branch of IASPM, since 1983, and despite the fact that the Second International Conference on Popular Music Studies had been held in Italy in the same year. This suggests that a historical/political overview must not be limited to the periods of time when popular music studies have existed, but has to be extended back in search of the reasons why such studies were prevented from coming to existence previously. This problem is not specifically Italian, of course. An obvious example is offered by the fact that the first international conference convened in Amsterdam in 1981 was called ‘International Conference *on* Popular Music *Research*’, and that the association established on that occasion, at the end of the conference, was called ‘International Association *for* the *Study* of Popular Music’. If names have a meaning (and we can bet they had, for the kind of people

that founded IASPM), then we have to assume that the Amsterdam conference had been intended as a survey on the state of the art of popular music *research* (that is, of investigations mostly conducted by individuals, outside of the academia, or anyway outside of official syllabuses), while the association was meant as an instrument to promote the inclusion of popular music *studies* in the academia, as clearly affirmed in its Statutes. At that time, there was an agreement that the easiest and most straightforward way to define ‘popular music’ was ‘music that is not taught or studied in the academia’.

A negative definition similar to the previous one was very common in Italy in the 1970s: *musica extracolta*, that is, music located outside of the ‘territory’ of cultured music or the one considered art. (*Musica extracolta*, then, would include not only popular music, but also folk music – although it was becoming an academic subject just in the mid-1970s, in Italy – and jazz). That decade is relevant to this overview also because popular music, as well as folk and jazz, was at the centre of a broad movement of *scuole popolari di musica* (popular schools of music). Teachers and pupils in those unofficial schools were confronted practically every day with theoretical and historical issues, for which there was no coverage in traditional teaching. It must be noted that questions about popular music as a subject for school teachers are an important reason for the growth of early popular music studies in the 1970s, also elsewhere: a topic almost forgotten or marginalized today, yet very important in the early 1980s<sup>1</sup>.

Still earlier, since the late 1950s, discussions on popular music in Italy had been focused mainly on folk revival and topical songs vs. commercial songs, under the labels of *canzone diversa* or *nuova canzone* and *canzone di consumo*.

If we accept such labels, and the subtle linguistic distinction put forward in Amsterdam in 1981, we can roughly divide the history of popular music research and studies in Italy in the past sixty years as follows:

---

<sup>1</sup> See: N. Josephs, *Popular Music Research: Its Uses in Education*; O. Straarup, *Popular Music Research: Needs and Uses in Education*; P. Tagg, *Music Teacher Training Problems and Popular Music Research*, [in:] *Popular Music Perspectives*, Papers from The First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981, eds. D. Horn, P. Tagg, Göteborg – Exeter 1982.



- 1960s – individual research and public debates on *canzone diversa*, *nuova canzone*, *canzone di consumo*;
- 1970s – unofficial/individual research on *musica extracolta*, debates on *canzone politica*, *canzone d'autore*, jazz, Italian rock;
- 1980s – early IASPM conferences (1983: Reggio Emilia), the establishment of IASPM-Italy, dissertations and seminars at some universities (Bologna, Rome, Milan);
- 1990s – more conferences (1995: *Analisi e canzoni*, Trento), early courses on subjects related with popular music;
- 2000s – another International IASPM conference (2005: Rome), popular music courses at some universities;
- 2010s – popular music courses in some conservatories, and discussions about the formal inclusion of popular music studies into the existing musicological disciplines.

Of course, there is no clear division between these decades: topics, methodological trends, degrees of institutional refusal/acceptance flow from one period to the following one. However, is there anything worth considering before the late 1950s?

Definitely, yes. For the purpose of this paper, I would suggest to add what I called elsewhere *Il Trentennio*<sup>2</sup>, that is, the period including the two decades of the Fascist rule (called *Ventennio* in Italian) and the first decade after the Second World War, which, as far as popular music is concerned, are politically and culturally similar: it is a time when the 'official' approach towards *musica leggera* (light music) was created and administered by the State-owned broadcasting company (URI, since 1924, EIAR, since 1928, and RAI, since 1944–1946). That is also the period when the Italian philosophical debate was dominated by two scholars/politicians, the liberal Benedetto Croce and the fascist Giovanni Gentile, who held music – in different ways – in low esteem as compared to other arts: little more than a *soubrette* (Croce), an activity for young ladies (*signorine*, Gentile), contaminated by technique and practice, devoid of the purity of poetry (Croce). And Gentile, Minister of Education in the early years of Fascism,

<sup>2</sup> F. Fabbri, *Il Trentennio: 'musica leggera' alla radio italiana, 1928–1958*, [in:] *La musica alla radio, 1924–1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, ed. A.I. De Benedictis, Roma 2014.

was responsible for the reform of public instruction (1923), which still today constitutes the basis for the marginalization of music teaching in Italian schools.

Another consequence is that until the end of the Second World War there was very little room for music studies at universities (whereas conservatories were reserved, and still are, to technical training, with very little space for historical/theoretical courses). Still in 1959, the situation of musicology in Italy was described as fundamentally meager, with some occasional chairs established for purely hedonistic reasons<sup>3</sup>, and only twenty years later a co-authored survey could proudly state that „specifically during the 1960s and 1970s, Italian musicology achieved the solid academic status that it had previously lacked”<sup>4</sup>. As I have hinted above, ethnomusicology entered the Italian academia in the mid-1970s. The late elevation of musicological and ethnomusicological studies to a ‘solid academic status’ is mainly responsible of some of the polemics that have taken place in recent decades, when popular music scholars raised the issue of the admission of popular music studies into Italian academia: that academic status, as a matter of fact, was not so ‘solid’, musicologists were but a minority in the humanities, ethnomusicologists a very small platoon, popular music scholars risked tipping the existing balance of power, and to endanger the well established paths to academic careers for existing disciplines.

Anyway, our travel through the past does not finish with the *Trentennio*. We have to acknowledge another period in Italian and European history, extending from the 1850s to the early decades of the 20th century, when the new concepts of ‘classical music’ and ‘absolute music’ were created and gradually accepted, and when the third type of music (apart from ‘classical’ and ‘folk’) was identified as substantially devoid of any other value than commercial value, and labels like *Trivialmusik*, vulgar music, popular music, *musique de variétés*, *musica leggera*, began to circulate. When Guido Adler systematized musicological studies in 1885, there was obviously no room for popular music, and even the study of folk/traditional music, conceived

---

<sup>3</sup> R. Allorto, C. Sartori, *La Musicologia italiana dal 1945 a oggi*, „Acta Musicologica” 1959, Vol. 31, No. 1, p. 10.

<sup>4</sup> A.F. Gallo [et al.], *Vent’anni di musicologia in Italia*, „Acta Musicologica” 1982, Vol. 54, No. 1/2, p. 7.

(in the so-called comparative musicology) as a means to trace the origins of great European art music, left no room even for urban folk music (Béla Bartók *docuit*). The fact that popular music was basically ‘wrong’ and unworthy of any study became a commonplace, and remained such for a long time, at least until Adorno’s *On Popular Music*<sup>5</sup>, a fascinating second-hand sociological study of Tin Pan Alley<sup>6</sup>, aimed at demonstrating that popular music did not deserve any serious musicological study.

Mentioning Adorno is inevitable in this context, because his writings on music had a paramount importance in Italian debates, since the late 1950s. Although *On Popular Music* was only translated in 2004, other essential books appeared in Italian earlier than in any non-German speaking countries, especially *Dissonanzen*, the collection of essays including *Über den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens*<sup>7</sup>, which was published in Italian in 1959, with a translation by Giacomo Manzoni (a music critic and one of the best known Italian avant-garde composers). Also *Philosophie der neuen Musik* was translated by Manzoni, and published in the same year, 1959. The fact that Manzoni was a friend and close collaborator of the group of intellectuals at the centre of the debate on *canzone diversa*, *nuova canzone*, and *canzone di consumo* in the late 1950s and early 1960s<sup>8</sup> suggests that some of the theoretical themes emerging since the 1850s have been influencing attitudes towards popular music until very recently.

To sum up, we have a couple of additions to our chronology:

- 1850s – 1910s – restructuring of the European musical semantic space into three large sets: ‘classical music’, ‘folk music’, and music not

---

<sup>5</sup> T.W. Adorno (with the assistance of G. Simpson), *On Popular Music* (1941), [in:] *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, ed. R. Leppert, Berkeley – Los Angeles – London 2002.

<sup>6</sup> D. MacDougald Jr., *The Popular Music Industry*, [in:] *Radio Research 1941*, eds. P.F. Lazarsfeld, F.K. Stanton, New York 1941.

<sup>7</sup> T.W. Adorno, *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening* (1938), [in:] *Essays on Music...*, op. cit.

<sup>8</sup> See: M.L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano 1964 (with *Prefazione* by Umberto Eco); U. Eco, *La canzone di consumo*, [in:] idem, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano 1964; idem, *Apocalypse Postponed*, Bloomington 1994.

belonging to the previous two categories (i.e. *Trivialmusik*, vulgar music, popular music, *musique de variétés*, *musica leggera*); formalization of musicological disciplines, with the exclusion of popular music;

- 1920s – 1950s – *Il Trentennio*. The role of the state-owned radio. Croce, Gentile and the devaluation of music. Late development of musicology and ethnomusicology. Adorno's influence.

Let us turn, now, to an important point in our historical overview: the years following the International conference of IASPM, held in Italy in 1983, when the term (and concept of) 'popular music' gradually appeared in Italian discussions, initially as a possible synonym of terms like *musica leggera*, *musica di consumo*, *canzone* or *musica extracolta*, and later as an alternative, based on a critique of the existing terminology.

Young Italian scholar, Roberto Agostini wrote an article titled *Studiare la popular music* („Studying popular music”) for a book edited by Gino Stefani (*Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*), where the results of some pioneering Italian studies were collected (they were all extracts from dissertations at the University of Bologna, at a time when such studies were flourishing, thanks to the efforts of Stefani, Mario Baroni and Roberto Leydi). Agostini said:

The recent discussion on the subject of popular music originated from this sort of *intuitive popular music concept*, which at a general level is substantially agreed upon, but at a deeper level reveals an outstandingly multifaceted character and prompts disagreement. Within our contemporary musical universe it is possible to delimitate intuitively a vast set of musical activities which aren't 'serious' or 'folk', ranging from punk to rock'n'roll, from reggae to hip-hop, from ambient music to commercial jingles, from film and television music to songs of any kind, reaching areas where categorization is more difficult, like jazz, progressive rock, tango, minimalism. Now, in spite of evident differences, we have anyway the impression of facing a certain degree of homogeneity, some common elements. Indeed, all these music activities:

- are not studied in public institutions (conservatories, universities, schools of any type, research institutes);
- take place in the context of complex activities (multimedia communication, subcultures and countercultures, background of public and private environments);

- circulate largely in reproduced form (mass media, records, tapes, CDs, etc.) and are mainly produced in recording studios;
- systematically make use of modern electro-acoustic technologies;
- are encountered every day, even when one is not willing to;
- are generally approached in a 'distracted' mode; sometimes they aren't even 'listened to', but simply 'sensed';
- aren't subsidized by public money, but are based on free market;
- are professional activities;
- are widespread in modern industrialized society, where they are the music industry's more representative products;
- generally are not accompanied by any musical or aesthetic theory of their own;
- can often be found in the lowest social classes.

It is this impression of homogeneity that is indicated by the expression 'popular music'<sup>9</sup>.

As I commented years ago<sup>10</sup>, one can disagree radically or partially with each of Agostini's points, but to do him justice it must be said that the above 'intuitive concept', so articulated, is precisely what Agostini, in the following part of his article, criticized and deemed to be obsolete, or in need of a much more refined articulation. As he suggested, however, it was a very good snapshot of the situation at that time (1992) in that place (Italy), or an expression „of the feelings of researchers who in the 1970s had an interest in those musics that public institutions continued to ignore”<sup>11</sup>.

At the end of the 1990s the first academic courses on popular music subjects were started, and the issue could not be ignored anymore. Some musicologists, who until then had used to call popular music *musica di consumo* (i.e. commercial music, which is only relevant because it is sold) or *musica leggera* (using the same category officially adopted by Fascism for classifying radio programs), started to become worried by the growth of popular music studies in the Italian academy. A well-known comment by one of those musicologists, uttered in 2002, was: „What will happen

---

<sup>9</sup> R. Agostini, *Studiare la popular music*, [in:] *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, ed. G. Stefani, Verona 1992, pp. 169–170.

<sup>10</sup> F. Fabbri, *What is popular music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies*, „Musiikki” 2010, No. 2.

<sup>11</sup> R. Agostini, op. cit., p. 171.

when someone who graduated with a dissertation on rap holds a chair of music?” On the one hand, those musicologists and ethnomusicologists were still strongly influenced by old prejudices against popular music; on the other hand, the Italian academic system, based on the institutionalization of disciplinary fields, was (and is) still rooted in the nineteenth-century taxonomy of music studies, and allowed for the existence of just two disciplinary fields, musicology (including Adler’s historical musicology and music theory) and ethnomusicology. In Italy, SSDs (Settori Scientifico Disciplinari) are the backbone of academic power: research and careers are administered within their boundaries, and virtually nothing exists outside of them. In the most recent official document, the 2011 decree by the Ministry of University, aimed at a reform of hiring procedures, the musicological SSDs are defined as follows:

The object of musicology is music intended as art and science, including paleography, theory, organology, philosophy and the study and management of documents (*documentalistica*) as applied to music, music teaching and the conservation of musical heritage. The object of ethnomusicology is the plurality of forms, objects and behaviors in societies and cultures (especially those characterized by a prevailing oral tradition), *le musiche popolari (anche contemporanee)*, their production and circulation (also mediatized), the relations between musical and cultural systems<sup>12</sup>.

In the context of Italian ethnomusicology (and of Italian linguistic usage) *musica popolare* corresponds to folk/traditional, orally transmitted music, and *anche contemporanee* (also contemporary) is a way to allude to popular music without actually mentioning it. It is a truism that the object of ethnomusicology includes contemporary traditional music, also when media-distributed: so, the whole sentence keeps conservative ethnomusicologists on the safe side, while to others (‘progressive’ ethnomusicologists?) it offers a chance to expand their research activities, without acknowledging that in many other countries popular music studies are not a sub-discipline of ethnomusicology, but an interdisciplinary, autonomous field.

---

<sup>12</sup> Decreto Ministeriale 29 luglio 2011 n. 336, attachment B, available at: [http://attiministeriali.miur.it/media/174801/allegato%20b\\_def.pdf](http://attiministeriali.miur.it/media/174801/allegato%20b_def.pdf) [accessed 26.02.2020].

Popular music, therefore, is not mentioned in the description of the existing disciplinary fields. Although the study of popular music is now possible in Italian conservatories (where only instrumental practice and history are taught, however, and no research is done), hostility against popular music studies in certain musicological and ethnomusicological circles became commonly acknowledged in the 2010s, and manifested in a variety of behaviors, from the unfair management of academic policies to pathetic ideological battles (more recently, mentioning our object of study as '*cosiddetta* popular music' (the so-called popular music).

On the one hand, the issue is not music-specific, but is related to the small (or even minuscule, in the case of ethnomusicology) dimensions of the musicological SSDs: simply, there is no room (or money, or academic power) for others. It must be added that many researchers and professors, from almost any discipline (both in the humanities and in 'hard' science), are against SSDs and suggest that their abolition would be one of the most necessary steps for the progress of Italian university. Guess who wants to keep them?

On the other hand, the issue is not the popular music per se, but the fact that the very existence of popular music studies brings the blanks and omissions in conventional music studies to the surface. And this, I believe, happens not only at Italian universities.

Studying popular music implies taking into account a large body of music practices with a historical perspective, spanning over at least two centuries; it also implies examining those practices in relation to non strictly musical practices and conventions; and it also implies considering music that could be as well classified as 'classical' or 'traditional'. In short, studying popular music implies invading repeatedly the fields of existing musicologies, and this helps explain why most conservative musicologists are against popular music scholars, but not against sociologists or cultural studies scholars, most of whom avoid any reference to music as a structured language, and declare themselves incapable of dealing with the alleged 'technical' aspects of it; nor against media scholars, for similar reasons; nor against sound studies scholars, as they include music in the more general category of sound, but definitely not in a Cagean or music-anthropological perspective, the result being that – in many studies on sound – music as an independent concept seems to disappear; nor even against rock criticism, as the idea to confine popular music history and practices in the Anglophone mainstream from



the 1950s onwards is, for conservative musicologists, soothing. Any music critic or scholar who is content with the hegemony of conventional musicology, and not willing to point at the inconsistencies of the discipline, is welcome<sup>13</sup>.

Popular music studies were established with an explicit reference to interdisciplinarity, as indicated in the Statutes of the International Association for the Study of Popular Music: „The aim of the Association is to provide an international, interdisciplinary and interprofessional organization for promoting the study of popular music. A guiding principle should be that a fair and balanced representation of different continents, nations, cultures and specializations be aimed at in the policy and activity of the Association”. Whoever follows that guiding principle, it seems, is dangerous for the pre-existing hierarchies and disciplinary boundaries established in the academia. A question: only in Italy?

## Bibliography

- Theodor W. Adorno, *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening* (1938), [in:] *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, ed. R. Leppert, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2002.
- Theodor W. Adorno (with the assistance of George Simpson), *On Popular Music* (1941), [in:] *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, ed. R. Leppert, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2002.
- Roberto Agostini, *Studiare la popular music*, [in:] *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, ed. G. Stefani, IANUA, Verona 1992.
- Riccardo Allorto, Claudio Sartori, *La Musicologia italiana dal 1945 a oggi*, „Acta Musicologica” 1959, Vol. 31, No. 1.
- Umberto Eco, *Prefazione*, [in:] M.L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.
- Umberto Eco, *La canzone di consumo*, [in:] idem, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

---

<sup>13</sup> For a comparative overview of conventional musicologists' attitudes towards popular music see also: F. Fabbri, *Quelle musicologie pour la chanson?*, [in:] *Chanson. Cartographier un genre en mutation*, eds. P. Abbrugiati [et al.], 1st ed., Aix-en-Provence 2019.

- Umberto Eco, *Apocalypse Postponed*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Franco Fabbri, *What is popular music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies*, „Musiikki” 2010, No. 2.
- Franco Fabbri, *Il Trentennio: 'musica leggera' alla radio italiana, 1928–1958*, [in:] *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, ed. A.I. De Benedictis, Bulzoni Editore, Roma 2014.
- Franco Fabbri, *Quelle musicologie pour la chanson?*, [in:] *Chanson. Cartographier un genre en mutation*, eds. P. Abbrugiati [et al.], 1st ed, PUP, Aix-en-Provence 2019.
- Alberto F. Gallo (with Agostino Ziino, Giulio Cattin, Lorenzo Bianconi, Elvidio Surian, Antonio Serravezza and Magrini Tullia), *Vent'anni di musicologia in Italia*, „Acta Musicologica” 1982, Vol. 54, No. 1/2.
- David Horn, Philip Tagg (eds.), *Popular Music Perspectives*, Papers from The First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981, IASPM, Göteborg – Exeter 1982.
- Norman Josephs, *Popular Music Research: Its Uses in Education*, [in:] *Popular Music Perspectives*, Papers from The First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981, eds. D. Horn, P. Tagg, IASPM, Göteborg – Exeter 1982.
- Duncan MacDougald Jr., *The Popular Music Industry*, [in:] *Radio Research 1941*, eds. P.F. Lazarsfeld, F.K. Stanton, Duell, Sloan and Pearce, New York 1941.
- Gino Stefani (ed.), *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, IANUA, Verona 1992.
- Michele Luciano Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.
- Ole Straarup, *Popular Music Research: Needs and Uses in Education*, [in:] *Popular Music Perspectives*, Papers from The First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981, eds. D. Horn, P. Tagg, IASPM, Göteborg – Exeter 1982.
- Philip Tagg, *Music Teacher Training Problems and Popular Music Research*, [in:] *Popular Music Perspectives*, Papers from The First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981, eds. D. Horn, P. Tagg, IASPM, Göteborg – Exeter 1982.

## **Popular Music Studies in Italy: A Historical/Political Overview**

Courses on popular music were sparsely introduced in Italian universities in the late 1900s – early 2000s, and are still included under the umbrellas of other disciplines (ethnomusicology, media and communication studies, sociology). An official disciplinary sector including popular music does not exist. However, research on popular music has existed in Italy at least since the 1960s, two important international conferences took place in Italy (as early as in 1983, and in 2005), and Italian popular music scholars are known internationally and have been members of associations, editorial boards, scientific committees. To explain this contradiction, a long historical period has to be overviewed. It's a very specific Italian story. Or maybe not.

**Keywords:** Italian popular music, Popular music studies, history of popular music research

# STARTING POINTS OF ‘POPULAR MUSIC STUDIES’ IN CZECHOSLOVAKIA<sup>1</sup>

JAN BLÜML

Filozofická Fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci  
Faculty of Arts, Palacký University Olomouc  
jan.bluml@upol.cz  
ORCID: 0000-0002-9310-8891

## INTRODUCTION

The story of the emergence and institutionalization of Popular Music Studies is often set in the 1980s. It is associated mainly with the activities of researchers of the so-called Western Bloc, especially its Anglophone part, led by Great Britain. These included the Britons, Philip Tagg (1944) and Simon Frith (1946), and an American, Charles Hamm (1925–2011) who, together with other colleagues, initiated the establishment of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) in 1981. By 1987, the Association had six hundred members from over thirty countries „from Bulgaria to the Philippines”<sup>2</sup>, and its organizational activities included among its operations four international conferences held in the Netherlands (1981), Italy (1983), Canada (1985), and Ghana (1987)<sup>3</sup>.

In the second half of the 1980s, the state of Popular Music Studies from the perspective of the Anglophone countries was summarized by the British and later Canadian musicologist John Shepherd, who said that the field still

---

<sup>1</sup> This study was supported by the Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, and its FPVC2016/01 project „Stylová, žánrová a kulturní analýza české pop music v období šedesátých až osmdesátých let 20. století”.

<sup>2</sup> J. Pareles, *Examining Pop Music in the Greater Sociological Context*, „The New York Times” 2.10.1988.

<sup>3</sup> See: <https://www.iaspm.net/welcome/> [accessed 21.01.2020].

had „a huge distance to go in terms of becoming legitimized”<sup>4</sup>, whereas its subject of interest at that time was „monumentally under-researched”<sup>5</sup>. The actual differences within the field of popular music research across the Anglophone Western countries after 1980 were remembered by American musicologists Vincent Duckles and Gary Tomlinson: „[...] this area remains somewhat underdeveloped in the USA in comparison with the UK and Canada, where it was nurtured by sophisticated traditions of Marxism and grew along with the cultural-studies orientation they spawned”<sup>6</sup>.

It was true that the specific tradition of Marxist scholarship contributed to the early establishment and institutionalization of the field of ‘Popular Music Studies’<sup>7</sup> in the Eastern Bloc countries, too. However, the systematic exploration of popular music in communist Europe remains largely unknown to this day and is almost absent within the global picture of the history of theoretical reflection on music<sup>8</sup>. The aim of this article is to present at least the basic circumstances of the formation of Popular Music Studies in Czechoslovakia, which in a way preceded the aforementioned activities of Western researchers by approximately twenty years<sup>9</sup>. In this sense, the ar-

---

<sup>4</sup> J. Pareles, op. cit.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> V. Duckles [et al.], *Musicology*, „Grove Music Online”, 2014, <https://www.oxfordmusiconline.com> [accessed 21.01.2020].

<sup>7</sup> Although the English term as such is associated mainly with Western scholarship, it will be used in this study for the purpose of easier understanding. Czech musicologists called the research into popular music ‘Theory and History of Non-Artificial Music’, as will be discussed later.

<sup>8</sup> From the recent works on the topic see J. Blüml, Y. Kajanová, and R. Ritter, *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, Berlin 2019 (especially the chapters by A. Ignacz, *Historical Backgrounds of Marxist Music Sociology in Socialist Hungary. The Study of Generative Musical Abilities*, pp. 23–30; Y. Kajanová, *Rock, Pop and Jazz Research Development in the Former Czechoslovak Socialist Republic and Present-Day Slovakia*, pp. 31–49; R. Ritter, *Researching Jazz in Socialist Countries*, pp. 49–76). Further, A. Ignacz, *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány a Rákosi- és Kádár-korszakban* („Music for Millions. Popular Music and Musicology during the Rákosi- and Kádár-Era”), Budapest 2020.

<sup>9</sup> The same was true also in case of Hungary, for instance, due to musicologist János Maróthy.

ticle outlines the periodization of the theoretical reflection on popular music, from its spontaneous starting points in folkloristics and music journalism in the interwar period to the official establishment of popular music research at the Czechoslovak Academy of Sciences in the early 1960s. Simultaneously, key figures, literature, and projects shall be recalled, taking into account the contemporary context of Marxist scholarship and communist cultural policy with its aesthetics of socialist realism.

## PERIODIZATION AND THE CONCEPT OF 'ARTIFICIAL' AND 'NON-ARTIFICIAL' MUSIC

The history of theoretical reflection on popular music in the Czech environment was first summarized by musicologists Josef Kotek (1928–2009) and Ivan Poledňák (1931–2009) in the entry on 'non-artificial music' in the factual section of *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* („The Encyclopaedia of Jazz and Modern Popular Music”), first published in 1980 (second edition 1983). As the name of the entry suggests, regarding the terminology, the authors followed their own original concept of the division ('typological polarization') of the music universe into two parts, namely 'artificial' and 'non-artificial' music<sup>10</sup>. While the first term covered the sphere of music in everyday speech usually referred to as serious, artistic, or classical, the second term was a definition through negation (*per negationem*) of the second, 'other' music, i.e. popular music.

By the term 'non-artificial music' the authors understood a relatively distinctive evolutionary line of European music culture, which as such began to take shape in the 19th century, and whose specificity and internal differentiation, as well as social and artistic significance, increased during the 20th century<sup>11</sup>. This music was characterized by features such as a) the type-standardized basis of creation, b) the diminished importance of the compositional uniqueness of the work and the enhancement of its performative

<sup>10</sup> The authors were inspired by German musicologist H.H. Eggebrecht and his concepts of 'Artifizielle Musik' and 'Funktionale Musik'; see: H.H. Eggebrecht, *Funktionale Musik*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1973, No. 1, pp. 1–25.

<sup>11</sup> J. Kotek, I. Poledňák, *Nonartificiální hudba 1. vymezení*, [in:] *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, eds. A. Matzner, I. Poledňák, and I. Wasserberger, Prague 1980, p. 293.

part, c) the spontaneity of perception and consumption, d) the commodity character of the majority of the production of non-artificial music and thus its subordination to normal economic mechanisms such as the law of supply and demand<sup>12</sup>. Furthermore, according to Kotek and Poledňák, non-artificial music generally covered three sub-spheres, namely a) folk music (*hudební folklor*), b) traditional popular music derived from European music before the advent of African-American folk music, and c) modern popular music characterized by African-American folk music elements after 1900. If we refer to theoretical reflection on 'popular music' in the following text, we mean the field more or less defined by the term 'non-artificial music', perhaps with the predominance of the latter two sub-spheres.

Kotek and Poledňák divided the development of theoretical reflection on popular music in Czechoslovakia into several phases. According to the authors, the real foundations of research were laid in the period of the so-called First Czechoslovak Republic, bounded by the years 1918–1938, i.e. at the time characterized by a pro-Western political orientation and a rapidly developing market economy; at the same time, a period in which the original euphoria at the emergence of a new independent state was gradually replaced by social polarization under the impact of a global economic and political crisis. However, exploring popular music during the First Republic was merely a sequence of partial, uncoordinated actions, only some of which could be considered sufficiently mature, conceptually and methodologically – this concerned particularly the systematic research into the domestic social singing tradition of the 19th century. As Kotek and Poledňák claimed, the formation of an independent musicological discipline focused on popular music had not yet created its prerequisites, „neither from the internal need to expand the existing boundaries of musicology, nor in terms of any external social order”<sup>13</sup>.

Both motivating factors did not significantly arise until after the Communist Party came to power in 1948, when advancement was directed „to a new understanding of the relationship between artificial and non-artificial music and a new, qualitatively higher assessment

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 302



of non-artificial music within the overall national culture"<sup>14</sup>. This trend was soon institutionalized – as mentioned in the introduction – by establishing a workplace focused exclusively on popular music within the new Institute of Musicology at the main domestic scientific institution, the Czechoslovak Academy of Sciences, in February 1962<sup>15</sup>. This moment accelerated efforts to conduct research into popular music systematically and conceptually (with a special emphasis on national music culture), which over the next three decades resulted in the realization of several large-scale projects and synthetic books, and eventually in the theoretical substantiation of the very existence of the new musicological discipline called 'Theory and History of Non-Artificial Music'. Some of the main outputs will be treated below.

Regarding the issue of the periodization of Czech popular music research, for the sake of completeness let us add that the major and defining divisions from today's perspective are represented by the years 1969 and 1989. The first was framed by the process of normalization initiated by the occupation by Warsaw Pact troops in August 1968, which was accompanied by extensive staff exchanges in the academic sphere; the second brought deep institutional transformations in the academic and non-academic spheres after the fall of communism, and eventually also a shift of social demand, from systematic research into popular music to the exploration of other phenomena – this time entirely under Western influences<sup>16</sup>. However, let us return to the very beginnings.

## DISCUSSION OF 'POPULAR MUSIC' IN THE INTERWAR PERIOD

If we analyze the discussion about popular music in the interwar period closely, we find at least three lines along which the new discipline could have been based in the 1950s and 1960s, each of which naturally had a specific cultural-political background, and hence a specific social response conditioned by the dominant political system of the time. The first line was represented

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 303.

<sup>16</sup> See: J. Blüml, *Popular Music Studies in the Context of Post-Communist Historiography in the Czech Republic*, [in:] *Popular Music Studies Today*, ed. J. Merrill, Kassel 2017, pp. 35–42.

by Marxist-oriented authors interested in national folk music and the culture of the widest social strata. One of them was Bedřich Václavek (1897–1943), a literary historian, at the same time a member of the Communist Party since 1927 and the leading exponent of the domestic left-wing ‘cultural front’<sup>17</sup>, who together with Olomouc musicologist Robert Smetana (1904–1988)<sup>18</sup> crossed the boundaries of a relatively narrowly defined folkloristics towards a consideration of the previously neglected socio-cultural connections of genres such as half folk songs and *cantastoria* songs (*kramářské písně*) and the social singing of the 19th century.

An important moment, which opened the possibilities for later research into popular music, arrived with Václavek’s book *Písemnictví a lidová tradice: Obraz jejich vztahů v české písni lidové a zlidovělé* („Literature and the Folk Tradition: A Picture of Their Relationships in the Czech Folk and Folklorised Song”), published in Olomouc in 1938<sup>19</sup>. In this work, Václavek, as a Marxist aesthetician and sociologist of art with a strong interest in the world of the poor, and at the same time a propagator of proletarian art with an active relationship to life<sup>20</sup>, subjected to in-depth criticism the theory of the so-called fallen values by German literary historian and folklorist Hans Naumann, along with the schematic division of ‘lower’ and ‘higher’ structures of the nation with the related cultural connotations. In contrast, Václavek himself saw the songs of the modern nation as the authentic product of human creativity with particular social functions and a dialectical link to art music<sup>21</sup>.

Speaking of the dialectical connection to art music, we must also recall the study by Josef Stanislav (1897–1971), *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících* („On Folk and Classical Music and Folk Musicians”), published

---

<sup>17</sup> M. Petrušek, *Bedřich Václavek*, [https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavek\\_Bed%C5%99ich](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavek_Bed%C5%99ich) [accessed 21.01.2020].

<sup>18</sup> E. Vičarová, *Robert Smetana*, 2010, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=783](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=783) [accessed 21.01.2020].

<sup>19</sup> The second edition in 1947.

<sup>20</sup> *ibid.*, *Bedřich Václavek*, <https://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/vaclvk.html> [accessed 21.02.2020].

<sup>21</sup> B. Václavek, *Písemnictví a lidová tradice*, pp. 32–62.

in „Hudební věstník” in 1939<sup>22</sup>. The text, which Kotek and Poledňák considered „the first attempt at a global, not only historical, view of non-artificial music”<sup>23</sup>, in fact responded to the polls which were published in the mainstream magazines „Tempo” and „Přítomnost” in 1936 and 1937, and which reflected the growing social impact of popular music under the influence of radio as well as recording industry; all this in the face of the crisis of European politics and the militarization of Hitler’s Germany. The first poll was entitled „Light and Serious Music” („Tempo”, 1936), the second „So What Should We Sing?” („Přítomnost”, 1936), and the third focused on „National Song and Schlager” („Tempo”, 1937). Stanislav, a concert pianist, graduate of the master compositional school of the renowned Czech composer Vítězslav Novák, and from 1931 a member of the Communist Party and a leading figure in proletarian music culture, in his study opposed the frequent opinions of ‘aristocratic’ elitists such as V.E. Babka, who believed that:

The problem of the so-called light music is neither a problem of music, nor of composers, because light music is not really music, and those composers are called such title only by mistake. If there is any connection, it is only superficial and lies in the fact that the composers of light music use accidentally also notes, therefore at the first glance, one might recklessly assume that we are still in the field of music<sup>24</sup>.

In contrast to Babka, Stanislav understood ‘light music’ as a whole complex of mental and physical manifestations, tied up and organized by music that accompanies the daily life of the masses – music that allows people to „dance and sing their personal and collective emotional affairs, and empower their hearts to beat in the same rhythm of work and combat”<sup>25</sup>. Legitimization of light music in contrast to the so-called high culture came with Stanislav’s thesis that the music of the people unites thought with emotion and reason with heart, „as it is in the power of every art”<sup>26</sup>. Stanislav

<sup>22</sup> Later published in the following proceedings: *Josef Stanislav – stati a kritiky*, ed. J. Macek, Prague 1957, pp. 33–52.

<sup>23</sup> J. Kotek, I. Poledňák, op. cit., p. 302.

<sup>24</sup> *Josef Stanislav – stati a kritiky*, op. cit., p. 37.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 39.

framed the whole discussion with a Marxist interpretation of ‘musical thinking’, with a comparison of realistic and abstract creative methods as well as with the confrontation between the autonomous and heteronomous concept of music history.

If we were looking for a common inspirational source for both Václavek and Stanislav, we would find it in the personality of university teacher Zdeněk Nejedlý (1878–1962), an influential music historian and radical advocate of representatives of the Czech National Revival, led by the national composer Bedřich Smetana; furthermore, an ideologist of music who saw its content and program primarily in dialectical ties with the contemporary socio-political context. It was also for these reasons that Kotek and Poledňák found the very first prerequisites for Czech research into popular music in Nejedlý’s widely conceived cultural-historical writings on Smetana after the First World War<sup>27</sup>. Let us add, however, that from the point of view of modern popular music, Nejedlý, like most of his fellow academics, was a genuine elitist. Although he did not speak directly against jazz while he was communist Minister of Education after 1948, Nejedlý asked ironically whether ‘squealing’ was also supposed to be music<sup>28</sup>.

In addition to the first line of Marxist intellectuals advocating the creativity of the broadest social strata of the nation, the controversial discussion about the new phenomenon of jazz – whether it was the authentic form of this American music or its mediated version imported through lively cultural relations with Paris, especially in the 1920s – also played an important role. In this respect, it is necessary to mention the internationally pioneering book by composer Emil František Burian (1904–1959), titled *Jazz* and published in 1928<sup>29</sup>. The author divided the text into four sections, in which, in the manner of an essayist and with undisguised enthusiasm for the new exotic form coming from the ‘modern New World’, he discussed topics such as syncopation, instrumentation, and the ‘fabrication’ of popular music in the legendary New York district of Tin Pan Alley.

---

<sup>27</sup> J. Kotek, I. Poledňák, op. cit., p. 301.

<sup>28</sup> Quoted from the letter by Emanuel Uggé to Ladislav Pospíšil from 1950. Archive of the author.

<sup>29</sup> The book was published in Prague by Aventinum.

Burian's interest in jazz in a wider context in 1967 became a subject for Lubomír Dorůžka (1924–2013) and Ivan Poledňák in their synthetic monograph *Československý jazz: minulost a přítomnost* („Czechoslovak Jazz: Past and Present”). According to the authors, the reason why the composer clung to jazz, besides the actual fascination with its sound, lay in the specific situation of the contemporary left-wing avant-garde, which sought to

discover and at the same time to realize the new social function of art, thus to cope with new social, political, and civilization moments. A new, unconventional model of culture was constructed, in the context of which jazz had a firm place together with sport, film, and other new civilization phenomena<sup>30</sup>.

While Burian's essayist text was yet far from modern scientific standards (for example, it lacked the very precise distinction between authentic jazz and contemporary pop music, etc.), among the growing community of jazz supporters in the 1930s, informed journalists already anticipating academic jazz studies gradually appeared. In this respect, the key person was a discophile and propagator of traditional jazz Emanuel Uggé (1900–1970), who had regularly published in (Western) foreign magazines such as „Esquire”, „Gramophone”, „Melody Maker”, „Ebony”, and „Music-Magazine international du jazz” since 1929, and who was in personal contact with renowned foreign colleagues such as Charles Delaunay, Hugues Panassié, Rudi Blesh, John Hammond and others<sup>31</sup>.

The third line of the inter-war theoretical reflection on popular music in Czechoslovakia is connected primarily with the discussion of new media, especially the discussion of the impact and importance of radio. Here, the issues of the national music of broader social groups, as well as the theme of jazz, were closely intertwined. Radio broadcasting in Czechoslovakia was launched by Radiojournal in the spring of 1923, less than a year after the establishment of the British BBC and several months before the first German

<sup>30</sup> L. Dorůžka and I. Poledňák, *Československý jazz: minulost a přítomnost*, Prague 1967, p. 25.

<sup>31</sup> Z. Mácha, I. Poledňák, *Emanuel Uggé*, 2009, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=3088](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3088) [accessed 21.01.2020].

station, Funk-Stunde AG, Berlin, was established<sup>32</sup>. During the 1920s and 1930s, the importance of the new medium grew rapidly, as evidenced by the statistics of radio concession owners. For example, on March 1, 1934, there were already 604 725 concessions in Czechoslovakia, meaning small social groups or families who had access to radio broadcasts<sup>33</sup>. Regarding the proportion of individual genres within the broadcasts, the statistics showed, for instance, that in 1937, 25 percent of musical broadcasting was devoted to art music, 35 percent to popular music (the term used to refer to the so-called higher popular music, specifically excerpts from well-known operas, ballets, chamber works, or stylized dances by national composers of art music, etc.), and 40 percent to light music (which covered a wider spectrum of genres, from operettas and revue to popular brass and dance music – with gradually growing influences from jazz and jazz-derived pop music). In the same year, the editors of „Tempo” magazine conducted research among one thousand randomly chosen listeners which showed that 84 percent of respondents liked to listen to light music, while only 10 percent listened to art music<sup>34</sup>.

The new medium through which the true nature and structure of the ‘Czech nation’ became perfectly visible for the first time with all its social characteristics, including the differentiated musical tastes and cultural needs of the various social groups, naturally attracted the attention of theorists. As early as 1935, the musicologist Anna Patzaková prepared an extensive monograph analyzing the first phase of Czechoslovak radio broadcasting in detail: *Prvních deset let Československého rozhlasu* („The First Ten Years of Czechoslovak Radio”). Afterwards came the study by musicologist and folklorist Karel Vetterl, *K sociologii hudebního rozhlasu* („To the Sociology of Music Radio”) in 1938, in which the author tried to define „a new auditorium, comprising hundreds of thousands and millions of members of various social classes and cultural groups, whose socialization

---

<sup>32</sup> A. Patzaková, *Prvních deset let československého rozhlasu*, Prague 1935, p. 660.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 667.

<sup>34</sup> J. Machek, *Když hrají dury a molly, vypínáme aparát. Diskuze o hudebním programu Radiojournalu v druhé polovině třicátých let*, „Politics in Central Europe” 2017, No. 1S, pp. 143–158.

is realized in the imaginary space, in the air"<sup>35</sup>, which many understand to be the ground-breaking work of its kind.

Vetterl's sociological investigation, comparing the statistical data of foreign surveys of music preferences with the first domestic polls, emphasized in particular the plurality of social functions of music, because, as the author concluded at the end of his paper:

The ultimate purpose of music radio is the human being, the human being and society. As this is not always noble and serious, so the radio cannot serve only to 'heavy' culture and sublime experiences. There are times when 'one craves for cheerfulness, when he wants music to be entertained so that he can dance, listen to nice songs'<sup>36</sup>.

The issue of the plurality of functions became a central problem of popular music research in the coming decades. The key example is the very theory of the typological polarization of artificial and non-artificial music<sup>37</sup> mentioned at the beginning of this article.

## INSTITUTIONALIZATION OF POPULAR MUSIC RESEARCH IN THE POST-WAR YEARS

All three aforementioned lines also formed the framework of the discussion of popular music in Czechoslovakia in the era after the Second World War – naturally, in modified, sometimes seemingly paradoxical forms, under the influence of political and cultural changes. Of these, one must recall especially the abolishment of free economic competition due to the nationalization of the recording industry in January 1946<sup>38</sup>; and then, in particular, the takeover of power by the Communist Party in February 1948, with a marked inclination towards the Soviet policy as well as the totalitarian practice of cultural isolationism towards the West.

<sup>35</sup> K. Vetterl, *K sociologii hudebního rozhlasu*, „Musikologie” 1938, No. 1, p. 27.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>37</sup> See: J. Fukač, I. Poledňák, *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělejší a neumělejší*, „Hudební věda” 1977, No. 4, pp. 316–335.

<sup>38</sup> See: <https://www.supraphon.cz/historie-spolecnosti/30-znarodneni> [accessed 21.01.2020].



As previously mentioned, according to Kotek and Poledňák, the new phase of theoretical reflection on popular music in Czechoslovakia began right after ‘February 1948’. As real steps leading to the institutionalization of the field – this time the ‘actual cultural-political issue’, the authors mention the establishment of the Institute for Ethnography and Folkloristics in 1954, which followed the former activities of the Institute for Folk Song and which extended its scope towards the working-class as well as half folk songs for a certain period of time. In this respect, the authors recall the work of Robert Smetana at the restored Palacký University in Olomouc, which developed the legacy of Bedřich Václavek, who was murdered in a concentration camp during the war. However, the musicological section of the Union of Czechoslovak Composers, founded in May 1949<sup>39</sup>, played a crucial role. Today, its magazine „Hudební rozhledy” best illustrates the advancement of official theoretical opinions on music, including all its specific segments. Analysis of the actual content confirms the interest in the phenomenon of ‘song’ as one of the highest contemporary musicological priorities – a priority also in terms of the active support for the creation of a new socialist mass music culture.

It must be added though, that the turn of the 1950s in Czech musicology brought a dogmatic shift towards the aesthetics of socialist realism – aesthetics whose principles, nonetheless, were already being defended in the interwar period by personalities such as Bedřich Václavek and Josef Stanislav. In 1949, a set of speeches by Andrei Alexandrovich Zhdanov, *O umění* („On Art”), was published in a Czech translation for the first time, and in 1952 came the book by Viktor Markovich Gorodinsky, *Hudba duševní bídy* („Music of Spiritual Poverty”). In 1951, the first comprehensive elaboration of the topic of socialist realism in music was published by a domestic author, the musicologist and significant member of the Union of Czechoslovak Composers Antonín Sychra (1918–1969), who attributed the new music with seven main features: 1) it is consciously realistic, programmatic, and ideological; 2) it is based on the needs of the national collective; 3) its content is consciously socialist; 4) it struggles consciously for beauty; 5) it is

---

<sup>39</sup> P. Zapletal, *Svaz československých skladatelů*, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5881](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881) [accessed 21.01.2020].

deeply national; 6) its form is consciously democratic – based on the music of the people; 7) it highly appreciates professional technical mastery<sup>40</sup>.

The scholarly interest in the phenomenon of song, consistent with Sychra's theses, brought about several expert meetings at the turn of the 1940s and 1950s. The proceedings from the national conference of the Union of Czechoslovak Composers, organized in December 1955 and symbolically entitled „Píseň: Pravda o životě” („Song: The Truth about Life”), perfectly illustrated the contemporary discourse. Besides the main speakers, the musicologists Vladimír Karbusický (1925–2002) and Zdeněk Sádecký (1925–1971)<sup>41</sup>, the meeting witnessed debates between composers, music critics, poets, representatives of educational institutions, teachers, representatives of the youth union and the army, and stores selling music literature. Although the priority of the meeting was the so-called mass song, which was more or less linked to the tradition of the revolutionary 19th century song or the singing of the workers' movement at the turn of the 20th century – therefore, an optimistic battle song which was to help „build a better world” and which was supposed to „capture the masses and orient them to a big task” – the discussion covered other genres, too. In this respect, the contemporary radio employee and pre-war swing musician Karel (‘Harry’) Macourek marginally touched on the songs inspired by jazz. Although these included allegedly negative elements, such as the predominance of rhythm over melody or decadent Americanisms in the form of fashionable glissandos, the view that jazz as such was a reprehensible thing was, according to Macourek, completely flawed and ‘non-dialectic’<sup>42</sup>. In just a few years, the first comprehensive analysis of pop music in the widest style-genre spectrum was provided in a methodologically challenging and innovative book, *O novou českou taneční hudbu: vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958* („For the New Czech Dance Music: Developmental Trends of Dance Music in Czech Socialist Republic in 1945–1958”), by a graduate in conducting at Prague conservatory, the music journalist and later media

<sup>40</sup> A. Sychra, *Stranická hudební kritika: spolutvůrce nové hudby*, Prague 1951, pp. 168–172.

<sup>41</sup> More about them both see: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/> [accessed 21.01.2020].

<sup>42</sup> *Píseň: pravda o životě*, Prague 1956, p. 62.

analyst Dušan Havlíček (1923–2018). The Union of Czechoslovak Composers published the book in 1959.

The nascent process of liberalization of the Czechoslovak communist political system with a partial rehabilitation of Western cultural influences in the early 1960s contributed to a balanced view of the song during a conference entitled *O malých hudebních formách* („About Small Musical Forms”), organized by the Union in Banská Bystrica in 1961. The meeting, whose contributions were later published in the proceedings *Pro zpěv a radost lidí* („For the Singing and Joy of the People”), was judged by Kotek and Poledňák to have been a direct forerunner of the official establishment of domestic popular music research, wherein the attendees had viewed „the issue of non-artificial music in a consistent and focused manner, declaring at the same time the need for professionally based research in terms of the historical, aesthetic, sociological, psychological, and even economic perspectives”<sup>43</sup>. However, only an autonomous research centre could coordinate such a large-scale requirement – a centre which, in conjunction with all the existing foci, would be able to determine the basic conceptual, systematic, and methodological framework of the emerging musicological discipline<sup>44</sup>. As anticipated above, such a workplace (specifically one academic position) was established within the newly developed Institute of Musicology of the Czechoslovak Academy of Sciences in February 1962. The appointed specialist was musicologist Josef Kotek (1928–2009).

It was precisely Josef Kotek who became one of the leading figures in Czech popular music research in the coming decades, finally reaching the highest professional level and an expertise fully comparable to his colleagues and field founders in the Western countries. This was done through Kotek’s extensive legacy of thematic expansion from the beginning of the 19th century to the second half of the 20th century. From a several years’ remove, Ivan Poledňák saw the importance of his co-worker at the Czechoslovak Academy of Sciences in his concentrated lifelong work, in the course of which Kotek systematically proceeded

---

<sup>43</sup> J. Kotek, I. Poledňák, op. cit., p. 303.

<sup>44</sup> Ibidem.

from orientation in the extensive source base to collections of partial materials (e.g. song editions), to cataloguing work (bibliographies, discographies, etc.), to supplementary sociological and other probes, to the publication of the contemporary documents (*Kronika české synkopy I–II* [„Chronicle of the Czech Syncope I–II“]), to partial or preliminary summaries (*Od rejdiváku k rocku* [„From Rejdivák to Rock“]) reaching to mature synthetic works at the end of his creative career (*Dějiny české populární hudby a zpěvu I–II* [„History of Czech Popular Music and Singing I–II“]). In this respect, Kotek created not only a relatively exhaustive synthesis, but a solid foundation for further research work<sup>45</sup>.

It should be noted that the early phase of the formation of Czech popular music research was particularly captured by the Institute's new academic journal „Hudební věda“<sup>46</sup>, founded in 1964.

For the sake of completeness, however, let us return to the line of theoretical reflection on jazz, which until the 1960s existed largely outside the sphere of official institutions. Today, the letters of Emanuel Uggé, among others, show the extent of the repression that was aimed at the supporters of Western forms of popular music in Czechoslovakia immediately after 1948. For example, in the letter of the 20th February 1950, the Prague journalist tried to explain to a young jazz enthusiast in the regional city of Olomouc, Ladislav Pospíšil, the minimal interest of the mainstream media in the given type of music – also with regard to his own existential crisis, as well as the censorship conducted by the Ministry of Information, headed by Václav Kopecký (1897–1961):

Although I issued the „Jazz“ magazine at Gramoklub two years ago, which is still the best source of information; although I spoke on the radio two or three times a week; although I was writing a larger book to be published soon; although I organized tours and lectures on jazz in all the major cities with the support of the Ministry of Information, the Youth Union, and

<sup>45</sup> Information on Kotek including detailed bibliography can be found here: I. Poledňák, *Josef Kotek*, 2009, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5353](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5353) [accessed 21.01.2020].

<sup>46</sup> See: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/periodical/uuid:5284d5b3-4b45-11e1-a71b-005056a60003> [accessed 21.01.2020].

other institutions; although I was writing about jazz in „Kulturní politika”, „Mladá fronta”, and many other magazines; no one seems to be interested now. On the contrary, the official circles are even blaming me for all my work. Today there is no „Jazz” magazine, although it was financially successful; today I must not speak on the radio; today the Gramoklub is liquidated, and lectures are not allowed. The book lies in manuscript form and has been rejected by the publishing committee. At the same time, my cooperation with Gramophone Company in Prague has been cancelled<sup>47</sup>.

In another letter of the 3rd May, 1950, Uggé concludes with an ironic remark:

It is also a mistake that Louis Armstrong or Duke Ellington are not named Alexandrovich or Nikolaevich and that they do not play somewhere near Moscow. All the troubles would then probably disappear and I would likely get some star badge of honour. But when Armstrong is just a black man, this is racial discrimination in practice, isn't it?<sup>48</sup>

It was precisely on the issue of racial discrimination that Uggé built a defence of the genre in question in the totalitarian 1950s. The narrative of the oppressed black proletariat and its musical folklore was soon adapted by other jazzophiles, for instance Lubomír Dorůžka, one of the creators of the illegally reproduced amateur jazz magazine *Okružní korespondence* as early as during the Second World War<sup>49</sup>, and in 1958 the author of the pro-paedeutic publication *Hudba amerických černochoů* („Music of American Blacks”). Let us add that a year later, another book on the subject was published by composer Jan Rychlík – *Pověry a problémy jazzu* („Superstitions and Problems of Jazz”) – which was followed by Poledňák's popularization brochure *Kapitolky o jazzu* („Chapters on Jazz”) in 1961. As was already mentioned, the legitimization of the study of jazz in the context of Czech musicology was confirmed only by the joint synthesis of Poledňák and

---

<sup>47</sup> Correspondence between Uggé and Pospíšil, archive of the author.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> I. Poledňák, *Lubomír Dorůžka*, 2014, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1487](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1487) [accessed 21.01.2020].

Dorůžka in *Československý jazz: minulost a přítomnost* („Czechoslovak Jazz: Past and Present”) in 1967.

The gradual recognition of jazz in communist cultural policy was conditioned both by the liberal atmosphere of the 1960s, culminating in the so-called Prague Spring of 1968, and the generational exchange with the incoming rock music, which became the new primary focus of the official institutions. In this regard, at the end of the 1960s Lubomír Dorůžka foresaw the establishment of an independent rock musicology with a habilitated expert for the given area within a horizon of twenty to thirty years<sup>50</sup>. However, nothing of that kind has happened so far; probably because, firstly, at the turn of the 1970s, after the onset of normalization, totalitarian practices were reintroduced into the culture, and over the next twenty years Czech sciences became more isolated; and then, after the fall of communism in 1989, social demands shifted to other topics.

## CONCLUSION

Despite the problems of normalization, a strong generation, especially of musicologists, that was scientifically maturing in the liberal 1960s, was able to carry out a number of remarkable projects over the next two decades, followed by the first syntheses. The unique research potential of the given generation was supported not only by the real as well as politically declared nationwide interests, but also by the accessibility of complete archives and data of state-owned institutions (Czechoslovak Radio, Czechoslovak Television, Art Agency Pragokonzert, Supraphon, etc.), after the privatization after 1989 unavailable in their entirety. A representative work in this sense was the collective creation *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* („Encyclopaedia of Jazz and Modern Popular Music”), published with factual and name parts in four volumes between 1980 and 1990<sup>51</sup>. At the same time, a three-part collective book on the history of Czech musicology was prepared with an updated suggestion for the disciplinary organization of the field, where for the first time popular music had a firm

<sup>50</sup> L. Dorůžka, *Jazz a hudební věda*, „Melodie” 1968, No. 4, p. 158.

<sup>51</sup> A. Matzner, I. Poledňák, I. Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (I – factual part; II/1 and II/2 – name part, world scene; III – name part, Czechoslovak scene), Prague 1980(I), 1986(II/1), 1987(II/2), 1990(III).

place within the system under the denomination of the Theory and History of Non-Artificial Music<sup>52</sup>.

Especially in the 1960s, Czech musicology significantly developed international relations and drew inspiration from foreign authors. Regarding the terminological and other theoretical issues of popular music, inspiration came not only from the communist countries<sup>53</sup>, but also from the West – the neighboring German-speaking countries were a special area in this respect. For example, the first Czech translations of T.W. Adorno were published in the early 1960s<sup>54</sup>. In 1973, *The Jazz Scene* (1959), by another Marxist, British historian Eric Hobsbawm (under the pseudonym of Francis Newton), was published under the Czech title *Jazzová scéna*. Lubomír Dorůžka, in particular, was already closely linked with international European jazz organizations in the 1960s, as confirmed by his report from the 1969 jazz musicological conference in Graz, Austria.

As we started this paper by commemorating the creation of the International Association for the Study of Popular Music in 1981, let us dedicate a few more words to the same organization at the very end. Czech musicology got in direct touch with the IASPM on the occasion of an international conference in Montreal, Canada in July 1985 through musicologists Ivan Poledňák and Jiří Fukač (1936–2002). The report on the meeting that the latter submitted to the journal „Opus musicum” in a certain sense confirms our introductory thesis that the specific tradition of Czech (Marxist) musicology preceded the establishment of the field in the West by several years, or even decades. In this regard, Fukač, with unconcealed humorous exaggeration, reported to readers how two seasoned congressmen, whose

---

<sup>52</sup> *Hudební věda 1*, eds. V. Lébl, I. Poledňák Prague 1988, p. 333; *Hudební věda 3*, Prague 1988, p. 823–853.

<sup>53</sup> A frequently quoted scholar was Boris Vladimirovich Asafyev (1884–1949), either in connection with the concept of *bytová hudba*, which was supposed to label the sphere of popular music with its specific social functions, or regarding the so-called theory of intonation, which became the subject of the life-long academic work of the prominent Czech Marxist musicologist Jaroslav Jiránek (1922–2001).

<sup>54</sup> V. Macura, *Průvodce po světové literární teorii 20. století*, Brno 2012, p. 50.



average age already exceeded one hundred, were welcomed by 'children' at a Canadian airport<sup>55</sup>.

Concerning the actual comparison of scientific as well as world-view orientations, Fukač perceived the Association as a politically left-wing group of „young and angry men and women” who were critical of capitalism, neo-colonialism and racism, but also of traditional musicology that „does not want to reflect the current state of music”<sup>56</sup>. In this respect, he registered a negative stance towards „classical German bourgeois musicology”, and thus West German musicology, and other „historicizing and Hegelian aesthetizing Central European schools” in general<sup>57</sup>. Conversely, he noted a positive relationship to East German musicology<sup>58</sup>, which – according to the author – was a chance for Czechoslovakia as well. On the one hand, Fukač saw high quality analytical equipment, above-average education, and an impressive global outlook among the younger participants; on the other hand, they lacked anchorage in traditional systematicity and the refined definitions of particulars – the reason that the original Czech concept of the typological polarization of artificial and non-artificial music did not evoke the response that its authors hoped for probably lay for the most part precisely in the issue of terminology.

Contacts between Czech musicology and the IASPM culminated in the 1990s mainly through the activities of the pupil and colleague of the two aforementioned academics, rock musicologist Aleš Opekar (1957), who was a member of the IASPM Executive Committee from 1993 to 1997 and who even held the post of General Secretary from 1995 to 1997. However, the original expectation of the wider development of popular music research in the post-communist era without geopolitical boundaries and censorship has not been fulfilled, and the activities of the Czech branch of the IASPM, and eventually the musicology of popular music as such, ended in the late 1990s. Nevertheless, a more detailed analysis of the role and direction of Czech

<sup>55</sup> J. Fukač, *Montreal 85: svět se točí kolem populární hudby*, „Opus musicum” 1985, No. 9, pp. II–VI.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> In the 1980s, authors such as Peter Wicke or Philip Tagg contributed to the journal „Opus musicum”.

humanities, including musicology, in the post-communist era is beyond the scope of this article.

## Bibliography

- Jan Blüml, *Popular Music Studies in the Context of Post-Communist Historiography in the Czech Republic*, [in:] *Popular Music Studies Today*, ed. J. Merrill, Springer, Kassel 2017.
- Jan Blüml [et al.], *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, Peter Lang, Berlin 2019.
- Lubomír Dorůžka, Ivan Poledňák, *Československý jazz: minulost a přítomnost*, Supraphon, Prague 1967.
- Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, „Archiv für Musikwissenschaft“ 1973, No. 1.
- Jiří Fukač, *Montreal 85: svět se točí kolem populární hudby*, „Opus musicum“ 1985, No. 9.
- Jiří Fukač, Ivan Poledňák, *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělecké a nonumělecké*, „Hudební věda“ 1977, No. 4.
- Ádám Ignác, *Historical Backgrounds of Marxist Music Sociology in Socialist Hungary. The Study of Generative Musical Abilities* [in:] *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, eds. J. Blüml, Y. Kajanová, R. Ritter, Peter Lang, Berlin 2019.
- Ádám Ignác, *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány a Rákosi- és Kádár-korszakban*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest 2020.
- Yveta Kajanová, *Rock, Pop and Jazz Research Development in the Former Czechoslovak Socialist Republic and Present-Day Slovakia*, [in:] *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, eds. J. Blüml, Y. Kajanová, R. Ritter, Peter Lang, Berlin 2019.
- Josef Kotek, Ivan Poledňák, *Nonumělecká hudba I. Vymezení*, [in:] *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, eds. A. Matzner, I. Poledňák, I. Wasserberger, Supraphon, Prague 1980.
- Jiří Macek (ed.), *Josef Stanislav – stati a kritiky*, Svaz čs. skladatelů, Prague 1957.
- Jakub Machek, *Když hraje dury a molly, vypínáme aparát. Diskuze o hudebním programu Radiojournalu v druhé polovině třicátých let*, „Politics in Central Europe“ 2017, No. 1S.
- Jon Pareles, *Examining Pop Music in the Greater Sociological Context*, „The New York Times“, 2.10.1988.

Anna Patzaková, *Prvních deset let československého rozhlasu*, Radiojournal, Prague 1935.

Antonín Sychra, *Stranická hudební kritika: spolutvůrce nové hudby*, Orbis, Prague 1951.

Karel Vetterl, *K sociologii hudebního rozhlasu*, „Musikologie“ 1938, No. 1, p. 27.

### Online sources

Vincent Duckels [et al.], *Musicology*, „Grove Music Online“, 2014, <https://www.oxfordmusiconline.com>.

yz, *Bedřich Václavek*, <https://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/vaclvk.html>.

Zbyněk Mácha, Ivan Poledňák, *Emanuel Uggé*, 2009, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=3088](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3088)

Vladimír Lébl, Ivan Poledňák (eds.), *Hudební věda* 1, 2, 3, ČSAV, Prague 1988.

Miroslav Petrušek, *Bedřich Václavek*, [https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavek\\_Bed%C5%99ich](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/V%C3%A1clavek_Bed%C5%99ich).

Ivan Poledňák, *Josef Kotek*, 2009, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5353](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5353)

Ivan Poledňák, *Lubomír Dorůžka*, 2014, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1487](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1487).

Eva Vičarová, *Robert Smetana*, 2010, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=783](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=783).

Peter Zapletal, *Svaz československých skladatelů*, 2013, [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5881](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5881).

<http://www.digitalniknihovna.cz/knav/periodical/uuid:5284d5b3-4b45-11e1-a71b-005056a60003>.

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.

<https://www.iaspm.net/welcome/>.

<https://www.supraphon.cz/historie-spolecnosti/30-znarodneni>.

### Starting Points of 'Popular Music Studies' in Czechoslovakia

The story of the emergence of the field of Popular Music Studies is usually associated with the activities of Western researchers and historically set in the 1980s. Although the research conducted by academics from the Eastern

communist countries – due to the tradition of Marxist scholarship – preceded that of their Western counterparts in certain respects, by years or even decades, it is rarely mentioned. This article examines the origins of the musicology of popular music as it was officially established in the early 1960s in communist Czechoslovakia.

**Keywords:** Czechoslovakia, communism, musicology, popular music research, pop music, jazz, rock, IASPM

## THE BEGINNINGS OF POPULAR MUSIC STUDIES IN POLAND (HERNAS, BALCERZAN AND BARAŃCZAK)

LEONARDO MASI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Department of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
leon.masi@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0085-8405

Popular Music Studies, which in Poland have been developing fast and with very interesting results over the last few years, have not yet dealt thoroughly with sources from the area of literature studies. Nonetheless there are some works by Czesław Hernas, Edward Balcerzan, Stanisław and Anna Barańczak which can be considered part of a *pre-history*<sup>1</sup> of Popular Music Studies in Poland and are worth being discussed. Even if they had, for different reasons, certain limitations, I would like to show how important the contributions from the above-mentioned literature scholars were for the development of this kind of studies.

Talking about the popular music in Poland after the Second world war, we should first of all get acquainted with two peculiarities at least. The first concerns taxonomy. In the 1968 edition of the *Mała encyklopedia muzyki* („Concise Encyclopaedia of Music”), published by PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne – the Polish National Music Publisher), we find this statement: „it is practically impossible to distinguish light music from classical music”<sup>2</sup>. This may sound like an exaggeration, but if we look at

<sup>1</sup> As the ending moment of this ‘pre-history’ I will take year 1983, when the issue of popular music was first considered on the journal „Muzyka”.

<sup>2</sup> K. Biegański, *Mała encyklopedia muzyki*, ed. S. Śledziński, Warszawa 1968, p. 895. In Polish, ‘muzyka rozrywkowa’ (‘music for entertainment’, ‘light music’) is practically the same as ‘muzyka popularna’ (‘popular music’). See also: L. Masi, *Czym jest „muzyka lekka” i „muzyka ciężka”?*, [in:] *Ciążar i lekkość w kulturze*.

the Polish context, we have to admit that it presents some distinctive features. For example, a pivotal composer for Polish culture like Chopin is regarded in the world as classical, but in his homeland, he is part of the musical experience of many Poles and, as a result, his output is actually also a specific kind of Polish popular music<sup>3</sup>. Moreover, in Polish language, the word for ‘composer’ (‘kompozytor’), is not only used for classical music writers – as usually happens in Western Europe countries – but also for popular music songwriters<sup>4</sup>. There are some other terminological aspects that show a Polish specificity in this field. Włodzimierz Sokorski, Minister of Culture from 1948 to 1956, included also rock music within the concept of ‘muzyka współczesna’ (‘contemporary music’)<sup>5</sup>. On the other hand, classical music, following the lines traced in the official statements, had to be ‘popular’. In fact, Polish official music at the end of the 1940s consisted in mass songs used as propaganda<sup>6</sup> (they were intended to be popular music in the sense of People’s music), written by composers such as Panufnik or Lutosławski – very ‘serious’ names indeed to the Western ear. Another strange paradox in Polish music emerged during the 1960s, when a genre called ‘poezja śpiewana’ (‘sung poetry’), a kind of song in which we have „lyrics which

---

*Estetyka – poetyka – style myślenia*, ed. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, pp. 35–43; R. Pasternak-Mazur, *No Country for Sheer Entertainment Cultural Politics of Socialist Poland, Its Conceptual Scheme, and Vision of Popular Music*, [in:] *Made in Poland: Studies in Popular Music*, ed. P. Gałuszka, New York – Abingdon 2020, pp. 17–36.

<sup>3</sup> W. Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986, p. 89; J. Kasperski, *Fryderyk Chopin in Popular Instrumental Music*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2011, No. 9, pp. 357–370.

<sup>4</sup> See for example the Wikipedia entries for popular musicians as – just to name a few – Romuald Lipko (Budka Suflera), Zbigniew Wodecki, Andrzej Smolik (Wilki), Artur Rojek (Myslovitz). None of them graduated from a Conservatory.

<sup>5</sup> Quoted after: A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011, p. 165.

<sup>6</sup> See: *Pieśń masowa* [entry], [in:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, eds. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004; M. Sułek, *Pieśni masowe o Nowej Hucie*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2010, No. 1, pp. 152–160.

were not intended to be sung”<sup>7</sup>, gained wide popularity. The success of performers such as Ewa Demarczyk, Czesław Niemen and Marek Grechuta brought into popular music poems belonging to the Polish canon, from Romanticism to contemporary poetry (Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Bolesław Leśmian, etc.). Such songs were across-the-board, because they connected high and low culture. It seems – of course, bearing in mind the different political situations – that this was more or less the kind of song that Umberto Eco hoped for in Italy in 1964, a song in which „entertainment, escapism, fun, relief do not necessarily mean recklessness, automatism, indifference and wild gluttony”<sup>8</sup>. Anyway, neither in the countries where, over those years, Umberto Eco could see the birth of a different, more committed kind of song (France, Italy), nor in Poland, were musicologists interested in popular music. Also, Polish musicology was influenced by the German *Musikwissenschaft*, which embraced serious and folk music but not popular music<sup>9</sup>. This could be the reason why the first works in popular music studies came from scholars related to literary studies or from poets themselves.

The second aspect that a Western observer will find peculiar in any discourse on popular music in Poland is the different theoretical background – in particular, the prolonged absence of Theodor Adorno. While, in Western Europe, the members of the Frankfurt School, often along with Antonio Gramsci, since the very beginning of this field of studies had been a constant and sometimes cumbersome presence in almost every discourse on popular music, in Poland, Adorno’s essay *On Popular Music* was translated and published only in 2015<sup>10</sup>, whereas his *Über den Fetischcharakter in der Musik*

<sup>7</sup> Z. Kloch, A. Rysiewicz, *Piosenka* [entry], [in:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, eds. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław – Kraków – Warszawa 1992, p. 788.

<sup>8</sup> U. Eco, *Prefazione*, [in:] M. Straniero, E. Jona, S. Liberovici, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano 1964, p. 10; reprinted in: idem, *Apocalittici e integrati*, Milano 1964, p. 279.

<sup>9</sup> See: M. Trochimczyk, *W stronę muzykologii narodowej: Uczeni wobec muzyki polskiej*, „Muzyka” 2002, No. 3–4, p. 138; R. Pasternak-Mazur, op. cit., p. 17.

<sup>10</sup> T.W. Adorno (with G. Simpson), *Muzyka popularna*, transl. J. Kasperski, „Res Facta Nova” 2015, No. 16, p. 75–98.



*und die Regression des Hörens* appeared in 1990<sup>11</sup>. Probably due to aversion of Leszek Kołakowski – a very influential Polish philosopher since the late 1950s, who in his *Główne nurty marksizmu* („Main Currents of Marxism”) almost omits Adorno and quite harshly treats Benjamin<sup>12</sup> – most of the works by the Frankfurt School philosopher have been published in Poland only over the last decades. An important consequence of these peculiarities is that definitions and judgements on popular music given over the decades not only by Adorno, but also by scholars who in their fundamental works deal with the ideas of the German philosopher, such as Richard Middleton and Simon Frith, are useful in the Polish context only to a certain extent<sup>13</sup>.

In Poland the boundaries between serious and entertainment music were not more rigid than in other countries, but nevertheless Polish musicology didn't deal with popular music. If we look at the whole situation, it seems that there was a big distance between the perception of the boundaries at an academic level, where composers and musicologists felt they belonged to an elite (as witnessed by many articles on the journal „Ruch muzyczny”) and at a non-academic level, where a very rough approach to the phenomenon of rock was adopted when this novelty began filtering into the Soviet bloc, after Stalin's death and the consequent Thaw. Around 1956, the Polish officials had to give in to jazz, which, in some way, was beginning to become the music for young people under the auspices of the party. Thus, it was from the angle of jazz that rock music was considered. In the magazine „Jazz”, we can find the statement that rock „is nothing else but the conjunction of boogie-woogie and Texas folk music, played in a very rhythmic yet primitive way”<sup>14</sup>. A wider perspective on this topic in a music journal appeared only in 1983, when a review of the first issue of the Cambridge series „Popular Music”

---

<sup>11</sup> Idem, *Sztuka i sztuki*, compiled and prefaced by K. Sauerland, transl. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.

<sup>12</sup> L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, p. 3: *Rozkład*, Paris 1978, pp. 1066–1069; for the reception of Benjamin (and the Frankfurt School) in Poland, see also: T. Dąbrowski, *The Motif of Redemption in Walter Benjamin's Early Writings*, „Telos. Critical Theory of the Contemporary”, 2.10.2012, <https://www.telospress.com/the-motif-of-redemption-in-walter-benjamins-early-writings/> [accessed 7.05.2020].

<sup>13</sup> M. Trochimczyk, op. cit., pp. 129–143.

<sup>14</sup> Quoted after: A. Idzikowska-Czubaj, op. cit., p. 112.

(*Folk or Popular? Distinctions, Influences Continuities*, edited by Middleton and Horn two years before) was published in „Muzyka”<sup>15</sup>. On the following issue of the journal, from the same year, the young sociologist Tomasz Misiak published an essay titled *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej z perspektywy współczesnej socjologii muzyki* („Classical music, popular music. The dualism of contemporary musical culture and the perspective of contemporary sociology of music”)<sup>16</sup>. Here, for the first time, we have an account of Theodor Adorno’s theories on popular music, juxtaposed by Misiak with the essay *Begriff und Aestetik der ‘leichten’ und den ‘ersten’ Musik* by Vladimír Karbusický, a scholar from Czechoslovakia who emigrated to Germany in 1968, still not translated into Polish, and rather forgotten. Tomasz Misiak treats popular music more as a social than as an aesthetic phenomenon, but before the publication of his essay, as we said before, Adorno’s works on popular music had remained unknown to the majority of Polish scholars, in particular literature and cultural historians. Thus, they had to come up with ideas of their own<sup>17</sup>.

The most interesting and new came at the end of the 1960s, which is not surprising, if we consider the dissemination of groups and artists of great impact – and not only on the young audience – as well as events, such the 1967 Rolling Stones’ concert in Warsaw. Neither is it strange that the first striking analysis came from the field of literature studies, if we consider the popularity over that decade of the genre of ‘poezja śpiewana’, a kind of song with lyrics either taken from the classical authors of Polish literature, or written by extremely skilled artists like Agnieszka Osiecka or Wojciech Młynarski. In fact, the parallel analysis of poetry and song is the main topic of some works written by Edward Balcerzan (born 1937), Stanisław Barańczak (1946–2014) and Anna Barańczak (born 1945) between 1968

<sup>15</sup> M. Kwiatkowska, „*Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*”, *Richard Middleton i David Horn, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1981* [review], „Muzyka” 1983, Vol. 28, No. 3, pp. 133–136.

<sup>16</sup> T. Misiak, *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej z perspektywy współczesnej socjologii muzyki*, „Muzyka” 1983, Vol. 28, No. 4, pp. 85–108.

<sup>17</sup> For a thorough discussion in Polish of Adorno’s theories about popular music: G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysły*, Warszawa 2016, pp. 42–55.

and 1983<sup>18</sup>. These three authors belong to a generation which could have similar experiences to those of the Western countries' youth, and we will go back to them soon. In the meantime, an important contribution came from a Wrocław University scholar of baroque literature, who belonged to the former generation and had a different background, namely Czesław Hernas (1928–2003), who in 1973 published the essay *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, on the necessity of popular literature studies and about their methodology<sup>19</sup>. Contrary to Balcerzan or Barańczak, Hernas remains within the field of literature, however, from our perspective there are some remarkable points in his work, which even seem to anticipate some statements by Richard Middleton or Simon Frith. The core of his essay is the statement that there are three literatures: the 'official', the folk and what he calls 'the third one'. Even if Hernas did not intend to write about popular music, we cannot help thinking about what Frith wrote a couple of years later about three 'art worlds', three major groups that produce music and music evaluation: art (the 'bourgeois'), folk and commercial<sup>20</sup>. Even without investigating this matter any further, Hernas reminds us that there is a connection between this 'third literature' and the song form, which over the years grew more and more appreciated throughout society. Commercial literature as a mass medium, he states, first developed in England during the 18th century; in Poland, it appeared about one hundred years later, during the Romantic period, and, after some important cultural, social and political processes, it went through big changes. In particular, in the second

---

<sup>18</sup> In this article we will not consider what was written after 1983, but let's remind here at least about the essays on Polish rock lyrics written by Halina Zgólkowa between 1984 and 1989 on literary journals like „Nurt” and „Polonistyka”, which remain a rather isolated case.

<sup>19</sup> C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [in:] *O współczesnej kulturze literackiej*, vol. 1, eds. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1973, pp. 15–45.

<sup>20</sup> S. Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford 1996, pp. 35–42 (but the idea, as stated by Frith on p. 36, comes from Howard S. Becker and P. Bourdieu). Actually, Hernas writes that 'brukowa' ('bruk' means 'cobblestone') is the Polish term for 'rynkowa' ('rynek' is the market, so maybe we can translate 'brukowa' as 'commercial').

half of the 20th century, the collections of printed music were replaced by the records. „The laws of the market are most evident in the record business, where traditionally there exist a legal market, a semi-legal market and an illegal market”<sup>21</sup>. The following passage happened to be quite revolutionary: „Let’s stop the presumption that [commercial literature – L.M.] is awkward, literarily wannabe, and non-fulfilling the requirements of certain poetics. This kind of reproach comes from the cultured classes, which refer to their own values and tastes and don’t approve as a whole the immanent poetics which rules that kind of literature”<sup>22</sup>. Hernas’s essay is considered the starting point for a history of popular literature, but in my opinion it could be taken as a starting point for a history of popular music in Poland as well<sup>23</sup>. However, while Hernas defends such literature, most of the scholars who approached the new field of popular literature studies after him remained limited within the frame of Polish literature academic research. As Katarzyna Leńska-Bąk writes, they „were most of all scholars who, until then, had dealt with works of the so-called high literature. Thus, probably for this reason they often showed in their essays the tendency to differentiate, and most of all to compare popular literature with high literature”<sup>24</sup>.

And this is what in part Edward Balcerzan, Anna and Stanisław Barańczak did. They also came from the field of literature studies, but belonged to the same generation of the first Polish popstars, Czesław Niemen (1939–2004), Ewa Demarczyk (1941–2020) or Marek Grechuta (1945–2006), and they grew up with *bigbit* (the Polish name for rock and roll in the 60s). Not only were they employed at the Adam Mickiewicz University in Poznań, but they were poets and translators themselves. Anyway, they were aware of the fact that song lyrics cannot be discussed only with the instruments of literature studies. Sociology and semiology are the most frequently evoked auxiliary disciplines. „Popular literature as an object of scientific research requires the cooperation of two disciplines, sociology and poetics. To put it

<sup>21</sup> C. Hernas, op. cit., p. 29.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>23</sup> It is actually quoted by G. Piotrowski, op. cit., p. 13.

<sup>24</sup> K. Leńska-Bąk, *Niekończące się spory o literaturę popularną*, [in:] *Zatargi, waśnie, konflikty: w perspektywie historycznej i kulturowej*, ed. K. Leńska-Bąk, *Stromata Anthropologica*, Vol. 10, Opole 2015, p. 132.

simply, the »literariness« of this phenomenon is a matter of poetics, »popularity« is a matter of sociology»<sup>25</sup>. Semiology, on the other hand, „authorizes us to use the concept of language in relation to the perceptive habits of art users in general or to those of specific arts”. Thus, in this matter we have to distinguish four languages, four ‘worlds of signs’: the language of poetry, the language of the song, the language of the perceptive habits of poetry recipients, and the language of the perceptive habits of the recipients of the song<sup>26</sup>. In the mass communication age, these four languages, writes Balcerzan, „overlap in their current state of development; paradoxically, despite a sense of mutual strangeness, or even hostility, a sense of kinship and solidarity appears among them. Singers begin to sing poems of outstanding poets, poets stop avoiding writing song lyrics”<sup>27</sup>.

Besides the literary element, there is another aspect in the background of the output of the researchers from Poznań University, namely: „the deep conviction of the need to analyse and understand the dominant mass culture model in the People’s Republic of Poland, in order to avoid the deprivation of freedom, and in defence of the dignity of average citizens, who were losing their breath”<sup>28</sup>. Of course, this aspect could not be openly put on paper in these terms, but the criticism of the communist system is quite

---

<sup>25</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, p. 140. The passage about the language creations „approved in a given society” reminds us of the definition of ‘genre’ that Franco Fabbri published in 1981: „genre [is] a set of – real or possible – music events, whose course is governed by a definite set of socially accepted norms”. Fabbri’s theory was influenced by Eco’s writings, in particular *La struttura assente* (1968), *Le forme del contenuto* (1971), *Il segno* (1973) and *Trattato di semiotica* (1975). See: F. Fabbri, *I generi musicali. Una questione da riaprire*, „Musica/Realtà” 1981, Vol. 4, pp. 43–66; idem, *Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications*, PhD Thesis, University of Huddersfield, 2012, <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17528/> [accessed 17.05.2020].

<sup>26</sup> E. Balcerzan, op. cit., p. 144.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>28</sup> I. Kiec, M. Traczyk, *Popularne formy kultury w badaniach poznańskiej szkoły teoretycznej*, „Studia z Kultury Popularnej” 2015, No. 1: *Prolegomena do dziejów kultury popularnej w Poznaniu*; <http://fundacja-ikp.pl/studia/106/> [accessed

evident, here. Balcerzan's poetry mostly explores the possibilities of language and its relations with reality. Barańczak and other poets from the group 'Nowa Fala' ('New Wave'), or Generation '68 (Adam Zagajewski and Ryszard Krynicki, among others) criticized the newspeak of the propaganda. The essays on songs, in Anna and Stanisław Barańczak's intentions, were also a way to work on topics like freedom and persuasion, and to show their mechanisms. Songs must be persuasive, and the average commercial song is built on falsity. Stanisław Barańczak suggests – although he does not write it explicitly – that songs work like propaganda: indeed, this is a perspective that reminds us of Adorno's writings on popular music. Surely, if compared to Adorno, the Polish author shows a deeper sensitivity and attention to this form of art, especially in his first short text about songs, *Gesty piosenkarzy* („The gestures of song performers”)<sup>29</sup>, where he presents popular music as the complex interaction of different forms of communication, „not only music and lyrics, but also performing techniques, gestures (even the most banalized) or the functions of interaction with the audience during a live concert”<sup>30</sup>. But three years later, in a longer essay, *Piosenka a topika wolności* („The song and the topic of freedom”), the author seems less indulgent towards popular music, maybe because of the different nature and destination of this work, published in a major literary journal. In this study, before analyzing the lyrics of contemporary songs, Barańczak puts down some theoretical premises, where he explains that song is a double-tracked form, lyrics and music being the tracks that have to be kept together – but what happened to the gestures or the performing techniques he wrote about in the former essay? In fact, here Barańczak is concentrated on the theme of freedom, and, similarly to Adorno, he concludes that mass culture is based on its absence. Quoting Erich Fromm, he states that songs represent an 'escape from freedom': their codes have to be simple, so that the masses can easily identify them. Developing his wife Anna's reflections published

---

17.05.2020]. A slight criticism of the effectiveness of a central control on popular culture was also present in: C. Hernas, op. cit., p. 30.

<sup>29</sup> S. Barańczak, *Gesty piosenkarzy*, „Nurt” 1971, No. 11, p. 64.

<sup>30</sup> K. Dźwinel, *Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część I: Badacz*, „Piosenka” 2017, No. 5, p. 34.

in an article one year before<sup>31</sup>, Stanisław Barańczak writes that all this comes from a sort of a ‘semantic necessity’ of the ‘typical’ song, which proceeds in the direction of a deprivation of freedom (despite some exceptions, namely songs which are not destined to the masses or the previously mentioned ‘piosenka literacka’)<sup>32</sup>. The author distinguishes two kinds of contemporary culture, even if he puts them between quotation marks: the ‘high art’ and the ‘mass culture’. While in the former case the virtual recipient of the work is constructed with a focus on its activity and independence, within mass culture we basically have „a focus on the recipient’s passivity and incapacitation”<sup>33</sup>. Despite the adoption of distance strategies and the tendency to reaffirm their non-artistic nature<sup>34</sup>, despite their catty definition as ‘lyrics with an amplifier’, the poet’s knowledge of popular songs and his familiarity, as a translator, with song lyrics show how much he actually liked to mix high and low culture. It is impossible not to mention here that over the years Barańczak translated into Polish and published lyrics of very different sorts and in very different ways: Wilhelm Müller’s *Winterreise*, Lorenzo Da Ponte’s librettos for Mozart, Bob Dylan’s or Lennon–McCartney’s repertoire – the result being always a redefinition of the borders between ‘high’ and ‘low’. Besides, one of Balcerzan’s main questions in *Przez znaki* („Through signs”) was why, since the end of the 19th century, songs had enjoyed great

---

<sup>31</sup> A. Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [in:] *Formy literatury popularnej*, ed. A. Okopień-Sławińska Wrocław 1973, pp. 173–192. See also A. Barańczak’s major work on popular songs lyrics, based on her PhD dissertation, but published much later: A. Barańczak, *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983.

<sup>32</sup> S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1965, No. 3, p. 118.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>34</sup> See also the attitude of Italian intellectuals towards the end of the 1950s (J. Tomatis, *Apocalittici e popolare. Gli intellettuali italiani e la canzone negli anni Cinquanta*, „Il Ponte” 2017, Vol. 73, No. 2, p. 121; P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, Milano 2009, p. 307).



popularity, whereas poetry had not<sup>35</sup>, being aware that all in all „both song and poetry involved the same interpersonal communication channels”<sup>36</sup>.

Of the three classical books which, between the 50s and the 60s, cast a new light on mass culture – Roland Barthes’ *Mithologies*, Edgard Morin’s *L’esprit du temps* and Umberto Eco’s *Apocalittici ed integrati* – Balcerzan quotes only the first one, which in Poland appeared in 1970. Stanisław Barańczak quotes Morin and another work by Eco, *La struttura assente* (1968 – Polish translation: *Pejzaż semiotyczny*, 1972). *Apocalittici ed integrati* was, among the mentioned works, the most related to popular music, but its Polish translation only appeared in 2010<sup>37</sup>. Thus – in conclusion – when they started their reflection on popular music, Polish scholars did not really have a background of studies in this field. We may regret that not many of them followed Hernas’s approach, and we may as well ask ourselves why, despite the absence of references to Adorno, Barańczak turned to be Adornian. The answer probably is that his attitude was due to the uneasiness he would have felt, as a young scholar, dealing with such ‘guilty pleasures’ in an academic environment.

## Bibliography

- Theodor W. Adorno (with George Simpson), *Muzyka popularna*, transl. J. Kasperski, „Res Facta Nova” 2015, No. 16.
- Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, compiled and prefaced by K. Sauerland, transl. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990.
- Edward Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1972.
- Anna Barańczak, *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*, [in:] *Formy literatury popularnej: studia*, ed. A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Anna Barańczak, *Słowo w piosence: poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Stanisław Barańczak, *Gesty piosenkarzy*, „Nurt” 1971, No. 11.

<sup>35</sup> E. Balcerzan, op. cit., p. 142

<sup>36</sup> Ibidem, p. 267.

<sup>37</sup> U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani: komunikacja masowa i teorie kultury masowej*, transl. M. Salwa, Warszawa 2010.

- Stanisław Barańczak, *Piosenka i topika wolności*, „Pamiętnik Literacki” 1965, No. 3.
- Krzysztof Biegański, *Mała encyklopedia muzyki*, ed. S. Śledziński, PWM, Warszawa 1968.
- Tomash Dąbrowski, *The Motif of Redemption in Walter Benjamin's Early Writings*, „Telos. Critical Theory of the Contemporary”, 2.10.2012, <https://www.telospress.com/the-motif-of-redemption-in-walter-benjamins-early-writings/>.
- Kamil Dźwinel, *Stanisław Barańczak w kręgu piosenki. Część I: Badacz*, „Piosenka” 2017, No. 5.
- Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- Umberto Eco, *Prefazione*, [in:] M.L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.
- Franco Fabbri, *I generi musicali. Una questione da riaprire*, „Musica/Realtà” 1981, Vol. 4.
- Franco Fabbri, *Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: A Commentary on My Publications*, PhD Thesis, University of Huddersfield, 2012, <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17528/>.
- Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Czesław Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [in:] *O współczesnej kulturze literackiej*, Vol. 1, eds. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.
- Anna Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
- Jakub Kasperski, *Fryderyk Chopin in Popular Instrumental Music*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2011, No. 9.
- Izolda Kiec, Michał Traczyk, *Popularne formy kultury w badaniach poznańskiej szkoły teoretycznej*, „Studia z Kultury Popularnej” 2015, No. 1: *Prolegomena do dziejów kultury popularnej w Poznaniu*; <http://fundacja-ikp.pl/studia/106/>.
- Zbigniew Kloch, Adam Rysiewicz, *Piosenka* [entry], [in:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, eds. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków – Warszawa 1992.
- Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, p. 3: *Rozkład*, Instytut Literacki, Paris 1978.

- Magdalena Kwiatkowska, „Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities”, *Richard Middleton i David Horn, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1981* [review], „Muzyka” 1983, Vol. 28, No. 3
- Katarzyna Łeńska-Bąk, *Niekończące się spory o literaturę popularną*, [in:] *Zatargi, waśnie, konflikty: w perspektywie historycznej i kulturowej*, ed. K. Łeńska-Bąk, *Stromata Anthropologica*, Vol. 10, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.
- Leonardo Masi, *Czym jest „muzyka lekka” i „muzyka ciężka”?*, [in:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka – poetyka – style myślenia*, ed. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2016.
- Wacław Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Zarząd Główny Związku Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR, Warszawa 1986.
- Renata Pasternak-Mazur, *No Country for Sheer Entertainment. Cultural Politics of Socialist Poland, Its Conceptual Scheme, and Vision of Popular Music*, [in:] *Made in Poland: Studies in Popular Music*, ed. P. Gałuszka, Routledge, New York – Abingdon 2020.
- Tomasz Misiak, *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej z perspektywy współczesnej socjologii muzyki*, „Muzyka” 1983, Vol. 28, No. 4.
- Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Grzegorz Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, PIW, Warszawa [cop. 2016].
- Słownik realizmu socjalistycznego*, eds. Z. Łapiński, W. Tomasiak, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2004].
- Małgorzata Sułek, *Pieśni masowe o Nowej Hucie*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2010, No. 1.
- Jacopo Tomatis, *Apocalittici e popolare. Gli intellettuali italiani e la canzone negli anni Cinquanta*, „Il Ponte” 2017, Vol. 73, No. 2.
- Maja Trochimczyk, *W stronę muzykologii narodowej: Uczeni wobec muzyki polskiej*, „Muzyka” 2002, No. 3–4.

## **The Beginnings of Popular Music Studies in Poland (Hernas, Balcerzan and Barańczak)**

In their 'pre-historical' phase (1968–1983), Popular Music Studies in Poland displayed a specificity resulting from a different political and cultural history and, to certain extent, from cultural isolation during the period of state socialism. Adorno's works on popular music remained probably unknown until the last two decades to the majority of Polish cultural historians, causing them to come up with their own ideas. The article aims at reconstructing how the first striking analyses of popular music in Poland came from the field of literature studies, in particular from baroque literature scholar Czesław Hernas, poet and scholar Edward Balcerzan, poet, translator and literary critic Stanisław Barańczak and from his wife Anna Barańczak.

**Keywords:** popular music studies, sung poetry, Poznań theoretical school, reception of Adorno in Poland

## ROZWÓJ POLSKIEJ ROCKOLOGII

JAKUB KASPERSKI

Instytut Muzykologii UAM  
Institute of Musicology,  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
kaspera@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-1495-0421

Mimo iż tytułowy termin „rockologia” nie zadomowił się na dobre w języku polskim<sup>1</sup>, to wydaje się on intuicyjnie zrozumiały – należałoby go pojmować jako całościowy kształt wiedzy i nauki o rocku<sup>2</sup>. Wiedza ta może być gromadzona i przechowywana w pamięci oraz doświadczeniach muzyków i słuchaczy-odbiorców, co w naukach etnograficznych określane bywa jako wiedza antropologiczna<sup>3</sup>. Wiąże się ją zwykle z pamięcią komunikacyjną (wiedza przekazywana z pokolenia na pokolenie, głównie drogą ustną) lub pamięcią zbiorową (intersubiektywną)<sup>4</sup>, a w psychologii najczęściej z pamięcią autobiograficzną (pamięć epizodyczna życiowych zdarzeń oraz pamięć

---

<sup>1</sup> Próbował go upowszechnić m.in. Andrzej Dorobek w serii artykułów poświęconych muzyce rockowej, publikowanych w specjalnym dziale płockiego pisma artystyczno-literackiego „Gościniec Sztuki”, zatytułowanym właśnie *Rockologia*. Paweł Tański mówi z kolei o *rock music studies*, zob. P. Tański, *Dyskursy, performanse tekstowe i narracje transmedialne polskich piosenek rockowych*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8 (13), s. 522–540, zwłaszcza 524.

<sup>2</sup> Należy zaznaczyć, że chodzi tu o szerokie kulturowe rozumienie rocka, obejmujące zarówno jego wielokodowość artystyczną (muzyka, tekst, *image*, performans, grafika), jak i kontekst społeczno-polityczno-ekonomiczny (np. subkultury młodzieżowe, bunt, przemysł muzyczny). Zob. W. Burszta, M. Rychlewski, *Odpowiedź na pytanie: po co nam rock?*, [w:] *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. eadem, Warszawa 2003, s. 6–7.

<sup>3</sup> Zob. A. Malewska-Szałygin, *Antropologia i polityka – zastosowanie czy uwikłanie*, w: *Antropologia stosowana*, red. M. Ząbek, Warszawa 2013, s. 41–54 (zwłaszcza s. 43).

<sup>4</sup> Zob. M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. eadem, Kraków 2009, s. 34–35.

semantyczna, dotycząca faktów i znaczeń)<sup>5</sup>. Wiedzę o rocku posiadają, wytwarzają i upowszechniają także przedstawiciele środków masowego przekazu (prasy, radia, telewizji, Internetu), najczęściej w takich dziennikarskich formach, jak artykuły prasowe, audycje radiowe czy telewizyjne, co można by określić mianem „rockologii dziennikarskiej”. Znaczna część dziennikarzy muzycznych wychodzi jednak poza te krótkie formy, pisząc również popularyzatorskie książki o rocku. Ten typ wiedzy wiąże się z pamięcią kulturową (utrwalaną za pomocą oficjalnych nośników pamięci)<sup>6</sup> i ma on charakter głównie popularnonaukowy. Jest też wreszcie trzeci typ rockologii – rockologia akademicka, obejmująca profesjonalne badania naukowe oparte na metodologiach poszczególnych dyscyplin, które dążą do obiektywnej prawdy poprzez weryfikację danych i falsyfikację twierdzeń, unikając przy tym uwikłania w interesy rynków muzycznych.

Na pytanie, gdzie szukać początków polskiej rockologii, trudno odpowiedzieć jednoznacznie. Rockologia rozwijała się bowiem w kraju równolegle z muzyką rockową. Niewątpliwie ważny przełom stanowiły fachowe opracowania dziennikarskie i publikacje popularnonaukowe, które wykazywały ambicje, by rzeczowo analizować, porządkować i interpretować nowo pojawiające się zjawiska kulturalno-społeczne, jakimi były kolejne odmiany muzyki rockowej. Warto tu wspomnieć przede wszystkim o pionierskich artykułach w piśmie „Jazz”, ukazującym się po odwilży październikowej, w którym od 1963 roku pojawiała się regularnie specjalna dwustronicowa wkładka poświęcona muzyce rozrywkowej, zatytułowana *Kącik Fanatyków Piosenki*. Później, w 1969 roku, przemianowano ją na *Rytm i Piosenka* o sześciostronicowym formacie<sup>7</sup>. Od tego czasu tematyka rockowa stała się jedną z ważniejszych w czasopiśmie, a o muzyce tej pisali m.in. Wiesław

<sup>5</sup> Zob. A. Walczak, B. Wiśniewska, *Pamięć autobiograficzna*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2011, nr 11 (1), s. 51–54.

<sup>6</sup> Zob. M. Saryusz-Wolska, op. cit.

<sup>7</sup> Anna Idzikowska-Czubaj podaje w swojej pracy, że dodatek ów funkcjonował od 1962 roku, natomiast Artur Mariusz Trudzik w swoim studium o piśmie „Jazz” twierdzi, że pojawił się on dopiero od numeru 11 (87) z 1963 roku. Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*, Poznań 2011, s. 15-16; A.M. Trudzik, *Na początku był Jazz. 60 lat prasy muzycznej (jazz, rock) w Polsce*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, t. 60, nr 1 (229), s. 183–200.

Weiss, Wiesław Królikowski, Kamil Sipowicz i inni. Pismo to było wówczas jednym z nielicznych źródeł wiedzy o muzyce rockowej w PRL-u. Częściowo tematyka rockowa pojawiała się też w piśmie muzycznym „Non Stop”, które zaczęło wychodzić od 1972 roku, oraz w „Jazz Forum”, a także – choć w znacznie mniejszym zakresie – w innych ogólnopolskich czasopismach polityczno-społeczno-kulturalnych<sup>8</sup>.

Na przełomie lat 50. i 60. ukazały się pierwsze popularyzatorskie publikacje autorstwa Lucjana Kydryńskiego poświęcone wykonawcom szeroko rozumianej muzyki popularnej oraz fenomenowi piosenki<sup>9</sup>. W latach 70. wyszły natomiast pierwsze książki omawiające muzykę rockową, jak choćby *Muzyka jazzowa i rozrywkowa. Przewodnik Iskier* Romana Waschko z 1970 roku<sup>10</sup> albo *Rock od Presleya do Santany* Marka Garzteckiego z 1978 roku<sup>11</sup>. Warto odnotować, że pierwsza ze wspomnianych prac była dziełem pionierskim, jeśli o chodzi o polską leksykografię rockową – stworzyła *de facto* grunt pod kolejne tego typu opracowania.

Omawiając twórczość z tej dekady, należy również pochylić się nad działalnością Wacława Panka – wywodzącego się z Opola muzykologa, absolwenta UW, który uchodzi za najbardziej poczytnego autora w całej historii polskiej muzykografii: szacuje się, że do dziś sprzedano łącznie ponad dwa miliony egzemplarzy jego książek, których ma na swoim koncie przeszło pięćdziesiąt. W latach 70. Panek opublikował kilka pozycji, które dotyczyły muzyki rockowej, jak choćby *Jazz, beat, rozrywka* (Warszawa 1973) oraz *Mity muzycznej rozrywki. Z notatnika obserwatora* (Warszawa 1976), będące szkicami o społecznych i kulturowych uwarunkowaniach muzyki rozrywkowej. Ponadto: *Niemen (kształty mitu)* (Wrocław – Brzeg 1974) – pionierska próba zmierzenia się z biografią tego artysty, a także *Piosenka polska* (Warszawa 1978) – pierwsze na rodzimym rynku wydawniczym studium gatunku

<sup>8</sup> Zob. A. Idzikowska-Czubaj, op. cit..

<sup>9</sup> Np. L. Kydryński, *Wierzę piosence*, Kraków 1959; idem, *Znajomi z płyt*, Kraków 1960; idem, *Znajomi z Estrady*, Kraków 1966.

<sup>10</sup> R. Waschko, *Muzyka jazzowa i rozrywkowa. Przewodnik Iskier*, Warszawa 1970.

<sup>11</sup> M. Garztecki, *Rock od Presleya do Santany*, Kraków 1978.



piosenki w Polsce w perspektywie historyczno-muzykologicznej<sup>12</sup>. Prócz tego w 1979 roku Panek przygotował tłumaczenie słynnego leksykonu Joachima Ernsta Berendta *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*<sup>13</sup>. Z kolei w 1986 roku założył pierwsze pismo poświęcone profesjonalnemu show-businessowi: „Forum Rozrywki”<sup>14</sup>. W tym samym roku wydano też jego *Mały słownik muzyki rozrywkowej*<sup>15</sup>, który po wspomnianym *Przewodniku Iskier* był jedną z pierwszych w Polsce prób stworzenia słownika rzeczowego, a w zasadzie – można by rzec – małej encyklopedii wiedzy o muzyce popularnej, w której to pracy hasła poświęcone rockowi stanowiły znaczącą część. Warto zauważyć, że późniejsze publikacje leksykograficzne Panka, takie jak *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*<sup>16</sup> z 2000 czy *Nowy słowniczek muzyczny*<sup>17</sup> z 2014 roku, są rozwinięciami owego *Małego słownika*.

Pomimo erupcji rocka w Polsce i popularności festiwalu w Jarocinie lata 80. nie przyniosły generalnie zbyt wielu prac rockologicznych, co zapewne związane było z permanentnym kryzysem ekonomiczno-politycznym tej dekady. Nie licząc wspomnianych już opracowań Panka, odnotować trzeba rozważania językoznawcze na temat tekstów rockowych, które podjęła w kilku artykułach pochodzących z tego okresu Halina Zgółkowa<sup>18</sup>. Niewątpliwie jednak największym przełomem w rozwoju rodzimej rocko-

<sup>12</sup> W. Panek, *Niemen (kształty mitu)*, Wrocław – Brzeg 1974; idem, *Jazz, beat, rozrywka*, Warszawa 1973; idem, *Mity muzycznej rozrywki. Z notatnika obserwatora*, Warszawa 1976; idem, *Piosenka polska*, Warszawa 1978 (współautor: Lech Terpiłowski).

<sup>13</sup> Joachim Ernst Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, tłum. W. Panek, Kraków 1979.

<sup>14</sup> <http://panek.arway.waw.pl/index.php/media> oraz *Wacław Panek – autor podręcznika do wiedzy o kulturze* <http://www.wydawnictwopolskie.pl/index.php/o-autorze-podrecznika-do-wok> [data dostępu 20.01.2020].

<sup>15</sup> W. Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Warszawa 1986.

<sup>16</sup> Idem, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

<sup>17</sup> Idem, *Nowy słowniczek muzyczny. Klasyka, folk, jazz, pop, rock, instrumenty, teoria*, Wołomin 2014.

<sup>18</sup> Za przykład mogą posłużyć chociażby następujące publikacje Haliny Zgółkowej: „*Miny na pokaz, czyny za grosz...*”. *O tekstach polskiego rocka*, „Nurt” 1984, nr 1; *Teksty rockowe: schematy myśli i języka*, „Nurt” 1986, nr 5 (współautor K. Szymoniak).

logii był początek lat 90., kiedy to zniknęła cenzura, otworzyły się granice odgradzające dotąd Polaków od świata Zachodu i jego kultury oraz pojawił się wolny rynek wydawniczy. W tym historycznym momencie apetyt na wiedzę o rocku (wiedzę dotąd mniej lub bardziej reglamentowaną przez władze komunistyczne) musiał być szybko i w pełni zaspokojony. To właśnie wówczas pojawiła się słynna seria popularyzatorska Lekka Muza pod redakcją Dariusza Michalskiego, która obejmowała kolejne tomy: 1. *Cały ten jazz*<sup>19</sup>; 2. *Rock przez cały rok*; 3. *Komu piosenkę?*; 4. *Z piosenką dookoła świata*; 5. *Za kulisami przeboju*<sup>20</sup>. Rocka i jego wykonawców najszerzej omawiano – rzecz jasna – w tomie drugim; mimo iż w pozostałych ta tematyka również się pojawiała, to jednak w mniejszym zakresie.

Swoistym *signum temporis* było również powstanie w 1991 roku wydawnictwa muzycznego In Rock w Poznaniu, które – zgodnie ze swoją nazwą – zaczęło się specjalizować niemal wyłącznie w publikowaniu książek o rocku. Do dziś wydało w sumie ponad 150 pozycji o tej tematyce. Są wśród nich przystępne biografie artystów i zespołów, autobiografie, bogato ilustrowane albumy, antologie tekstów i przekładów oraz śpiewniki. Jeśli chodzi o zakres czasowy i geograficzny, wydawnictwo sięga zarówno do klasycznych wykonawców rocka, jak i do najnowszych gwiazd tej muzyki, do artystów zagranicznych (głównie z kręgu anglosaskiego) oraz krajowych<sup>21</sup>.

Lata 90. przyniosły ze sobą również ważne opracowania encyklopedyczne poświęcone wyłącznie polskiej muzyce rockowej, jak choćby *Encyklopedia polskiej muzyki rockowej. Rock'n'roll 1959–1973*, napisana przez Jana

<sup>19</sup> Pierwszy tom miał wielu autorów: Juliusz Jerzy Herlinger, Andrzej Jakubowicz, Maria Jurkowska, Lucjan Kydryński, Antoni Marianowicz, Dariusz Michalski, Aleksander Jerzy Rowiński, Andrzej Stankiewicz, Adam Warecki, *Cały ten „jazz”*, Warszawa 1990.

<sup>20</sup> D. Michalski, 2. *Rock przez cały rok*; 3. *Komu piosenkę?*; 4. *Z piosenką dookoła świata*; 5. *Za kulisami przeboju*, Warszawa 1990.

<sup>21</sup> <https://inrock.pl/o-nas/> [dostęp 20.01.2020]. Nie miejsce tu na wymienianie wszystkich publikacji tego wydawnictwa, warto jednak wspomnieć, że w swojej ofercie ma ono również publikacje monograficzne o takich zespołach i artystach, jak choćby: Kate Bush, Tori Amos, Guns N'Roses, U2, Pink Floyd, The Rolling Stones, System of a Down, Thirty Seconds to Mars, The Police, Tool, Linkin Park, Metallica, Nirvana, Sabaton, a z polskich – T. Love, Dżem i wiele, wiele innych.

Kaweckiego, Janusza Sadłowskiego, Marka Ćwikłę i Wojciecha Zajęca w 1995 roku<sup>22</sup>, oraz dwukrotnie wznawiana (2001, 2006) *Encyklopedia polskiego rocka* autorstwa Leszka Gnoińskiego i Jana Skaradzińskiego z 1996 roku<sup>23</sup>. Ukazały się też encyklopedie poświęcone w większej mierze zagranicznej niż polskiej muzyce rockowej, jak np. dwutomowa *Rock Encyklopedia* Wiesława Weissa (cz. 1 – 1991 r., cz. 2 – 1994 r.)<sup>24</sup>, mająca być podstawą późniejszej, monumentalnej trzypięciotomowej *Wielkiej Rock Encyklopedii*, albo *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej* z 2002 autorstwa Ryszarda Glogera i Wojciecha Skrzydlewskiego<sup>25</sup>. Leksykografia o zagranicznych wykonawcach rozwinęła się również za sprawą poznańskiej Oficyny Wydawniczej Atena, która od 1994 roku zaczęła wydawać serię zatytułowaną *Encyklopedia Muzyki Popularnej*. Każdy kolejny tom poświęcony był bądź to innemu gatunkowi muzycznemu, bądź kolejnym dekadom rozwoju muzyki popularnej. Encyklopedie te były w głównej mierze tłumaczeniami brytyjskiej serii *The Guinness Who's Who of...*, z pewnymi korektami, rozszerzeniami i uzupełnieniami polskich redaktorów. I tak oto w latach 90. oraz w pierwszej dekadzie XXI wieku ukazały się oddzielne tomy dotyczące muzyki folk, hard rocka i heavy metalu, bluesa, bluesa w Polsce oraz jazzu, ponadto tom omawiający rap, dance i techno, a także tomy poświęcone latom 60., 70. i 80.<sup>26</sup> Warto tu zaznaczyć, że prace te, razem z encyklopediami rockowymi z początków dekady, zawierały bogatą faktografię, dobrze zredagowane

<sup>22</sup> M. Ćwikła, J. Kawecki, J. Sadłowski, W. Zajęc, *Encyklopedia polskiej muzyki rockowej. Rock'n'roll 1959–1973*, Kraków 1995.

<sup>23</sup> L. Gnoiński, J. Skaradziński, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, Poznań 1996.

<sup>24</sup> W. Weiss, *Rock Encyklopedia*, cz. 1–2, Warszawa 1991–1994.

<sup>25</sup> R. Gloger, W. Skrzydlewski, *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*, Poznań 2002.

<sup>26</sup> T. Gale, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Lata sześćdziesiąte*, Poznań 1995; W. Ossowski, K. Sawala, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Folk*, Poznań 1996; S. Pękała, B. Świątkowska, H. Wrona, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Rap, dance & techno*, Poznań 1997; M. Jakubowski, M. Szalbierz, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Blues w Polsce*, Poznań 1997; R. Gloger, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Heavy rock*, Poznań 2000; C. Larkin, *Encyklopedia muzyki popularnej. Lata osiemdziesiąte*, Poznań 2004. D. Piątkowski, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Jazz*, Poznań 2005.

biogramy poszczególnych artystów i zespołów, a czasem także informacje o wydawnictwach, natomiast dość słabo wypadały pod względem wiedzy rzeczowej. Z tomu *Folk*, pomimo dołączenia na końcu specjalnego krótkiego *Słowniczka*, nie dowiemy się np., czym różni się skiffle od folk rocka, folk celtycki od bretońskiego czy rockabilly od hillbilly itd. Innymi minusem tych prac jest ich anglocentryzm – w zasadzie brakuje lub mamy do czynienia z zupełną marginalizacją haseł i informacji o muzyce nieanglojęzycznej, w tym polskiej. Nieco lepiej sytuacja się przedstawia w tomie *Rap, dance i techno*, gdzie zamieszczono dość rzetelny, choć również niezbyt rozbudowany słowniczek. Natomiast wyjątkiem było wzbogacanie publikacji nie tylko o słowniczek, ale też o polskich wykonawców i repertuar w tomie *Heavy rock* pod redakcją Ryszarda Glogera.

Pisząc o polskiej leksykografii rockowej przełomu wieków, nie można zapomnieć o *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* Adama Wolańskiego z roku 2000. Praca ta, choć czasem krytykowana za błędy merytoryczne (por. np. hasło *headbanger*), zawiera w sobie ważny aspekt praktyczny, wyjaśnia – niejednokrotnie po raz pierwszy w polskiej literaturze – kluczowe pojęcia w muzyce rozrywkowej, a ponadto odwołuje się do przykładów autentycznego użycia danego terminu w tekstach prasowych<sup>27</sup>. Ukoronowaniem tej swoistej „ery encyklopedystów” były z pewnością trzy monumentalne prace: *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej. Pop, rock, jazz, folk* z 2003 roku autorstwa Ryszarda Wolańskiego, z odrębnym, świetnie zredagowanym tomem poświęconym polskiej dyskografii<sup>28</sup>, ponadto wspomniana już (w zamyśle trzytomowa) *Wielka Rock Encyklopedia* Weissa oraz *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues* Marka Jakubowskiego<sup>29</sup>, która na tle pozostałych encyklopedii oficyny Atena nie tylko wyróżniała się objętością i starannością redakcji, ale zawierała też, oprócz klasycznych biogramów, znakomicie opracowane hasła rzeczowe dotyczące stylów i gatunków muzycznych, ważnych dla bluesa lokalizacji geograficznych oraz wydawnictw muzycznych, a nawet instrumentów. Wyraźnym symptomem schyłku popularności i zapotrzebowania na tego typu literaturę była deklaracja Weissa o zaprzestaniu

<sup>27</sup> A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2000.

<sup>28</sup> R. Wolański, *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej. Pop, rock, jazz, folk*, Warszawa 2003 (t. 1: A–M; t. 2: N–Ż; t. 3: Dyskografia, aneksy A–Ż).

<sup>29</sup> M. Jakubowski, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Blues*, Poznań 2008.

prac i finalna decyzja o niewydawaniu ostatniego, trzeciego tomu swojej encyklopedii. Autor argumentował to – po pierwsze – drastyczną różnicą między wynikami sprzedaży tomu pierwszego i drugiego, wskazującą na ewidentny spadek zainteresowania czytelników encyklopediami rockowymi, po drugie – ogromem pracy, która zupełnie nie przekładała się na adekwatny zysk finansowy. Weiss zwracał ponadto uwagę na coraz większe znaczenie Internetu, który z jednej strony stanowi źródło najbardziej aktualnej wiedzy o ulubionych artystach, a z drugiej – jest miejscem rozwoju piractwa (którego sam zresztą padł ofiarą). Wszystkie wspomniane tu czynniki działają na niekorzyść obszernych publikacji książkowych na temat muzyki rockowej<sup>30</sup>.

Mówiąc o latach 90., należy podkreślić, że w tej dekadzie rozwinęła się *de facto* polska rockologia akademicka, przynosząc ze sobą kluczowe dla kolejnych pokoleń prace, jak choćby *To tylko rock'n roll!* warszawskiego socjologa kultury młodzieżowej Jerzego Wertensteina-Żuławskiego<sup>31</sup>, będąca pokłosiem jego doktoratu z 1979 roku, czy *Spontaniczna kultura młodzieżowa: wybrane zjawiska* pod redakcją Wertensteina-Żuławskiego oraz Mirosława Pęczaka<sup>32</sup>. W 1993 roku ukazała się z kolei rozprawa habilitacyjna Wertensteina-Żuławskiego *Między nadzieją a rozpaczą: [rock, młodzież, społeczeństwo]*<sup>33</sup>, a także fundamentalna praca z zakresu kulturoznawstwa, uważana za pierwszą w Polsce całościową próbę interpretacji rocka jako fenomenu artystycznego i kulturowego, a mianowicie *Estetyka rocka* Wojciecha Siwaka<sup>34</sup>. Na przełomie wieków ukazało się też kilka prac poświęconych subkulturom młodzieżowym i kontrkulturze, np. w 1999 r.

<sup>30</sup> 10 września 2016 roku Wiesław Weiss opublikował na swoim profilu facebookowym informację o zaniechaniu prac nad trzecim tomem. Zob. <https://www.facebook.com/serwisprogrockorgpl/posts/124465295556617/> [dostęp 20.01.2020].

<sup>31</sup> J. Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n roll!*, posłowie A. Jawłowska, Warszawa 1990.

<sup>32</sup> *Spontaniczna kultura młodzieżowa: wybrane zjawiska*, red. M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, Wrocław 1991.

<sup>33</sup> J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą: [rock, młodzież, społeczeństwo]*, Warszawa 1993. Zob. J. Kuroń, *Umarł Jerzy Wertenstein-Żuławski*, „Gazeta Wyborcza”, 30.10.1996, <http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,229508,19961030RP-> [dostęp 20.01.2020].

<sup>34</sup> W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993.

wyszły *Młodzież a subkultury* Marka Jędrzejewskiego<sup>35</sup> oraz *Od subkultury do kultury alternatywnej: wprowadzenie do subkultur młodzieżowych* Mariana Filipiaka<sup>36</sup>, w 2003 roku *Od kontrkultury do popkultury* Mariana Golki<sup>37</sup> oraz *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne* Przemysława Piotrowskiego<sup>38</sup>, a w 2005 zbiorowa praca pod redakcją Wojciech J. Burszty, Mariusza Czubaja i Marcina Rychlewskiego *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*<sup>39</sup>.

Swoista erupcja rockologii akademickiej nastąpiła w Polsce z nadejściem XXI wieku. Oprócz wspomnianych wcześniej publikacji pojawiły się m.in. niezwykle ważne i podparte materiałami źródłowymi prace historyczne o muzyce w PRL-u, jak choćby *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku* Beaty Hoffmann (2001)<sup>40</sup>, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie* Przemysława Zielińskiego (2005)<sup>41</sup>, IPN-owski album *Jarocin w obiektywie bezpieki* autorstwa Krzysztofa Lesiakowskiego, Pawła Perzyny, Tomasza Toborka (2004)<sup>42</sup>, wnikliwa książka *Rock w PRL-u. O paradokсах współistnienia* Anny Idzikowskiej-Czubaj (2011)<sup>43</sup> czy niedawno wydana *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej* Karoliny Bittner (2017)<sup>44</sup>. Nad rolą muzyki rockowej oraz szeroko rozumianej kultury popularnej w edukacji i wychowaniu dzieci i młodzieży zaczęli się również zastanawiać polscy pedagodzy. Godną polecenia jest

<sup>35</sup> M. Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury*, Warszawa 1999.

<sup>36</sup> M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej: wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 1999.

<sup>37</sup> M. Golka, *Od kontrkultury do popkultury*, Poznań 2002.

<sup>38</sup> P. Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Warszawa 2003.

<sup>39</sup> *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Warszawa 2005.

<sup>40</sup> B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.

<sup>41</sup> P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

<sup>42</sup> K. Lesiakowski, P. Perzyna, T. Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Warszawa 2004.

<sup>43</sup> A. Idzikowska-Czubaj, op. cit.

<sup>44</sup> K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017.



zwłaszcza praca Witolda Jakubowskiego *Edukacja w świecie kultury popularnej*, z interesującym rozdziałem poświęconym pożytkom płynącym z wykorzystywania rocka w edukacji młodzieży<sup>45</sup>. Warto też zwrócić uwagę na wybrane prace i artykuły takich pedagogów, jak prof. Zbyszko Melosik czy prof. Wojciech Skrzydlewski<sup>46</sup>. Pojawiły się też wreszcie analizy szeroko rozumianego tekstu rockowego, jak choćby przełomowa dla kręgu akademickiego praca zbiorowa *A po co nam rock? Między duszą a ciałem* pod redakcją Wojciecha Burszty i Marcina Rychlewskiego czy publikacje Andrzeja Dorobka *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)* z 2001 roku<sup>47</sup>, Marcina Rychlewskiego *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* (2011)<sup>48</sup> czy, częściowo poświęcona tekstom rockowym, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku* Joanny Maleszyńskiej (2013)<sup>49</sup>. Ponadto w mijającej dekadzie ukazały się następujące prace, wpisujące się generalnie w studia literaturoznawcze, kulturoznawcze, medioznawcze oraz antropologiczne: Izoldy Kiec *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (2013); trzy książki Marka Jezińskiego – *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* (2011), *Mitologie muzyki popularnej* (2014), *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu* (2017); *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* Piotra Łuszczkiewicza (2009); *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem* Dariusza Brzostka (2014); *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989* Remigiusza Kasprzyckiego (2013); *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych* Mateusza Torzeckiego (2015); *Nowe sytuacje polskiego rocka: teksty, głosy, interpretacje* Pawła Tańskiego (2016); *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* Krzysztofa Gajdy (2017) czy *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej*. „Tylko

<sup>45</sup> W. Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2011.

<sup>46</sup> Np. R. Gloger, W. Skrzydlewski, op. cit.; Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Kraków 2013.

<sup>47</sup> A. Dorobek, *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*, Bydgoszcz 2001.

<sup>48</sup> M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011.

<sup>49</sup> J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013.



*Rock*” 1991–2002 Artura Trudzika (2017). W dużej mierze publikacje te były dysertacjami doktorskimi, habilitacyjnymi bądź pracami profesorskimi, umożliwiającymi, z jednej strony, awans naukowy ich autorom, z drugiej zaś świadczącymi o tym, jak głęboko badania nad muzyką rockową i piosenką zakorzeniły się w polskiej humanistyce.

Przyglądając się poszczególnym dyscyplinom i zainteresowaniom ich przedstawicieli muzyką rockową, nie sposób nie wspomnieć o muzykologii, która jako nauka o muzyce powinna być – zdawałoby się – żywotnie zainteresowana omawianym tu zagadnieniem. Głównie jednak ze względów historycznych, ideologicznych i metodologicznych muzyka popularna przez długi okres nie była włączana w zakres badań polskich muzykologów<sup>50</sup>. Słuszne więc były utyskiwania Marcina Rychlewskiego niemal dekadę temu we wstępie do jego *Rewolucji rocka*, że „muzykolodzy pozostają najwyraźniej badawczo bezradni wobec rocka, skoro jedynym, jak dotąd, polskim artykułem pisanim z tej perspektywy jest interesujący szkic *W stronę muzykologii rocka* Grzegorza Piotrowskiego”<sup>51</sup>. Wspomnianego tu Piotrowskiego faktycznie należałoby uznać za pioniera badań nad rockiem i szeroko rozumianą muzyką popularną w polskiej muzykologii XXI w. Oprócz tekstu wzmiankowanego przez Rychlewskiego spośród utworów naukowych Piotrowskiego warto przywołać chociażby jego pracę magisterską poświęconą twórczości Ałły Pugaczowej – najważniejszej rockowej wokalistki rosyjskiej<sup>52</sup>. Natomiast niewątpliwie przełomowym dziełem tego autora jest książka *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, zwłaszcza zaś trzeci rozdział (*Muzyka popularna III: kod muzyczny*), dotyczący m.in. muzycznego idiomu rocka<sup>53</sup>. Na fachowe zajęcie się wielokodowością rocka pozwoliły temu badaczowi szerokie kompetencje, bowiem oprócz studiów muzykologicznych ukończył też polonistykę, od wielu lat pracuje w Katedrze

<sup>50</sup> Zob. J. Kasperski, *Tożsamość muzykologii w pespektywie badań nad muzyką popularną*, [w:] *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*, red. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz, Kraków 2010.

<sup>51</sup> M. Rychlewski, op. cit., s. 11.

<sup>52</sup> Na podstawie tej pracy opublikowano później książkę. Zob. G. Piotrowski, *Ałła Pugaczowa – fenomen piosenkarstwa rosyjskiego*, Toruń 2003.

<sup>53</sup> Idem, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Warszawa 2016, zwłaszcza s. 67–104.

Kulturoznawstwa Uniwersytetu Gdańskiego, a dodatkowo jest też czynnie działającym muzykiem-wokalistą.

Jeśli chodzi jednak o polską muzykologię, to – nie licząc Piotrowskiego – w ostatnich latach dokonał się istotny przełom na gruncie tej dyscypliny, gdyż nie tylko muzyka popularna zaczęła się pojawiać w mniejszym lub większym zakresie w programach studiów muzykologicznych, ale też kilku muzykologów młodszego pokolenia obrało muzykę rockową jako przedmiot specjalizacji. Piszący te słowa obronił w 2012 roku dysertację doktorską pt. *Muzyka popularna jako przedmiot badań muzykologii*, której rozdziały analityczne dotyczyły muzyki rockowej<sup>54</sup>. Praca ta nie tylko ukazuje problematykę definiowania tytułowego zjawiska, ale również nakreśla historię i najważniejsze nurty badań muzyki popularnej na świecie oraz wskazuje ideologiczne i metodologiczne przyczyny wyłączenia tego repertuaru z zakresu zainteresowań muzykologii. Z kolei w 2015 roku Mariusz Gradowski napisał i obronił na Uniwersytecie Warszawskim swój doktorat pt. *Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, który w wersji książkowej ukazał się w 2018 roku nakładem Oficyny Wydawniczej ASPRA<sup>55</sup>. Oprócz tego należy odnotować coraz większy odsetek prac licencjackich i magisterskich poświęconych muzyce rockowej w ostatnich latach wśród młodych adeptów muzykologii. Ciągłe jednak niewielu jest doktorantów, którzy chcieliby rozwijać swoją karierę naukową w tym kierunku. Otwarcie się polskiej muzykologii na muzykę rockową (choć znacząco zapóźnione zarówno w stosunku do krajów Zachodu, jak i innych dyscyplin humanistycznych w Polsce) należy jednak uznać za fakt dokonany. Warto też przy okazji nadmienić, że istotnym przełomem w sensie instytucjonalnym było powołanie do życia w 2016 roku Pracowni Badań nad Muzyką Tradycyjną i Popularną w ramach restrukturyzowanego Instytutu Muzykologii UAM, zapewne pierwszej historycznie jednostki naukowej w Polsce mającej w nazwie jeszcze co prawda nie sam rock, ale już – muzykę popularną.

---

<sup>54</sup> J. Kasperski, *Muzyka popularna jako przedmiot badań muzykologii*, praca doktorska napisana pod opieką prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańki, UAM, Poznań 2012.

<sup>55</sup> M. Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, Warszawa 2018.

W ostatnich dwóch dekadach pojawiły się też pierwsze konferencje naukowe poświęcone nie tylko samej muzyce rockowej, ale również piosence, muzyce lub kulturze popularnej, zatem tematów, w które rock się wpisywał. Sympozja te miały jednak zwykle charakter pojedynczych wydarzeń. Za przykład mogą tu posłużyć chociażby: „Rock i polityka” w Gdańsku w czerwcu 2000 roku; „W teatrze piosenki” w Poznaniu w listopadzie 2004 roku; „Sztuka i polityka – muzyka popularna” w Toruniu w październiku 2009 roku; „Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja” w Toruniu w lutym 2011 roku albo konferencja zatytułowana „Kto, co i dlaczego nami rządzi, czyli: Literatura i kultura popularna a władza”, zorganizowana we Wrocławiu w listopadzie 2013 roku. W rezultacie tych zjazdów powstawały tomy pokonferencyjne pokazujące niezwykle szerokie spektrum ujęć i problematyk związanych z zakresem badawczym, jakim jest rock i zagadnienia mu pokrewne, m.in.: *W teatrze piosenki* pod redakcją Izoldy Kiec i Michała Tkaczyka<sup>56</sup>, *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej* pod red. Anny Gemry i Konrada Dominasa<sup>57</sup> oraz *„Chodząc w ich butach”. Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja* pod redakcją Marcina Jurzysty, Michała Pranke i Pawła Tańskiego<sup>58</sup>.

Przełom pierwszej i drugiej dekady XXI w. przyniósł jednak polskiej nauce nowy, niespotykany wcześniej trend. Chodzi mianowicie o cykliczne, interdyscyplinarne konferencje naukowe poświęcone muzyce rockowej, które nie tylko pozwoliły rozwinąć, ale też w dużym stopniu skonsolidować polską rockologię, głównie za sprawą nawiązywania bezpośrednich kontaktów między akademikami, a także podejmowania dialogu między poszczególnymi badaczami oraz reprezentowanymi przez nich dyscyplinami. Najstarszym i jednym z najważniejszych tego typu wydarzeń są coroczne kameralne spotkania „Unisono na pomieszane języki” (po trzeciej edycji: „Unisono w wielogłosie”). Odbywają się one od 2009 roku w Tułowicach pod Opolem, a organizowane są przez dra Radosława Marcinkiewicza. Początkowo skoncentrowane były wokół postaci Czesława Niemena i jego

<sup>56</sup> *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Tkaczyk, Poznań 2005.

<sup>57</sup> *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Wrocław 2014.

<sup>58</sup> *„Chodząc w ich butach”. Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja*, red. M. Jurzysta, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2017.

spuścizny twórczej, jednak w kolejnych latach to szeroko rozumiana muzyka rockowa stała się centralnym tematem zjazdów. Pokłosiem tych spotkań jest seria tomów pokonferencyjnych zatytułowanych „Unisono w wielogłosie”, których na chwilę obecną ukazało się sześć. Innym przykładem są trzy konferencje z serii „Kultura rocka”, odbywające się od 2015 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu z inicjatywy prof. Pawła Tańskiego, Jakuba Osińskiego i Michała Pranke. Niejako kontynuacją tego cyklu były podobne wydarzenia naukowe organizowane na tej uczelni w kolejnych latach: „Polski rock lat 80. Nurty, gwiazdy, media, fani, kontynuacje” (grudzień 2016) czy „Muzyczny rok 1969 i jego kulturowe implikacje” (wrzesień 2019). Kolejnym ważnym cyklicznym wydarzeniem są konferencje „MUTE (Muzyka, Uniwersytet, Technologia, Emocje)”, organizowane pod patronatem prof. Andrzeja Juszczyka przez grupę młodych badaczy z Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim z inicjatywy kulturoznawcy Konrada Sierzputowskiego, z założenia mające się wpisywać w szeroko rozumianą anglosaską tradycję *popular music studies*. Zjazdy te wyróżniała m.in. możliwość spotkań i rozmów z przedstawicielami polskiej sceny muzycznej oraz rodzimego przemysłu muzycznego (np. Czesław Mozil, Paweł Sołtys, Ten Typ Mes itd.). Ciekawą inicjatywą była też próba powołania do życia pierwszego w Polsce stowarzyszenia badaczy muzyki popularnej o eponimicznej nazwie MUTE, nadal jednak niezrealizowana. Oprócz tego na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie odbywa się jeszcze jedno cykliczne wydarzenie naukowe o bardziej sprofilowanej tematyce rockowej, świadczące o tendencjach do uszczegóławiania i rozdrabniania dyskursu rockologicznego w kraju. Mowa tu konferencjach *metal studies*, które za sprawą zaangażowania ich głównego pomysłodawcy i organizatora dra Jakuba Koska odbyły się już trzykrotnie, a kolejne są w planach. Na mapie polskiego życia naukowego i koncertowego ważną rolę zaczęły też odgrywać poznańskie „Frazy. Festiwal słowa w piosence”, organizowane regularnie od 2015 roku z inicjatywy prof. Krzysztofa Gajdy w ramach kooperacji między Biblioteką Raczyńskich a Uniwersytetem im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Koncertom, konkursom muzycznym i spotkaniom autorskim towarzyszy konferencja tematyczna skoncentrowana wokół relacji słowno-muzycznych w piosence. Znaczna część referatów wygłaszanych na poznańskich „Frazach” dotyczy tematyki rockowej. Efekty dotychczasowych konferencji można odnaleźć w tomie *Etyka i estetyka*

słowa w *piosence* (2019)<sup>59</sup>, a prace nad publikacją tekstów z ostatnich festiwal-konferencji nadal trwają.

Jednym z najwyrazistszych przejawów dywersyfikacji dyskursu i wyłączenia się nowych, specjalistycznych gałęzi polskiej rockologii jest niewątpliwie rozwój niemenologii, czyli studiów nad osobą i twórczością Czesława Niemena – czołowego przedstawiciela polskiej muzyki popularnej. Choć jeszcze za życia artysty pojawiały się poświęcone mu publikacje książkowe, to właściwa niemenologia rozwinęła się dopiero po śmierci Niemena w styczniu 2004 roku. Do rozwoju tej gałęzi rockologii przyczyniły się: wspomniane już wcześniej tułowickie „Unisona” i związane z nimi publikacje pokonferencyjne, niezależne ukazanie się na rynku kilku rzetelnych biografii muzyka<sup>60</sup>, a także zloty fanowskie i imprezy upamiętniające artystę, z których najważniejszym niewątpliwie jest Festiwal Młodych Talentów „Niemen Non Stop” organizowany od 2006 roku w Słupsku. W ramach festiwalu redaktor Roman Radoszewski zainicjował w 2009 roku panele dyskusyjne „Nota Anamnesis” dotyczące twórczości Niemena, które w 2013 roku przekształciły się w regularne konferencje naukowe pod auspicjami lubelskiego Ośrodka Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL. Pokłosiem tych spotkań są trzy pokonferencyjne tomy studiów nad dorobkiem artystycznym tego wybitnego twórcy zatytułowane *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła*<sup>61</sup>.

Mówiąc o rozwoju polskiej rockologii akademickiej, nie można rzecz jasna nie wspomnieć o pismach naukowych, umożliwiających badaczom rocka publikację tekstów i stanowiących platformę dialogu i wymiany wiedzy. Należy tu zwłaszcza wspomnieć o recenzowanym roczniku „Literatura i Kultura Popularna”, finansowanym i wydawanym przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego już od 1991 roku<sup>62</sup> Kolejnym periodykiem

<sup>59</sup> *Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. K. Gajda, M. Chrzastowska, Poznań 2019.

<sup>60</sup> R. Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestanę... Monografia artystyczna*, Warszawa 2004; T. Skliński, *Niemen. Dyskografia, fakty, twórczość*, Warszawa 2006; D. Michalski, *Czesław Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz?*, Warszawa 2009.

<sup>61</sup> *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła*, red. E. Chlebowska, P. Chlebowski, współudział Ł. Niewczas, Lublin, cz. 1: 2014, cz. 3: 2017, cz. 3: 2020.

<sup>62</sup> <http://wuwr.pl/lkp> [dostęp 20.01.2020].

jest „Kultura Popularna” – kwartalnik naukowy wydawany od 2002 roku w Warszawie. Jego założyciel to medioznawca prof. Wiesław Godzic, który od momentu założenia pisma, aż do 2019 roku pozostawał jego redaktorem naczelnym. Zgodnie z deklaracją wydawców „celem naukowym czasopisma jest analiza kultury codzienności, nowych technologii, sztuki współczesnej, a także wszelkich obszarów związanych z zainteresowaniami społeczeństwa masowego. Aspiracją kwartalnika jest uchwycenie dynamicznych zmian zachodzących w kulturze popularnej, bez pominięcia jej kontrowersyjnych, czy znajdujących się w sferze społecznego tabu, aspektów”<sup>63</sup>. Z nowych pism trzeba też wspomnieć o „Studiach z Kultury Popularnej” – roczniku naukowym poświęconym „refleksji nad historią, teorią i metodologią badań kultury popularnej” oraz „diagnozie jej współczesnego kształtu”, ukazującym się w Poznaniu od 2017 roku za sprawą działającej od 2014 roku Fundacji Instytut Kultury Popularnej<sup>64</sup>. Nie można tu także zapomnieć o „Przeglądzie Kulturoznawczym” czy „Kulturze Współczesnej”, które poświęciły całe tomy audioantropologii, a także o – wydawanym przez Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu<sup>65</sup> – roczniku kulturalnym „Piosenka”<sup>66</sup>.

Na pograniczu muzycznej publicystyki i popularyzatorskiej nauki działają też dwa ważne dla rockologii pisma: „Glissando” – magazyn o muzyce współczesnej, wychodzący w Warszawie od 2004 roku (zwłaszcza poświęcony

<sup>63</sup> <https://www.swps.pl/nauka-i-badania/dzialalnosc-wydawnicza/czasopisma/kultura-popularna> [dostęp 20.01.2020].

<sup>64</sup> <http://fundacja-ikp.pl/wydawnictwo/page/2/> [dostęp 20.01.2020].

<sup>65</sup> Jest to muzeum powołane do życia 29 listopada 2007 roku uchwałą Rady Miasta Opola, a otwarte dla szerokiej publiczności w sierpniu 2016 roku. Zgodnie ze statutem „do zakresu działania Muzeum należy prowadzenie działalności dokumentacyjnej, wystawienniczej, edukacyjnej, kulturalno-oświatowej i popularyzacyjnej w zakresie sztuki współczesnej, a zwłaszcza polskiej piosenki”. Muzeum gromadzi zbiory z zakresu archiwaliów, fotografii, fonografii, mody, numizmatyki, sztuki i techniki związane z polską piosenką oraz festiwałem opolskim. Zob. Uchwała nr XLII/825/17 Rady Miasta Opola z dnia 25 maja 2017 r. w sprawie nadania statutu Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Dz.U. Województwa Opolskiego, 5.06.2017 r., [https://muzeumpiosenki.pl/pliki/Statut\\_Muzeum\\_Polskiej\\_Piosenki.pdf](https://muzeumpiosenki.pl/pliki/Statut_Muzeum_Polskiej_Piosenki.pdf) [dostęp 22.03.2020].

<sup>66</sup> <https://muzeumpiosenki.pl/piosenka-rocznik-kulturalny.html> [dostęp 22.03.2020].

rockowi nr 13 i 14 z grudnia 2007 roku), a także „Gazeta Magnetofonowa” – kwartalnik omawiający polską muzykę popularną, wydawany od grudnia 2015 roku przez wydawnictwo Trzecie Ucho<sup>67</sup>. Nie do przecenienia dla rockologii są również liczne popularne czasopisma poświęcone tej muzyce, które – z mniejszymi lub większymi przerwami – ukazywały się albo nadal ukazują się w Polsce, jak choćby „Magazyn Muzyczny” (1983–1991) i jego następcy: „Tylko Rock” (1991–2003), a potem „Teraz Rock” (po 2003), „Machina” (1995–2002, 2006–2012), „Muza” (2003), „Brum” (1993–1999), „Aktivist” (od 2000), „Pulp” (2007–2010), „Gitara i Bass” (1992–2005), „Magazyn Gitarzysty” (od 2006) i wiele innych.

Ważnym fenomenem rodzimego rynku wydawniczego początku XXI w. stały się też coraz liczniej ukazujące się biografie czy autobiografie przedstawicieli polskiej sceny rockowej, często ujęte w formie wywiadu rzeki lub wspomnień. Bazują one na zasobach pamięci autobiograficznej i komunikacyjnej, o których mowa była na początku artykułu. Ciekawymi reprezentantami tego gatunku są chociażby: *Goście: Auto-Bio-Grabaż* Krzysztofa „Grabaża” Grabowskiego (2010)<sup>68</sup>, *Idę tam gdzie idę. Autobiografia* Kazika Staszewskiego (2015)<sup>69</sup>, *Wagiel. Jeszcze wszystko będzie możliwe* Wojciecha Waglewskiego (2017)<sup>70</sup> czy *A ja żem jej powiedziała....* Katarzyny Nosowskiej (2018)<sup>71</sup>.

Podsumowując przedstawione tu rozważania, można stwierdzić, że, po pierwsze, polska rockologia ma się całkiem dobrze, jest już znacząco rozwinięta i umocowana instytucjonalnie, a osoby zainteresowane tematyką muzyki i kultury rocka – zarówno zaangażowani fani, kolekcjonerzy, przedstawiciele branży muzycznej, jak i profesjonalni badacze akademicki – znajdują obszerne pokłady wiedzy zgromadzonej w setkach artykułów

<sup>67</sup> Jacek Szubrycht – redaktor naczelny „Gazety Magnetofonowej” – zamieścił 2 marca 2020 roku na swoim profilu facebookowym informację o zawieszeniu wydawania pisma. <https://www.facebook.com/szubrycht/posts/10215660159248731> [dostęp 22.03.2020].

<sup>68</sup> K. Gajda, K. Grabowski, *Goście: Auto-Bio-Grabaż*, Poznań 2010.

<sup>69</sup> R. Księżyk, K. Staszewski, *Idę tam gdzie idę. Autobiografia*, Warszawa 2015.

<sup>70</sup> W. Bonowicz, W. Waglewski, *Wagiel. Jeszcze wszystko będzie możliwe*, Kraków 2017.

<sup>71</sup> K. Nosowska, *A ja żem jej powiedziała....*, Warszawa 2018.



licznych czasopism tematycznych i dziesiątkach książek, które opublikowano w ostatnich dekadach. Jest to ponadto rockologia różnych wymiarów – fanowska, popularnonaukowa i *stricte* naukowa. Po drugie, należy zauważyć pewną wyraźną tendencję w ostatnich dekadach: gromadzeniem wiedzy o rocku zajmują się już nie tylko fani czy dziennikarze muzyczni, ale również coraz liczniejsi pracownicy naukowci, będący przedstawicielami różnorodnych dyscyplin humanistycznych. Co więcej, robią to coraz lepiej, intensywniej (wzrost liczby publikacji i konferencji o muzyce rockowej) i w coraz bardziej usystematyzowany sposób (pojawienie się sympozjów i publikacji monograficznych, specjalistycznych i cyklicznych). Po trzecie, na polskiej mapie można wskazać kilka wiodących ośrodków rockologii akademickiej w Polsce – są to niewątpliwie: Kraków (UJ, UP), Poznań (UAM, FIKP), Toruń (UMK) i Opole (UO, MPP), a nieznacznie tylko ustępują im Warszawa czy Wrocław.

Czy jednak nakreślony tu rozwój polskiej rockologii będzie podtrzymany w najbliższych latach? Z pewnością będzie stabilny, choć w kolejnych dekadach ten impet może zostać nieco wyhamowany. Przyglądając się bowiem muzyce popularnej w perspektywie historycznej, należy mieć świadomość, że rock jest tylko jednym z jej nurtów. Zapewne najważniejszym, jeśli chodzi o znaczenie społeczne i artystyczne, ale ciągle tylko jednym z wielu. Lata swojej świetności ma już za sobą, a jego śmierć pod koniec XX wieku w dramatycznym tonie obwieszczało wielu dziennikarzy muzycznych. Znamienna jest chociażby wypowiedź Grzegorza Brzozowicza w artykule *Początek i koniec rocka*, będącym *notabene* kodą jednej z pierwszych polskich książek akademickich o tej muzyce – *A po co nam rock*: „Rock jest dziś martwą formą wypowiedzi. Doszedł do swojego twórczego kresu, tak jak jazz i kino na początku lat 80.”<sup>72</sup> Nie wnikając w to, na ile teza ta jest prawdziwa, a na ile prowokatorska, trzeba podkreślić inną kwestię, mianowicie: że rock i związana z nim rockologia są zjawiskami pokoleniowymi. Muzykę tę wprowadzała na scenę młodzież lat 50. i 60., a odnawiały jej oblicze następne generacje. Rock na uniwersytety wprowadzali natomiast jego zagorzali fani, do czego zresztą większość z nich otwarcie się przyznaje<sup>73</sup>. Jednak muzyka ta nie jest już muzyką współczesnej młodzieży. Zaświadczają o tym nie tylko

<sup>72</sup> G. Brzozowicz, *Początek i koniec rocka*, [w:] *A po co nam rock?*, op. cit., s. 256.

<sup>73</sup> Zob. W. Burszta, M. Rychlewski, op. cit., s. 4–7.

siwiejący weterani rocka, których nie zastępują nowi, młodzi „wyjadacze”, ale również wyniki sprzedaży wydawnictw i listy przebojów, zdominowane przez nurty muzyczne inne niż rock. Przede wszystkim zaś naświetlają to badania gustów współczesnych nastolatków, wskazujące, że w ostatnich latach młodzież słucha głównie hip-hopu i popu<sup>74</sup>. Prawdopodobnie więc naturalna przemiana pokoleń doprowadzi do tego, że w kolejnych dekadach w łonie studiów nad muzyką popularną rockologia – choć ciągle obecna i silna – będzie stopniowo wypierana przez hiphopologię.

Zapewne każdy ze śledzących losy polskiego wariantu *rock music studies*, a reprezentujący odmienną profesję muzyczną albo dyscyplinę akademicką, inaczej spogląda na dotychczasowe osiągnięcia i niedostatki polskiej rockologii. Istniejący dorobek z pewnością daje dużo satysfakcji, ale na pytanie, czego brakuje, co trzeba jeszcze zrobić, co jest najpilniejszą potrzebą tego nurtu namysłu nad kulturą, każdy z zainteresowanych odpowiedziałby odmiennie. Te pytania są jednak kluczowe dla dalszych perspektyw rozwoju rockologii w Polsce i nie wolno ich unikać.

Wydaje się, że jednym z najbardziej palących problemów rodzimego namysłu nad rockiem jest niewątpliwie jego niska internacjonalizacja – coś, co nazwałbym naukową wsobnością. Bolączką stanowi zwłaszcza znikomy udział polskich badaczy rocka w międzynarodowych wydarzeniach typu konferencje, sympozja albo warsztaty, a także brak rodzimych autorów w zagranicznych publikacjach zbiorowych, zwłaszcza w anglojęzycznych monografiach bądź międzynarodowych encyklopediach, leksykonach czy słownikach. O nieobecności Polaków w gremiach redakcyjnych nie ma tu nawet co wspominać. Artykuły polskich badaczy są niemal zupełnie nieobecne w najważniejszych światowych pismach naukowych poświęconych muzyce popularnej, tj. działającym od 2014 roku „Rock Music Studies”,

<sup>74</sup> Zob. T. Kukołowicz, *Jakie są gusta muzyczne polskich nastolatków? Mamy wyniki badań!*, <https://www.nck.pl/badania/aktualnosci/preferencje-muzyczne-nastolatkow> [dostęp 20.01.2020]. Natomiast badania przeprowadzone jeszcze na przełomie 2013 i 2014 roku wskazywały, że rock jest ciągle najczęściej słuchaną muzyką w grupie wiekowej 15–30, a hip-hop zajmował, wspólnie z reggae, miejsce za rockiem i popem. Zob. A. Białkowski, M. Mígut, Z. Socha, K.M. Wyrzykowska, *Muzykowanie w Polsce. Badanie podstawowych form aktywności muzycznych Polaków*, Warszawa 2014, s. 57.

wychodzącym od 1981 roku w Wielkiej Brytanii „Popular Music” albo ukazującym się w USA już od 1976 roku periodyku „Popular Music & Society”. Polaków brakuje też w najważniejszych instytucjach międzynarodowych zajmujących się muzyką rockową i muzyką popularną, i nie chodzi tu wcale o piastowanie jakichś istotnych funkcji, ale zwykłe członkostwo i uczestnictwo w wydarzeniach przez nie organizowanych. Przykładem niech będzie choćby The International Association for the Study of Popular Music (IASPM), założone w 1981 roku w Amsterdamie przez muzyków i badaczy kultury z różnych dyscyplin i różnych krajów. Obecnie jest to największa tego typu organizacja na świecie, skupiająca niemal tysiąc członków i mająca szereg oddziałów w poszczególnych krajach. IASPM organizuje co dwa lata biennale w różnych częściach świata – największe tego typu konferencje poświęcone muzyce popularnej, na których pojawia się nawet kilkuset uczestników, w tym również wielu artystów czy przedstawicieli branży muzycznej. Brak rodaków w tych przedsięwzięciach daje za granicą błędne wrażenie, że Polska jest pustynią rockologii i badań nad muzyką popularną oraz że w zasadzie w Polsce nie ma kompetentnych badaczy z tego zakresu, z którymi można by nawiązać współpracę. Udział Polaków w tych inicjatywach nie tylko spopularyzowałby na świecie polską rockologię i badania w jej ramach prowadzone, ale również polską muzykę i kulturę rockową.

Ostatnie lata dają jednak światło nadziei na przełamanie tego impasu. Pod koniec 2016 roku z inicjatywy Ewy Mazierskiej – polskiej badaczki pracującej w University of Central Lancashire – ukazała się w Wielkiej Brytanii książka *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm* z kilkoma rozdziałami o polskiej muzyce rockowej<sup>75</sup>. W 2017 roku członkowie IASPM redagujący serię *Made in...*, poświęconą muzyce popularnej w nieanglojęzycznych krajach, zwrócili się z prośbą do Patryka Gałuszki o podjęcie prac nad tomem *Made in Poland*, co zaowocowało wydaniem go pod koniec 2019 roku<sup>76</sup>. Ponadto włoski badacz Leonardo Masi, pracownik Wydziału Nauk Humanistycznych UKSW, we współpracy z Janem Blümlem (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu) i Markiem Jezińskim (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) zorganizował w dniach 10–11 października

---

<sup>75</sup> *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*, ed. E. Mazierska, London 2016.

<sup>76</sup> *Made in Poland. Studies in Popular Music*, ed. P. Gałuszka, London 2019.

2019 roku międzynarodową konferencję *Popular Music Studies in Europe: History, Methodologies, Perspectives*, na którą zaprosił czołowych badaczy muzyki popularnej i rocka z Polski i krajów Europy Środkowej, a także obecnego przewodniczącego IASPM Ruperta Tilla oraz włoskich przedstawicieli tego stowarzyszenia. Jednym z głównych tematów tego sympozjum była dyskusja nad możliwością konsolidacji i instytucjonalizacji badań muzyki popularnej w ramach polskiego lub środkowoeuropejskiego oddziału IASPM. Wszystkie te wydarzenia dobrze rokują na przyszłość, dając nadzieję na dalszy rozwój polskiej rockologii, a zwłaszcza jej umiędzynarodowienie.

## Bibliografia

- Joachim Ernst Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, tłum. W. Panek, PWM, Kraków 1979.
- Andrzej Białkowski, Mateusz Migut, Ziemowit Socha, Katarzyna M. Wyrzykowska, *Muzykowanie w Polsce. Badanie podstawowych form aktywności muzycznych Polaków*, Fundacja na rzecz rozwijania muzykalności Polaków „Muzyka jest dla wszystkich”, Warszawa 2014.
- Karolina Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, IPN, Warszawa 2017.
- Wojciech Bonowicz, Wojciech Waglewski, *Wagiel. Jeszcze wszystko będzie możliwe*, SIW Znak, Kraków 2017.
- Dariusz Brzostek, *Nastłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, WN UMK, Toruń 2014.
- Wojciech Burszta, Marcin Rychlewski, *Odpowiedź na pytanie: po co nam rock?*, [w:] *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. eidem, Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 2003.
- „Chodząc w ich butach”. *Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja*, red. M. Jurzysta, M. Pranke, P. Tański, Wydawnictwo ProLog, Toruń 2017.
- Czesław Niemen i jego płytowe dzieła, red. E. Chlebowska, P. Chlebowski, współudział Ł. Niewczas, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014.
- Czesław Niemen i jego płytowe dzieła, cz. 2, red. E. Chlebowska, P. Chlebowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2017.
- Czesław Niemen i jego płytowe dzieła, cz. 3, red. E. Chlebowska, P. Chlebowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2020.
- Marek Ćwikła, Jan Kawecki, Janusz Sadłowski, Wojciech Zajęc, *Encyklopedia polskiej muzyki rockowej. Rock'n'roll 1959–1973*, Rock-Serwis, Kraków 1995.

- Andrzej Dorobek, *Rock – problemy, sylwetki, konteksty (szkice z estetyki i socjologii rocka)*, Instytut Wydawniczy „Świadectwo”, Bydgoszcz 2001.
- Encyklopedia Muzyki Popularnej. Heavy rock*, red. R. Gloger, OW Atena, Poznań 2000.
- Etyka i estetyka słowa w piosence*, red. M. Chrząstowska, K. Gajda, WN UAM, Poznań 2019.
- Marian Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej: wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.
- Krzysztof Gajda, *Szarpidrutry i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, WN UAM, Poznań 2017.
- Krzysztof Gajda, Krzysztof Grabowski, *Gościu: Auto-Bio-Grabaż*, InRock, Poznań 2010.
- Tony Gale, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Lata sześćdziesiąte*, OW Atena–Rock-Serwis, Poznań 1995.
- Marek Garzdecki, *Rock od Presleya do Santany*, PWM, Kraków 1978.
- Ryszard Gloger, Wojciech Skrzydlewski, *Ilustrowany leksykon muzyki popularnej*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2002.
- Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, *Encyklopedia Polskiego Rocka*, In Rock, Poznań 1996.
- Marian Golka, *Od kontrkultury do popkultury*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Mariusz Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, OW ASPRA, Warszawa 2018.
- Juliusz Jerzy Herlinger, Andrzej Jakubowicz, Maria Jurkowska, Lucjan Kydryński, Antoni Marianowicz, Dariusz Michalski, Aleksander Jerzy Rowiński, Andrzej Stankiewicz, Adam Warecki, *Cały ten „jazz”*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Beata Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, WN Semper, Warszawa 2001.
- Anna Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.
- Marek Jakubowski, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Blues*, OW Atena, Poznań 2008.
- Marek Jakubowski, Mariusz Szalbierz, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Blues w Polsce*, OW Atena, Poznań 1997.

- Witold Jakubowski, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, OW Impuls, Kraków 2011.
- Marek Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, WN UMK, Toruń 2014.
- Marek Jeziński, *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, WN UMK, Toruń 2017.
- Marek Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, WN UMK, Toruń 2011.
- Marek Jędrzejewski, *Młodzież a subkultury*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 1999.
- Jakub Kasperski, *Muzyka popularna jako przedmiot badań muzykologii*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańka, UAM, Poznań 2012.
- Jakub Kasperski, *Tożsamość muzykologii w perspektywie badań nad muzyką popularną*, [w:] *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*, red. J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz, OW Impuls, Kraków 2010.
- Remigiusz Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*, Libron, Kraków 2013.
- Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, WN Scholar, Warszawa 2013.
- Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2005.
- Rafał Księżyk, Kazik Staszewski, *Idę tam gdzie idę. Autobiografia*, Kosmos Kosmos, Warszawa 2015.
- Tomasz Kukołowicz, *Jakie są gusta muzyczne polskich nastolatków? Mamy wyniki badań!*, 31.01.2019, NCK, <https://www.nck.pl/badania/aktualnosci/preferencje-muzyczne-nastolatkow>.
- Jacek Kuroń, *Umarł Jerzy Wertenstein-Żuławski*, „Gazeta Wyborcza”, 30.10.1996.
- Lucjan Kydryński, *Wierzę piosence*, PWM, Kraków 1959.
- Lucjan Kydryński, *Znajomi z Estrady*, PWM, Kraków 1966.
- Lucjan Kydryński, *Znajomi z płyt*, PWM, Kraków 1960.
- Colin Larkin, *Encyklopedia muzyki popularnej. Lata osiemdziesiąte*, OW Atena, Poznań 2004.
- Krzysztof Lesiakowski, Paweł Perzyna, Tomasz Toborek, *Jarocin w obiektywie bezpieki*, IPN, Warszawa 2004.
- Piotr Łuszczkiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*, WN UAM, Poznań 2009.

- Made in Poland. Studies in Popular Music*, ed. P. Gałuszka, Routledge, London 2019.
- Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, WN UAM, Poznań 2013.
- Anna Malewska-Szałygin, *Antropologia i polityka – zastosowanie czy uwikłanie*, [w:] *Antropologia stosowana*, red. M. Ząbek, Warszawa 2013.
- Zbyszko Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, OW Impuls, Kraków 2013.
- Dariusz Michalski, *Czesław Niemen. Czy go jeszcze pamiętasz?*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2009.
- Dariusz Michalski, 2. *Rock przez cały rok*; 3. *Komu piosenkę?*; 4. *Z piosenką dookoła świata*; 5. *Za kulisami przeboju*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Doiminas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014.
- Katarzyna Nosowska, *A ja żem jej powiedziała...*, Wielka Litera, Warszawa 2018.
- Wojciech Ossowski, Krzysztof Sawala (uzupełnienia i redakcja merytoryczna), *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Folk*, tłum. L. Kaczmarek, T. Szczegółka, J. Weckwerth, OW Atena, Poznań 1996.
- Wacław Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Świat Książki, Warszawa 2000.
- Wacław Panek, *Jazz, beat, rozrywka*, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury COK, Warszawa 1973.
- Wacław Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, ZAKR, Warszawa 1986.
- Wacław Panek, *Mity muzycznej rozrywki. Z notatnika obserwatora*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1976.
- Wacław Panek, *Niemen (kształty mitu)*, Wydawnictwo Jazz nad Odrą, Wrocław – Brzeg 1974.
- Wacław Panek, *Nowy słowniczek muzyczny. Klasyka, folk, jazz, pop, rock, instrumenty, teoria*, Wydawnictwo Polskie w Wołominie, Wołomin 2014.
- Wacław Panek, Lech Terpiłowski, *Piosenka polska*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1978.
- Sławomir Pękała, Bogna Świątkowska, Hieronim Wrona, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Rap, dance & techno*, OW Atena, Poznań 1997.
- Dionizy Piątkowski, *Encyklopedia Muzyki Popularnej. Jazz*, OW Atena, Poznań 2005.
- Grzegorz Piotrowski, *Ałła Pugaczowa – fenomen piosenkarstwa rosyjskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.



- Grzegorz Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuch i namysł*, PIW, Warszawa 2016.
- Przemysław Piotrowski, *Subkultury młodzieżowe. Aspekty psychospołeczne*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003.
- Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*, ed. E. Mazierska, Palgrave Macmillan, London 2016
- Roman Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestaną... Monografia artystyczna*, Iskry, Warszawa 2004.
- Marcin Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Wydawnictwo Oficynka, Gdańsk 2011.
- Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, TAIWPN Universitas, Kraków 2009.
- Wojciech Siwak, *Estetyka rocka*, WN Semper, Warszawa 1993.
- Tadeusz Skliński, *Niemen. Dyskografia, fakty, twórczość*, Nemunas, Warszawa 2006.
- Spontaniczna kultura młodzieżowa: wybrane zjawiska*, red. M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Paweł Tański, *Dyskursy, performanse tekstowe i narracje transmedialne polskich piosenek rockowych*, „Tematy i Konteksty” 2018, nr 8 (13).
- Paweł Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka: teksty, głosy, interpretacje*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2016.
- Mateusz Torzecki, *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015.
- Artur Mariusz Trudzik, *Na początku był Jazz. 60 lat prasy muzycznej (jazz, rock) w Polsce*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, t. 60, nr 1 (229).
- Artur Mariusz Trudzik, *Polska prasa muzyczna w dobie transformacji ustrojowej. „Tylko Rock” 1991–2002*, WN Katedra, Gdańsk 2017.
- W teatrze piosenki*, red. I. Kiec, M. Tkaczyk, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2005.
- Aleksandra Walczak, Barbara Wiśniewska, *Pamięć autobiograficzna*, „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2011, nr 11 (1).
- Roman Waschko, *Muzyka jazzowa i rozrywkowa. Przewodnik Iskier*, Iskry, Warszawa 1970.
- Wiesław Weiss, *Rock Encyklopedia, cz. 1–2*, Iskry, Warszawa 1991–1994.
- Jerzy Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą [rock, młodzież, społeczeństwo]*, Instytut Kultury, Warszawa 1993.
- Jerzy Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock'n roll!*, posłowie A. Jawłowska, ZAKR, Warszawa 1990.

Adam Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, WN PWN, Warszawa 2000.

Ryszard Wolański, *Leksykon polskiej muzyki rozrywkowej. Pop, rock, jazz, folk*, t. 1–3, MTJ, Warszawa 2003.

Halina Zgółkowa, „*Miny na pokaz, czyni za grosz...*”. *O tekstach polskiego rocka*, „Nurt” 1984, nr 1.

Halina Zgółkowa, *Teksty rockowe: schematy myśli i języka*, „Nurt” 1986, nr 5.

Przemysław Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.

### **Źródła internetowe**

<http://fundacja-ikp.pl/wydawnictwo/page/2/>.

<http://panek.arway.waw.pl>.

<http://www.wydawnictwopolskie.pl/index.php/o-autorze-podrecznika-do-wok>.

<http://wuwr.pl/lkp>.

[http://www.andersmusic.ch/01\\_musik/01\\_J\\_N\\_M/nachruf\\_berendt.html](http://www.andersmusic.ch/01_musik/01_J_N_M/nachruf_berendt.html).

[https://fil.ug.edu.pl/strona/55340/biogram\\_dr\\_grzegorz\\_piotrowski](https://fil.ug.edu.pl/strona/55340/biogram_dr_grzegorz_piotrowski).

<https://inrock.pl/o-nas/>.

<https://muzeumpiosenki.pl/piosenka-rocznik-kulturalny.html>.

<https://www.facebook.com/serwisprockorgpl/posts/124465295556617/>.

<https://www.swps.pl/nauka-i-badania/dzialalnosc-wydawnicza/czasopisma/kultura-popularna>.

### **Akty prawne**

Uchwała nr XLII/825/17 Rady Miasta Opolą z dnia 25 maja 2017 r. w sprawie nadania statutu Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu, Dz.U. Województwa Opolskiego, 5.06.2017 r., [https://muzeumpiosenki.pl/pliki/Statut\\_Muzeum\\_Polskiej\\_Piosenki.pdf](https://muzeumpiosenki.pl/pliki/Statut_Muzeum_Polskiej_Piosenki.pdf).

## **The Development of ‘Rockology’ in Poland**

The article highlights the development of rock music studies in Poland, taking into account both (auto)biographical, journalistic, lowbrow and academic approaches. From a historical perspective, the subsequent stages of the formation of rockology are discussed here: from popularization works in the People’s Republic of Poland, through free-market publications

appearing since the 1990s, which filled the gaps from the previous era, satisfying the hunger for knowledge among rock fans, to the development of rock studies at universities, institutionalization of research, diversification and development of thematic specializations within individual disciplines. The article presents the development of the music press, book literature, publishing houses and institutions specializing in rock research. The issue of its future perspectives future is also raised: challenges, threats, but also the shortcomings of Polish 'rockology' in relation to the international context.

**Keywords:** rock music, Polish rock, rockology, rock music studies, popular music studies



# MARLENE DIETRICH I *THE MILLIONAIRE WALTZ* QUEEN. JĘZYKOWO-MUZYCZNE KONSTRUKCJE PERSONY W MUZYCE POPULARNEJ

MARIUSZ GRADOWSKI

Instytut Muzykologii UW  
Institute of Musicology, University of Warsaw  
mariusz.gradowski@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1941-4073

MONIKA KONERT-PANEK

Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej UW  
Institute of Specialised and Intercultural Communication,  
University of Warsaw  
m.konert@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-1463-3357

Pojęcie osoby odgrywa istotną rolę zarówno w teoriach muzykologicznych, jak i lingwistycznych, a choć rozumiane bywa różnorodnie, zauważyć można pewne części wspólne tych obszarów badawczych. Z perspektywy językoznawczej pojęcie to nabrało szczególnego znaczenia w tzw. trzeciej fali socjolingwistyki<sup>1</sup>, stanowiącej najnowszy trend badawczy w tej dyscyplinie. W odróżnieniu od nurtów wcześniejszych, tj. pierwszej fali, skoncentrowanej na całych społecznościach i ich stratyfikacji społeczno-ekonomicznej, czy też drugiej fali, badającej kategorie lokalne z zastosowaniem metod etnograficznych, trzecia fala socjolingwistyki podkreśla rolę jednostki w kreowaniu znaczeń społecznych poprzez stosowanie określonych cech językowych. Stąd odnowione zainteresowanie pojęciami takimi jak styl bądź stylizacja czy też ogólnie: sposób, w jaki jednostka tworzy znaczenia i konstruuje daną tożsamość lub osobę, wybierając określone formy językowe z dostępnego repertuaru wariantów – w ten sposób jednostka może niejako wyrwać się ze skonwencjonalizowanych znaczeń społecznych poszczególnych dialekt-

<sup>1</sup> P. Eckert, *Variation and the Indexical Field*, „Journal of Sociolinguistics” 2008, Vol. 12, No. 4; idem, *Meaning and Linguistic Variation. The Third Wave in Sociolinguistics*, Cambridge 2018.

tów lub akcentów. W badaniach socjolingwistycznych pojawiają się w tym kontekście grupy społeczne takie jak *valley girls*, bitnicy czy gejowskie divy. Również – a może nawet: tym bardziej – w socjolingwistycznych analizach muzyki popularnej podkreśla się rolę czynnika twórczego w konstruowaniu określonych znaczeń, wizerunków i person, a kontestowaniu innych (np. persona sheffieldzka Alexa Turnera z Arctic Monkeys w analizie Joan Beal<sup>2</sup>).

Z kolei muzykologiczna teoria persony muzycznej to jedna z wielu koncepcji badania i rozumienia dzieła muzycznego. Jako model poznawczy i narzędzie zarysowana została w pracy *The Composer's Voice* Thomasa Cone'a<sup>3</sup>, a rozwinięcie znalazła u Jerrolda Levinsona<sup>4</sup> i Jenefer Robinson<sup>5</sup>. Jak pisze Karolina Kolinek-Siechowicz, istotą teorii persony muzycznej jest „figura wyimaginowanego podmiotu będącego nośnikiem emocji muzycznych i pośrednikiem między kompozytorem/wykonawcą a odbiorcą”<sup>6</sup>. Takie postrzeganie persony muzycznej związane jest przede wszystkim z badaniem tzw. muzyki poważnej i dotyczy głównie muzyki absolutnej. Ponieważ tworzy nakładany na dźwięki konstrukt znaczeniowy, teoria persony muzycznej jest krytykowana, czego najlepszym przykładem są studia Petera Kivy'ego<sup>7</sup> czy rozwijającej jego myśl Anny Chęćki-Gotkowicz<sup>8</sup>.

Badania nad muzyką popularną również korzystają z koncepcji persony muzycznej. Odmierna specyfika tzw. muzyki poważnej i muzyki popularnej (m.in. forma i funkcja kompozycji, język kompozytorski, estetyka, relacje:

<sup>2</sup> J. Beal, „You're not from New York City, you're from Rotherham”: *Dialect and Identity in British Indie Music*, „Journal of English Linguistics” 2009, Vol. 37, No. 3.

<sup>3</sup> E.T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

<sup>4</sup> J. Levinson, *Music, Arts & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca (NY) – London 1990.

<sup>5</sup> J. Robinson, *Deeper than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005.

<sup>6</sup> K. Kolinek-Siechowicz, *Od teorii muzycznej persony do muzycznego personalizmu*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Poznań 2015, s. 237.

<sup>7</sup> P. Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford 2009.

<sup>8</sup> A. Chęćka-Gotkowicz, *Persona (non) grata: czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, nr 3.

nadawca – wykonawca – odbiorca, zapis partyturowy i jego realizacja a nagranie jako prymarny poziom istnienia utworu) sprawia, że status osoby muzycznej w muzyce popularnej jest znacznie bardziej uchwytne, jej badanie zasadne i przydatne, a sama teoria nie budzi kontrowersji. Pokazują to m.in. prace Simona Fritha<sup>9</sup> czy Philipa Auslandera<sup>10</sup>, a także, szczególnie interesująco, książka Allana F. Moore'a *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*<sup>11</sup>. W rozdziale zatytułowanym *Persona* Moore bada relacje komunikacyjne i poziomy znaczeniowe wynikające z nieciągłości zachodzących między: (a) śpiewającym człowiekiem (performerem), (b) jego śpiewem (nagrany lub *live*) poddany zabiegom brzmieniowo-stylizacyjnym i konstytuującym muzyczną personę nie zawsze tożsamą ze śpiewającym człowiekiem, a także (c) tworzącej się w nagrany śpiewie (lub możliwej do zaistnienia) postaci śpiewającej, będącej – niczym podmiot liryczny bądź osoba dramatu – bohaterem danego utworu<sup>12</sup>. O ile można zgodzić się z Kivym, że w muzyce absolutnej sztuka dźwięku odrywa się od personalizacji, o tyle w przypadku muzyki popularnej uchwytne personalizacje może tworzyć rozwarstwienie zarysowanych przez Moore'a poziomów znaczeń. Domyślnym punktem wyjścia jest bowiem w muzyce popularnej możliwa bliskość lub wręcz tożsamość tych poziomów – tak jest np. w każdej nagranej wersji utworu *Czas jak rzeka*, napisanego i śpiewanego przez Czesława Niemena: jej odbiór nie ujawnia żadnych cech wskazujących na narracyjno-semantyczne pęknięcia, a historyk muzyki potwierdza

<sup>9</sup> S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.

<sup>10</sup> P. Auslander, *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*, [w:] *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed D.B. Scott, Farnham 2009.

<sup>11</sup> A.F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham – Burlington (VT) 2012. Warto dodać, że koncepcja osoby muzycznej splata się często z badaniem osoby rozumianej jako performatywny konstrukt prezentowany odbiorcom w różnych kontekstach (występ, nagranie, wywiad), jak np. Ziggy Stardust uosabiany na scenie i poza nią przez Davida Bowiego; zob. P. Auslander, op. cit.

<sup>12</sup> A.F. Moore, op. cit., s. 179–184.



autobiograficzny kontekst śpiewanego przez Niemena tekstu<sup>13</sup>. Podobnych przykładów jest wiele, ale równie wiele jest przykładów pęknięć czy przesunięć trzech poziomów znaczeń wspomnianych przez Moore'a. Dla nas interesujący okazał się przypadek kompozycji *The Millionaire Waltz*.

*The Millionaire Waltz*, piosenka napisana i skomponowana przez Freddiego Mercury'ego, znalazła się na płycie grupy Queen *A Day At The Races* (1976). Bywała co prawda postrzegana jako nieciekawa<sup>14</sup>, jednak obecnie częściej uznawana jest za ważną w twórczości grupy Queen<sup>15</sup>. Utwór *The Millionaire Waltz* zestawiany jest nawet z *Bohemian Rhapsody*: Nick Braae wskazuje podobieństwa układu formalnego, kontrasty części, instrumentację, połączenie rocka i nie-rocka, bogactwo brzmienia, a także pastiszowy charakter obydwu utworów<sup>16</sup>. Braae zauważa celnie, że *The Millionaire Waltz* jest przykładem stylotwórczej strategii Queen polegającej na zderzaniu „niskiej kultury rocka” z niskim rejestrem sztuki wysokiej („low” end of „high culture”)<sup>17</sup>.

Jest w *The Millionaire Waltz* moment szczególny (3'25”), w którym Freddie Mercury, wykonujący tu główną partię wokalną, zaczyna śpiewać inaczej niż wcześniej: stosuje wyraźnie słyszalne „podjazdy” do kolejnych dźwięków melodii, korzysta z innej barwy głosu, którego nagranie dodatkowo sugeruje

<sup>13</sup> Zob. R. Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestanę... Monografia artystyczna*, Warszawa 2004.

<sup>14</sup> „[*The Millionaire Waltz*] moves swiftly from the intricate to the awkward. Soon, it collapses under the weight of an unsound conceit, auto-annihilating like the best of Western culture”; W. Strick, *Queen: Spirited, Impeccable, Silly*, „Circus” 1977, Queen Archives, <https://queenarchives.com/qa/xx-xx-1977-a-day-at-the-races-circus/> [dostęp 25.03.2020].

<sup>15</sup> Zob. G. Purvis, *Queen: Complete Works: (Revised and Updated)*, London 2019; B. Wawzenek, *How Queen Attempted to Make a Sequel With „A Day at the Races”*, 10.12.2016, Ultimate Classic Rock, [https://ultimateclassicrock.com/queen-day-at-the-races/?utm\\_source=tsmclip&utm\\_medium=referral](https://ultimateclassicrock.com/queen-day-at-the-races/?utm_source=tsmclip&utm_medium=referral) [dostęp 25.03.2020].

<sup>16</sup> N. Braae, *Queen's Classical Music References, 1973-76; or, Was Queen a Progressive Rock Band?*, Dijon 2014 [https://www.academia.edu/16285559/Queens\\_classical\\_music\\_references\\_1973-76\\_or\\_was\\_Queen\\_a\\_progressive\\_rock\\_band](https://www.academia.edu/16285559/Queens_classical_music_references_1973-76_or_was_Queen_a_progressive_rock_band) [dostęp 29.03.2020].

<sup>17</sup> Ibidem. Odróżniało to strategię Queen od działań innych progresywnych zespołów lat 70., traktujących odniesienia do sztuki wysokiej poważnie.

bliskość mikrofonu (w konsekwencji – wrażenie bliskości nadawcy wobec odbiorcy), przede wszystkim zaś podaje tekst z wyraźnie odmiennym rodzajem akcentu, który intuicyjnie kojarzy się z niemiecką wymową języka angielskiego. Perspektywa osoby muzycznej, a także ustalenia socjolingwistyczne pozwalają na przyjrzenie się temu fragmentowi i wskazanie, że jest on dowodem na złożoność przemyślanej kreacji artystycznej Freddiego Mercury'ego i zespołu Queen, nie tylko w *The Millionaire Waltz*, ale także w perspektywie ich – mówiąc językiem Allana F. Moore'a – idiolektu<sup>18</sup>. Aby to pokazać, obok wspomnianej wcześniej koncepcji osoby muzycznej w rozumieniu Moore'a oraz też trzeciej fali socjolingwistyki posłużymy się muzykologicznymi metodami analizy muzycznej (analiza nagrania z wykorzystaniem programu Sonic Visualiser, w szczególności nakładki Melodic Range Spectrogram i Peak Frequency Spectrogram, a także analiza słuchowa i formalna) oraz fonetycznej. Ze względu na brak dostępnej wyodrębnionej ścieżki wokalne do *The Millionaire Waltz*, dzięki której można byłoby uniknąć zakłóceń spektrogramu powodowanych przez instrumenty muzyczne, analiza fonetyczna przeprowadzona jest przede wszystkim audytorijnie (ze słuchu). Jednak omawiany fragment jest szczególny – tekst i linia wokalna są tu wyeksponowane poprzez wyciszenie akompaniamentu z wyjątkiem jedynie fortepianu. Oznacza to, że – choć obraz nie jest idealny z punktu widzenia analizy akustycznej – pewne wrażenia słuchowe można potwierdzić również w ten sposób. W tym celu zastosowano program Praat<sup>19</sup>.

Naszą refleksję nad *The Millionaire Waltz* zaczynijmy od przekonania, że interesujący nas fragment kompozycji nosi znamiona stylizacji. Oto w partii śpiewanej przez Mercury'ego, obok wiodących słów pierwszoplanowego, śpiewającego bohatera piosenki, pojawia się wyraźnie wyodrębniony drugi głos, głos stylizowany, semantycznie pęknięty. Takie rozwiązanie przywodzi na myśl klasyczną koncepcję Michaiła Bachtina<sup>20</sup>, według którego nasza mowa wypełniona jest cudzymi słowami. Myśl tę można w pewnym sensie

<sup>18</sup> Zob. A.F. Moore, op. cit., s. 166. Idiolekt u Moore'a to rodzaj stylu indywidualnego.

<sup>19</sup> P. Boersma, D. Weenink, *Praat: Doing Phonetics by Computer*, wersja 6.0.40 [program komputerowy], 2018, <http://www.praat.org>.

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, transl. V.W. McGee, eds. C. Emerson, M. Holquist, Austin 1986.

uznać za podsumowanie zjawiska, jakim jest stylizacja językowa. Natura tego zjawiska jest jednak złożona. Nikolas Coupland<sup>21</sup> wyszczególnia następujące cechy charakterystyczne stylizacji:

- a. wypowiedzi stylizowane stawiają sobie za cel odwzorowanie person, tożsamości i gatunków innych niż te, która są współobecne w danej sytuacji komunikacyjnej; odwzorowywane osoby i gatunki wywodzą się z powszechnie znanych repertuarów tożsamościowych, nawet jeśli nie są odtwarzane w całości;
- b. stylizacja jest metaforyczna, odrywa nadawcę od bezpośredniego kontekstu sytuacyjnego;
- c. stylizacja jest refleksyjna, świadoma i wykreowana;
- d. stylizacja wymaga akulturowanej publiczności, która potrafi odczytać i ocenić wartość semiotyczną odwzorowywanej osoby lub gatunku;
- e. stylizacja inicjuje proces porównania i reewaluacji (estetycznej i moralnej) prawdziwej oraz metaforycznej tożsamości, strategii oraz celów nadawcy, prowadząc do reewaluacji tożsamości i wartości odbiorców;
- f. stylizacja przełamuje dane ramy sytuacyjne, nakładając na nie nową warstwę kontekstu społecznego i wprowadzając sprzeczne tożsamości i wartości – prowadzić to może do reewaluacji danych norm sytuacyjnych;
- g. stylizacja jest kreatywna i odgrywana, a zatem wymaga odpowiednich zdolności; niektórzy wykonawcy są bardziej biegli w stylizacji niż inni;
- h. wypowiedzi stylizowane często zawierają elementy emfaticzne i hiperboliczne; związane jest to z koniecznym zasygnalizowaniem przejścia do innej ramy sytuacyjnej oraz podkreślenia sprzecznych znaczeń;
- i. stylizacja może być definiowana jako strategiczna nieautentyczność, co ma złożone skutki dla osobistego i kulturowego pojmowania autentyczności.

---

<sup>21</sup> N. Coupland, *Style: Language Variation and Identity*, Cambridge – New York 2007, s. 154.

Szczególnym kontekstem sytuacyjnym, w którym zaobserwować można elementy stylizacyjne, są wystąpienia sceniczne (ang. *staged performance* lub *high performance*). W wystąpieniach scenicznych konstruowane mogą być określone tożsamości społeczne, np. poprzez wykorzystanie skojarzeń i znaczeń związanych z określonym wariantem językowym (por. koncepcja indeksykabilności znaczeń<sup>22</sup>), co sprawia, że ten rodzaj aktywności charakteryzuje się dużym potencjałem metaspołecznym i metakulturowym. Repertuar znaczeń, z których korzystać mogą wykonawcy, jest szeroki i funkcjonuje niezależnie w społeczeństwie. Jednocześnie istotną rolę odgrywa tu charakter indywidualny danego artysty. Dochodzi zatem do swobodnego napięcia między przekazywaną tradycją gatunku a indywidualnym rysem kreatywnym artysty<sup>23</sup>.

Wystąpienia sceniczne odznaczają się pewnymi cechami charakterystycznymi; niektóre z nich dotyczą aspektów fizycznych czy też technicznych, czasem jednak w naturalny sposób wiążą się z innymi kwestiami, w tym z przedstawionymi powyżej wyznacznikami stylizacji językowej. Jedną z cech *stricte* fizycznych jest na ogół wyraźne oddzielenie nadawcy i odbiorcy, artysty i publiczności. Miejszem tego pierwszego jest scena – współcześnie może nawet częściej: ekran, a do pewnego stopnia także nagranie audio, czyli scena audialna – zwykle będąca miejscem wydzielonym i fizycznie wywyższonym. Istotne problemy badawcze związane z językową analizą wystąpień scenicznych to<sup>24</sup>:

- a. tożsamość i sposób jej wyrażenia; odniesienia do grup docelowych na różnych poziomach, od ewokacji po przywłaszczenie;
- b. refleksyjność: świadoma prezentacja form językowych dla wywołania zachwyty lub krytyki; cecha ta wiąże się ze szczególną rolą poetyckiej i metalingwistycznej funkcji języka poprzez skoncentrowanie na

<sup>22</sup> M. Silverstein, *Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description*, [w:] *Meaning in Anthropology*, eds. K.H. Basso, H.A. Selby, Albuquerque 1976; A. Agha, *The Social Life of Cultural Value*, „Language & Communication” 2003, Vol. 23, No. 3–4.

<sup>23</sup> A. Bell, *The Guidebook to Sociolinguistics*, Malden – Oxford 2014, s. 315.

<sup>24</sup> Ibidem; N. Coupland, *Style: Language variation and identity*, op. cit., s. 147–148; A. Bell, A. Gibson, *Staging Language: An Introduction to the Sociolinguistics of Performance*, „Journal of Sociolinguistics” 2011, Vol. 15 (5), s. 555–572.

formie i wielości jej znaczeń; z perspektywy fonetycznej zauważyć można, że powyższa intensywność prowadzić może do nienaturalnego wzmocnienia określonej cechy, tzw. *overshoot*<sup>25</sup>, ale też – do selektywności w tym względzie;

- c. publiczność i relacja z nią – rola odbiorców jest ściśle określona w tym kontekście komunikacyjnym; odbiorcy mogą jednak mieć wpływ na formę wystąpienia;
- d. autentyczność i różne oczekiwania w tym względzie, w zależności m.in. od gatunku (np. folk – autentyczność vs *drag* – strategiczna nieautentyczność);
- e. gatunek i określony sposób wykonania z nim związany (np. jazz a rock<sup>26</sup>);
- f. modalność: wymiary pozajęzykowe – muzyka, ruch sceniczny, scenografia – również mogą wyznaczać sposoby odczytania warstwy językowej.

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia, możemy stwierdzić, że od osoby muzycznej Mercury'ego, która tworzy szkicowo zarysowanego głównego bohatera, odłącza się druga persona, która tworzy – językowo i wykonawczo – drugą postać (choć, być może, pokazuje jedynie drugie oblicze pierwszej osoby muzycznej, oblicze żartobliwe, pastiszowe lub parodystyczne). Bez wątplenia jest to działanie świadome (nie ma odpowiednika w innych nagraniach Queen<sup>27</sup>), poprzez swoją jawność budujące quasi-teatralną nieautentyczność i przełamujące dotychczasową narrację słowno-muzyczną.

<sup>25</sup> Zob. np. M. Konert-Panek, *Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus*, „Research in Language” 2017, No. 15 (4).

<sup>26</sup> Por. np. M. Gradowski, M. Konert-Panek, *How Covers Change Musical and Linguistic Sounds: A Case Study of „Love is Blindness” by U2 and Cassandra Wilson*, [w:] *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, eds. V. Kennedy, M. Gadpaille, Newcastle upon Tyne 2016, s. 171–185.

<sup>27</sup> Mowa o wprowadzeniu niemieckiego akcentu. Samo pojawianie się obcych głósów i kolejnych person jest ważnym elementem idiolektu Queen; zob. M. Gradowski, M. Konert-Panek, *O Queen II na dwa głosy. Słowno-muzyczne wokalizacje grupy Queen*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, cz. 3: *Rock a korespondencja sztuk*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2012, s. 46–69.

Jest niczym kod pozwalający na odczytanie przekazu ukrytej treści tej kompozycji.

Niemiecki akcent przywodzi na myśl osobę Marlene Dietrich, będącą potencjalnym wzorem persony budowanej przez Mercury'ego jako kompozytora, wokalistę i interpretatora. Wynika to z faktu, że w roku 1976 (premiera płyty *A Day At The Races*) poprzez teledysk Bruce'a Gowersa do utworu *Bohemian Rhapsody* (znalazł się na wcześniejszej płycie *A Night At The Opera*) utrwalony został charakterystyczny wizerunek członków zespołu: cztery postaci ustawione w romb, ujęcie z dołu, na czarnym tle półcienie eksponują ostre rysy twarzy. Taki kadr pojawił się wcześniej na okładce płyty *Queen II* i jak twierdzi jej autor, Mick Rock, wzorowany był na zdjęciu Marlene Dietrich z filmu *Shanghai Express*. Rock przedstawił członkom grupy pomysł nawiązania do klasycznej fotografii Dietrich, na co Freddie Mercury miał entuzjastycznie zareagować: „Będę Marleną [...] Cóż to za słodki pomysł!”<sup>28</sup>. Wizualne inspiracje wizerunkiem Marlene Dietrich są na okładce *Queen II* i w teledysku *Bohemian Rhapsody* czytelne, a nawiązanie do śpiewu Dietrich w *The Millionaire Waltz* wpisywałoby się w tę sieć relacji. Czy można jednak tak jednoznacznie określić personę w interesującej nas sekwencji tej piosenki? Aby odpowiedzieć na to pytanie, skupmy się przez chwilę na punkcie wyjścia do stworzenia tej szczególnej persony muzycznej: rzeczywistej postaci Marlene Dietrich.

Publiczny wizerunek Marlene Dietrich (właśc. Marie Magdalene Dietrich), niemiecko-amerykańskiej aktorki i piosenkarki, jest ważnym punktem odniesienia w popkulturowej mitologii, której stał się częścią. Szczególnie pamiętny jest w niej głos Dietrich: niski, lekko zachrypnięty, napowietrzony, bardzo rozpoznawalny i jako taki posiadający dużą siłę oddziaływania. „Gdyby nie miała nic prócz głosu, i tak by ci złamała serce” – powiedział swego czasu Ernest Hemingway<sup>29</sup>. Z tego też względu

---

<sup>28</sup> L.-A. Jones, *Freddie Mercury. Biografia legendy*, tłum. M. Kisiel-Małecka, Ł. Małecki, Wrocław 2012, s. 137.

<sup>29</sup> „Life Magazine” 1952, cyt. za: A. Lawrence, *Marlene Dietrich: The Voice as Mask*, [w:] *Dietrich Icon*, eds. G. Gemünden, M.R. Desjardins, Durham (NC) 2007, s. 79.

parodiowanie samego głosu/śpiewu Dietrich było w historii równie częste, jak w przypadku jej wizerunku<sup>30</sup>.

Równie istotne, jak wygląd i głos Dietrich, były jej zdolności językowe. Posługiwała się rodzimym niemieckim, francuskim, a także angielskim, co dawało różne odcienie jej kosmopolitycznie zabarwionego publicznego wizerunku. Jak zauważa Amy Lawrence, obcy akcent konstruuje znaczenia i generuje wrażenia: tajemniczości, obcości, inności<sup>31</sup>.

Ze względu na stylizację Mercury'ego w *The Millionaire Waltz* najbardziej interesuje nas język angielski w życiu Dietrich. Jak pisze Allan Bell<sup>32</sup>, artystka pochodziła z dobrej pruskiej rodziny, co wiązało się z surową dyscypliną, a także używaniem wysokoniemieckiego wariantu języka. Dietrich odebrała staranne wykształcenie, obejmujące także naukę języka angielskiego, choć po latach krytycznie oceniała jej poziom<sup>33</sup>. I rzeczywiście, to opanowanie języka, robiące wrażenie na gruncie niemieckim, w Stanach Zjednoczonych okazało się niewystarczające. Pierwsze wywiady Dietrich były niepewne, mówione z ciężkim akcentem. Pomimo opanowania angielskiego w późniejszych latach, pozostał on dla Dietrich zawsze językiem drugim. Jak wspomina córka artystki, Maria Riva, w angielszczyźnie jej matka zawsze czuła się cudzoziemką<sup>34</sup>.

Szczególny charakter stylizacji głosowych Marlene Dietrich analizowany jest również z perspektywy socjolingwistycznej. Bell<sup>35</sup> odwołuje się do swojej teorii dotyczącej wariantywności stylistycznej (ang. *style-shifting*)<sup>36</sup>, w której przedstawione są dwie strategie w tym obszarze. Nadawca może dostosowywać styl swojej wypowiedzi do odbiorcy (ang. *Audience Design*) lub też może, redefiniując zastaną sytuację i niejako odwracając

<sup>30</sup> R. Curry, *Madonna From Marilyn To Marlene – Pastiche And/Or Parody?*, „Journal of Film and Video” 1990, Vol. 2.

<sup>31</sup> A. Lawrence, op. cit., s. 82.

<sup>32</sup> A. Bell, *Falling in Love Again and Again: Marlene Dietrich and the Iconization of Non-native English*, „Journal of Sociolinguistics” 2011, Vol. 15, Issue 5.

<sup>33</sup> M. Dietrich, *My Life*, transl. S. Attanasio, London 1989, s. 27.

<sup>34</sup> M. Riva, *Marlene Dietrich*, New York 1993, s. 70.

<sup>35</sup> A. Bell, op. cit.

<sup>36</sup> Idem, *Language Style as Audience Design Language*, „Society” 1984, Vol. 13, No. 2.



się od bezpośredniego odbiorcy, zwrócić się do nieobecnej (idealnej) grupy referencyjnej, stanowiącej punkt odniesienia (ang. *Referee Design*). Bell<sup>37</sup> dokonuje porównania obcości (tj. niemieckości) akcentu Dietrich w utworze *Falling in Love Again* z roku 1930 (film *Błękitny anioł*) oraz z roku 1964 (wykonanie z Queen's Theatre w Londynie). Wyniki analizy porównawczej przedstawione są poniżej, wraz z podziałem na aspekty samogłoskowe, spółgłoskowe i prozodyczne. W nawiasach oznaczono formy pośrednie, a w ostatniej kolumnie – przykładowe słowa, obrazujące daną cechę.

Tab. 1. Liczba cech obcych (interferencji z języka niemieckiego) w wykonaniach utworu *Falling in Love Again* (Marlene Dietrich) z lat 1930 i 1964<sup>38</sup>

	Cecha fonetyczna	N [1930]	N [1964]	Przykłady
<b>Samogłoski</b>	Pełna samogłoska zamiast zredukowanej [ə]	10	2 (+1)	<i>wanted</i>
	Monoftongizacja	12	(3)	<i>flame</i>
	Skrócenie samogłoski	2	1	<i>been</i>
	Obniżenie samogłoski [ɜ:] do [a]	3	0	<i>burn</i>
<b>Spółgłoski</b>	Niepoprawne zastosowanie przydechu	5	(2)	<i>wanted</i>
	Ubezdźwięczenie [d]	1	0	<i>around</i>
	Afryktywizacja [ð]	1	0	<i>their</i>
	Wargowo-zębowe [w]	3 (+1)	0	<i>what</i>
	Brak welaryzacji [l]	(+2)	(2)	<i>help</i>
<b>Prozodia</b>	Zbyt równy rytm	4	0	<i>I just can't help</i>
<b>RAZEM</b>		41 (44)	3 (11)	

Jak widać, wykonanie utworu z roku 1930 charakteryzuje się stosunkowo licznymi cechami wynikającymi z interferencji, w tym przypadku – wpływu języka niemieckiego na wymowę angielską. W wykonaniu z roku 1964 cech tych jest zauważalnie mniej, jednak obcy akcent wciąż jest obecny. Bell interpretuje to zjawisko stylizacyjne jako przypadek kształtowania wypowiedzi ku punktowi odniesienia (ang. *Referee Design*), a nie ku bezpośredniemu odbiorcy (ang. *Audience Design*). Ponadto badacz stwierdza, że to właśnie obco brzmiący niemiecki akcent – zwłaszcza w połączeniu

<sup>37</sup> Idem, *Falling in Love...*, op. cit.

<sup>38</sup> Na podstawie: ibidem, s. 640, 644.

z niskim głosem<sup>39</sup> Dietrich – stał się stopniowo wzorcem pierwszego głosu *femme fatale* w filmach dźwiękowych (tzw. urejestrowanie – ang. *enregistment*<sup>40</sup>) i jej nieodłączną cechą charakterystyczną. Akcent ten był w tym czasie wielokrotnie odtwarzany, a czasem też parodiowany. Sama Dietrich stała się ikoną i – co widać w wykonaniu z lat 60. – punktem odniesienia dla samej siebie; to dlatego po latach wciąż usłyszymy w jej wymowie i wykonaniach scenicznych ślady akcentu niemieckiego.

Dla lepszego przedstawienia relacji „stylista – stylizacja – stylizowany” w piosence *The Millionaire Waltz* warto z perspektywy socjolingwistycznej spojrzeć na Freddiego Mercury’ego. Urodził się, jako Farrokh Bulsara, w roku 1946 w Stone Town na Zanzibarze – ówczesnej kolonii brytyjskiej – w brytyjsko-indyjskiej rodzinie Parsów. Jako ośmiolatek Bulsara rozpoczął naukę w renomowanej szkole z internatem w Indiach, w której obowiązywał tradycyjny brytyjski system edukacyjny. W 1964 roku wraz rodziną przeprowadził się do Anglii, gdzie szybko zaadaptował się do nowego stylu życia, a jego późniejsza wymowa, pomimo być może początkowego wpływu indyjskiej odmiany języka angielskiego, określana była jako standardowo brytyjska, staranna czy wręcz arystokratyczna<sup>41</sup>. Jednak w śpiewie wymowa Mercury’ego, podobnie jak w przypadku wielu innych brytyjskich reprezentantów mainstreamowej muzyki popularnej, ma pewne cechy amerykańskie czy raczej – transatlantyckie<sup>42</sup>.

Przyjrzyjmy się interesującemu nas fragmentowi piosenki *The Millionaire Waltz*. Z punktu widzenia analizy socjolingwistycznej i stylistycznej

<sup>39</sup> W oryginale pisze Bell o „baritone quality”, czyli „barytonowej jakości”, odnoszącej się do ogólnego wrażenia niskiego głosu. To mało precyzyjne, ponieważ baryton to głos męski, niski głos Dietrich to kontralt.

<sup>40</sup> Zob. A. Agha, op. cit.

<sup>41</sup> L.-A. Jones, *Freddie Mercury. Biografia definitywna*, tłum. P. Lipszyc, Warszawa 1999, s. 42–69 i 296; idem, *Freddie Mercury. Biografia legendy*, op. cit., s. 37–47; L. Jackson, *Freddie Mercury: The Biography*, wydanie elektroniczne, Kindle 2011, lok. 134–135 i 156–161.

<sup>42</sup> M. Konert-Panek, „*Under Pressure*”: dwa głosy – dwa akcenty. Socjofonetyczny obraz czynników warunkujących styl wokalny w muzyce popularnej, [w:] *Kultura rocka*, cz. 2: *Słowo – dźwięk – performance (1)*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2016, s. 87–108.

kluczowym fragmentem utworu jest moment, w którym wokalista tworzy personę mogącą kojarzyć się z Marlene Dietrich. Funkcjonują dwie wersje pisowni tego fragmentu. Zapis standardowy:

*My fine friend – take me with you and love me forever*  
*My fine friend – forever – ever*

lub zapis z koperty pierwszego tłoczenia płyty, uwzględniający pewne szczególne aspekty fonetyczne, powtarzany później w oficjalnych wydaniach<sup>43</sup>:

*My fine friend – take me **wiz** you **unt** love me forever*  
*My fine friend – forever – ever*

W tym krótkim fragmencie występuje aż 8 z 10 kontekstów interferencyjnych analizowanych przez Bella<sup>44</sup>; brak jest jedynie kontekstu, w którym wystąpiłaby głoska [l] oraz samogłoska [ɜ:], nie są one zatem uwzględnione w tabeli 2. Zastosowany został także inny rodzaj interferencji w przypadku [ð] – bardziej (stereo)typowy – dlatego też opis tej cechy został zmieniony. Jednak można to uznać za zjawisko tożsame, ponieważ dotyczy tego samego dźwięku docelowego: tak problematycznej, nie tylko dla Niemców, szczelinowej głoski zębowej. Co ciekawe – wbrew zapisowi *unt* i być może zamierzeniom (byłaby to typowa interferencja z języka niemieckiego) głoska zwarto-wybuchowa w śpiewie Mercury’ego jest dźwięczna, co wskazywać zdaje się na siłę rodzimej reguły fonologicznej, czyli brak ubezdźwięcznienia na końcu wyrazu w języku angielskim.

<sup>43</sup> Np. w: Queen, *A Day at the Races*, CD, 1976/2008, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, TMM Polska/Planeta Marketing, Agora SA, lic. EMI Music Poland, s. 18. Na nagraniu Mercury śpiewa ostatnią frazę nieco inaczej: zamiast „ever” powtarza wcześniejsze „forever”.

<sup>44</sup> A. Bell, *Falling in Love...*, op. cit.

Tab. 2. Liczba cech obcych (stereotypowo kojarzonych z niemieckim akcentem języka angielskiego) w stylizowanym na Dietrich fragmencie utworu *The Millionaire Waltz* w wykonaniu Freddiego Mercury'ego

	Cecha fonetyczna	N	Przykłady
<b>Samogłoski</b>	Pełna samogłoska zamiast zredukowanej [ə]	1 (+1)	and/unt
	Monoftongizacja	0	
	Skrócenie samogłoski	0	
<b>Spółgłoski</b>	Niepoprawne zastosowanie przydechu	0	
	Ubezdźwięcznienie [d]	0	and/unt
	Zastosowanie [z] zamiast [ð]	1	with
	Wargowo-zębowe [w]	0	
<b>Prozodia</b>	Zbyt równy rytm	1	take me with you and love me
<b>RAZEM</b>		3 (+1)	

Przedstawiony poniżej obraz (spektrogram) frazy „take me with you” (il. 1) potwierdza obecność głoski [z] zamiast [ð] w wyrazie „with”. Wskazuje na to charakterystyczne widmo dźwięku – skupisko energii w wysokich częstotliwościach, typowe dla głoski szczelinowej dźwiękowej, które nie byłoby obecne w przypadku wariantu prawidłowego, czyli głoski szczelinowej zębowej<sup>45</sup>.

Analizowany fragment przypada w szczególnie interesującym momencie formy muzycznej. Aby to uzasadnić, warto przypomnieć, że *The Millionaire Waltz* traktowany był przez zespół jako kontynuacja koncepcji kształtującej *Bohemian Rhapsody*. Chodzi tu o zestawianie części kontrastujących barwą, nastrojem i stylem, a także unikanie repetycji typowych dla form zwrotkowo-refrenowych przy jednoczesnym zachowaniu spójności utworu.

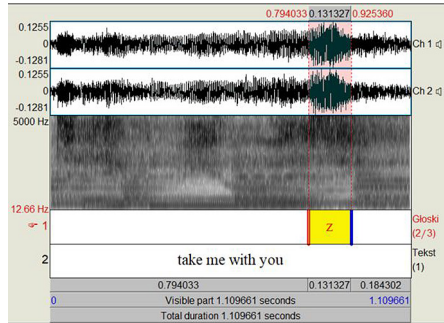
Utwór utrzymany jest w tonacji F-dur, lecz poszczególne segmenty (ponumerowane na il. 2) występują w tonacjach paralelnych lub pokrewnych. Dzięki takiemu zabiegowi zyskuje tonalna różnorodność utworu przy jednoczesnym zachowaniu jego harmonicznego spójności. W zachowaniu spójności pomagają też niepozorny motyw (M), wprowadzony wprawdzie jako druga

<sup>45</sup> Zob. np. P. Ladefoged, *Vowels and Consonants. An Introduction to the Sounds of Languages*, Oxford – Malden 2001, s. 58.

częstka wstępu – I(M), a który następnie utrwała się na początku A(M) i powraca na końcu makroformy jako I(M)' oraz A(M)'. Jest on ważny także dlatego, że obydwa warianty A(M) zawierają nawiązującą do tytułu frazę „make me feel like a millionaire”.

Wśród innych zabiegów spajających formę badanego utworu znajduje się powtórzenie początkowych taktów melodii w częściach 2 i 3. Zmiana trybu (F-dur w 2 części i f-moll w 3 części) sprawia, że owe linie melodyczne na tle odmiennej harmonii różnią się wyrazem, jednak ich podobieństwo ujawnia się w analizie wyraźnie i stanowi dowód świadomego, głębokiego spajania formy prezentowanej odbiorcy jako kontrastująca. Powierzchniowa kontrastowość jest tu zachowana, zderzenia dominant nastrojowych układają się w czytelny ciąg: „jasny” – „ciemny” – „jasny”. Klarowność tego podziału ciekawie rozmywa zakończenie segmentu 3 (mimo minorowego nastroju wcześniejszych taktów segment ten przechodzi na koniec w tryb durowy, by zaraz ustąpić miejsca minorowej sekwencji hardrockowej). Rozmywa go także właśnie segment „niemiecki”.

O ile w *Bohemian Rhapsody* są trzy główne płaszczyzny stylistyczne („ballada rockowa”, „opera”, „hard rock”), a punktem wyjścia jest rock, o tyle w *The Millionaire Waltz* następuje swoista apoteoza walca, pokazywanego przez pryzmat stylistyki „operetki” (spod znaku Gilberta i Sullivana), „wodewilu” oraz „wiedeńskich walców Straussa”<sup>46</sup>. Ten walc jest tu szczególnie, ponieważ stanowi symbol muzycznej rozrywki sprzed pojawienia się bluesa, jazzu i kolejnych odmóg rock and rolla, które dziś kształtują pojęcie „muzyki popularnej”. Ta „dawna muzyka popularna” ma w sobie także semantyczny ładunek „mieszczństwa”, co dodatkowo kontrastuje

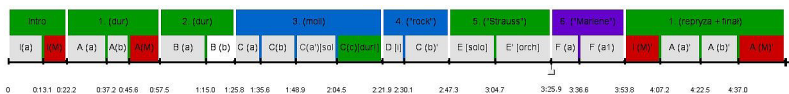


Il. 1. Spektrogram obrazujący wymowę głóski szczelinowej w słowie „with” (Freddie Mercury)

<sup>46</sup> Nick Braae (op. cit.) wskazuje konkretne nawiązanie – walc Johanna Straussa II *Wiener Blut* op. 354, do którego, jak twierdzi Braae, jest paralelnie zbudowana solówka Briana Maya pojawiająca się po segmencie hardrockowym.

z rockowym obrazem twórczości grupy Queen, obecnym w *The Millionaire Waltz* także dosłownie. Podobnie jak w *Bohemian Rhapsody* występuje tu ekspresyjna, hardrockowa część środkowa, pełni ona jednak inną funkcję niż analogiczny fragment *Bohemian Rhapsody*. Tam stanowi przełamanie wtrąconej stylistyki quasi-operowej i zaznacza powrót do głównego języka kompozycji (rock), w *The Millionaire Waltz* z kolei jest chwilowym wyłomem, po którym powraca „walcowa” dominanta całości, gdzie dominują gitarowe imitacje brzmień orkiestry, quasi-operetkowe zaśpiewy i chórki, nie pojawia się rockowa perkusja, a całość utrzymana jest w nieortodoksyjnym dla muzyki rockowej (a koniecznym dla walca) metrum  $\frac{3}{4}$ . Analizowana sekwencja z niemieckim akcentem jest jeszcze jednym wyłomem z przestrzeni „walca” (na marginesie: w tym aspekcie utwór *The Millionaire Waltz* jest bogatszy od *Bohemian Rhapsody*, częściej i skuteczniej dezorientuje słuchacza).

## II. 2. Schemat formalny *The Millionaire Waltz* (program Variations Audio Timeliner)



Tab. 3. Schemat formalny *The Millionaire Waltz* z kluczowymi zdarzeniami i planem tonalnym

Sekcja	Podział sekcji	Czas	Zdarzenia	Tonacja
Intro	I (a) I (M)	0'00" – 0'13" 0'13" – 0'21"	Fortepian i gitara basowa (temat instr.) Kulminacja: instr. motyw łącznikowy (M)	F-dur
1.	A (a) A (b) A (M')	0'21" – 0'37" 0'37" – 0'44" 0'44" – 0'57"	„Bring out the charge of the love brigade” Głos solo – chórki; kontrapunkt bg Motyw łącznikowy (M) – orkiestracja gitarowa	F-dur
2.	B (a)	0'58" – 1'24"	Ballada – spokojniej niż 1	F-dur

Sekcja	Podział sekcji	Czas	Zdarzenia	Tonacja	
3.	C (a)	1'25" - 1'35"	Ballada – spokojniej niż 2	f-moll	
	C (b)	1'35" - 1'47"			
	C (a')	1'47" - 2'04"		Partia solowa Briana Maya	f-moll – Es-dur
	C (c)	2'04" - 2'20"		Orkiestracje – budowanie emocji + tempo	
4.	D (i)	2'21" - 2'29"	„Hard rock”: Wstęp	f-moll	
	C (b)	2'29" - 2'47"	„Hard rock”: „Come back to me” – riff	f-moll – Des-dur	
5.	E (a)	2'48" - 3'05"	„Strauss”: partia solowa („Strauss” – cyt. <i>Little Black Rain</i> )	As-dur	
	E (a')	3'05" - 3'25"	<i>Cloud</i> „Strauss”: orkiestracje	As-dur – Es-dur	
6.	F (a)	3'25" - 3'35"	„Marlene” – cyt. „My fine friend”	Es-dur	
	F (a')	3'35" - 3'54"		Es-dur – (B-dur) – F-dur	
7.	I (M)'	3'54" - 4'07"	Powtórzenie sekcji 1 – rozbudowana orkiestracja	F-dur	
	A (a)'	4'07" - 4'22"			
	A (b)'	4'22" - 4'37"			
	A (M)'	4'37" - 4'55"			

Postawmy pytanie: czy w świetle powyższych rozważań socjolingwistycznych analiza muzykologiczna może pomóc w uznaniu, że persona zbudowana przez Mercury'ego to Marlene Dietrich? Fani i dziennikarze tak to odbierają: Mercury śpiewa jak Dietrich<sup>47</sup>. Po gruntownej kwerendzie odnosimy wrażenie, że to przypisanie osoby do dźwięków jest konsekwencją popularności wspomnianych wcześniej elementów wizualnej identyfikacji zespołu. W dostępnych źródłach dotyczących Freddiego Mercury'ego i grupy Queen Marlene Dietrich w zasadzie nie pojawia się poza wspomnianym wcześniej kontekstem. Bywa on rozszerzany o autocytat (wykorzystanie ustawienia z okładki *Queen II* i teledysku *Bohemian Rhapsody* w wideoklipie do *One Vision*), pojawiają się niewielkie nawiązania (Freddie Mercury chciał, aby zdjęcie na okładkę płyty *The Game* zrobił fotograf George Hurrell, autor portretów gwiazd – w tym Marlene Dietrich – złotej ery Hollywood), ale

<sup>47</sup> Zob. dyskusja na forum fanów Queen: <http://www.queenzone.com/forums/652985/song-appreciation-your-thoughts-on-millionaire-walts.aspx> [dostęp 30.03.20202].



poza tymi drobnymi rozszerzeniami wszystkie wzmianki o Dietrich odsyłają do momentu, w którym Mick Rock przyniósł na sesję *Queen II* słynną fotografię aktorki. Tak jak gdyby chodziło tylko o to jedno zdjęcie, co z kolei postawiłoby pod znakiem zapytania pojawiające się w biografiach informacje o głębszej inspiracji Marlene Dietrich (odesłanie do jednej anegdoty Micka Rocka wydaje się niewystarczającym dowodem).

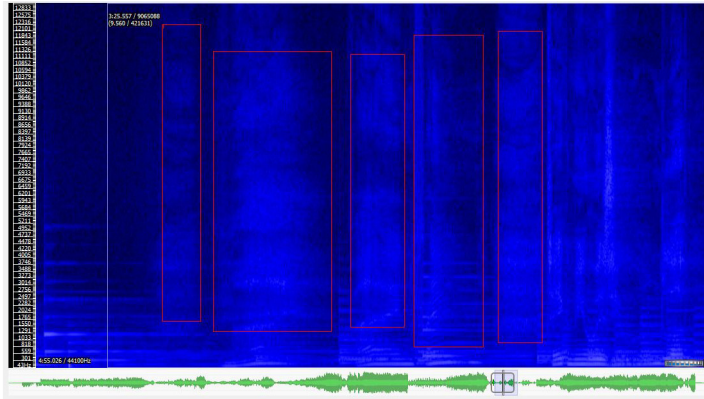
Z tego względu interpretacja osoby pojawiającej się w *The Millionaire Waltz* ma duże znaczenie dla doprecyzowania kontekstów kulturowych twórczości Queen. Analiza nagrania tego utworu daje dwa argumenty na korzyść tezy, że w istocie identyfikowanie osoby muzycznej jako „Marlene Dietrich” może być zasadne. Pierwszy z nich dotyczy pojawiających się w tym fragmencie manier wykonawczych: są to przede wszystkim wspomniane wcześniej przerysowane „podjazdy”, glissanda do właściwej wysokości dźwięku, stosowane tu przez Mercury’ego. Widać to wyraźnie w spektrogramie nagrania frazy „My fine friend” (il. 3). Poziome linie dźwięków o ustalonej wysokości, precyzyjnym ataku i stabilnej intonacji (partia fortepianu) stanowią czytelny wizualnie punkt odniesienia dla falistej manieri Mercury’ego, stosowanej często przez Marlene Dietrich.



Il. 3. Sonic Visualiser: Melodic Range Spectrogram przedstawiający intonację frazy „My fine friend”

Drugi argument także dotyczy manieri wykonawczej. W śpiewie Mercury’ego obok właściwych dźwięków pojawiają się nadreprezentowane szumy wydychanego powietrza (il. 4). Taki zabieg „napowietrzania” głosu jest również często słyszalny u Marlene Dietrich i może być argumentem za tą konkretną stylizacją.

Jak wspomniano we wstępie, wypowiedzi stylizowane za cel stawiają sobie odwzorowanie person, tożsamości i gatunków innych niż te, która są współobecne w danej sytuacji komunikacyjnej – i z takim właśnie przypadkiem mamy tu do czynienia. W analizowanym fragmencie Freddie Mercury daje wystarczająco dużo językowo-muzycznych danych, by przy uwzględnieniu pozostałych kontekstów dać możliwość interpretacji wykreowanej osoby jako postaci Marlene Dietrich. W tym wariacie Mercury



Il. 4: Sonic Visualiser: Peak Frequency Spectrogram przedstawiający oddechy (ramki skrajne) i widmo dźwięków słów „My fine friend” (ramki środkowe)

stylizuje się na nią wokalnie i kształtuje swą wypowiedź ku punktowi odniesienia (ang. *Referee Design*), nieobecnemu w zastanej sytuacji komunikacyjnej. Sam ten fakt niejako potwierdza po raz kolejny ikoniczność Dietrich – zaistnienie tej osoby wśród powszechnie znanych repertuarów tożsamościowych, inspirujących, obecnych i wciąż odtwarzanych w różnych kontekstach kulturowych.

Zauważyć jednak należy, że zastosowane w tym celu cechy fonetyczne są selektywne, a w jednym wypadku (końcowy dźwięk słowa „and”) można wręcz mówić o zjawisku tzw. *undershoot* – niedostatecznego, względem zamierzeń, odtworzenia cechy fonetycznej. Na poziomie fonetycznym stylizacja ta nie jest zatem bardzo dokładna, a mimo to – jest skuteczna. Powodem tej skuteczności wydaje się odpowiedni dobór imitowanych cech obcego akcentu Dietrich, w szczególności – wymowa końcowej głoski w „with” ([z]) oraz imitowany aspekt prozodyczny (zbyt równy rytm). Obie cechy są wyraźne i charakterystyczne, a zamiana potencjalnej afrykatyzacji w wyrazie „with” (por. tab. 1) na [z] wydaje się opcją zarówno bardziej (stereo)typową, jak i spektakularną; można widzieć tę zmianę jako rodzaj hiperbolizacji.

Jednocześnie można interpretować wyżej wskazaną selektywność jako sposób uzyskania efektu subtelności, uniknięcie jawnej parodii, a zarazem – utrzymania indywidualnego charakteru Mercury’ego (por. wstęp i kwestię napięcia między odwzorowaniem a oryginalnością). Nawiązań i imitacji jest

tu zatem tylko tyle, ile konieczne dla uzyskania określonego efektu, a równowaga między odtwarzaniem a innowacją pozostaje zachowana. Co więcej, stwarza to okazję do szerszej interpretacji tych słowno-muzycznych gestów. Dane niewystarczające do jednoznacznego ustalenia tożsamości osoby otwierają swoją wieloznaczność. W tym miejscu przypomnieć należy, że Mercury fascynował się przedwojennym niemieckim kabaretem, przyjaźnił z Lisą Minnelli, którą cenił m.in. za rolę w uwielbianym przez siebie filmie *Kabaret* (a więc – znów – niemiecki kabaret i wspólna z personą Marlene Dietrich przestrzeń znaczeniowa).

Inne zagadnienie wiąże się z celowością zbudowania osoby. To, że pojawia się ciąg znaczeniowy możliwy do uchwycenia przez słuchaczy o różnych kompetencjach stylistycznych (od ogólnego: „diva” – „niemiecka diva”, do szczegółowego: „Marlene Dietrich”), w świetle wcześniejszych ustaleń nie budzi wątpliwości. Działanie to przynosi wielorakie, nakładające się na siebie znaczenia.

Po pierwsze – humor, żart. Twórczość grupy Queen zawiera w sobie głębokie pokłady brytyjskiego humoru, który najłatwiej zestawić z jednej strony z kabaretowymi i wodewilowymi inspiracjami muzycznymi, z drugiej – z estetyką kampu. *The Millionaire Waltz* jest tego dobrym przykładem, a tropów do inteligentnej zabawy jest kilka: zespół rockowy sięgający po staroświeckiego walca (raz orkiestrowo bogatego, innym razem – jak we wstępie czy „straussowskiej” partii solowej Briana Maya – banalnego), przerysowanie ekspresyjne (ekstatyczne chórki), treść (tytułowy milioner to osoba bogata... wiosenną miłością), generująca humor nieciągłość zestawień (Strauss i hard rock). Humorystyczny charakter ma też solo gitarowe, które czytelnie nawiązuje do piosenki Richarda i Boba Shermanów *Little Black Rain Cloud* z filmu Walta Disneya *Winnie the Pooh and the Honey Tree* (1966), pojawiającej się w wersji instrumentalnej także w *Winnie the Pooh and the Blustery Day* (1968): „dorosły” rock sąsiaduje z „dziecięcym” walczykiem<sup>48</sup>. W tym świetle persona muzyczna divy/Marlene jawi się jako kolejna nieciągłość między oczekiwaniami odbiorcy (zespół rockowy gra

---

<sup>48</sup> Brian May mógł znać te filmy z młodych lat, mógł też przypomnieć sobie o nich w 1976 roku (sesje trwały od lipca do listopada): w marcu 1977 na ekrany kin wszedł film *The Many Adventures of Winnie the Pooh* zawierający m.in. obydwa wspomniane filmy krótkometrażowe. Niewykluczone, że do Maya mogły

muzykę rockową) a przedstawionym materiałem (brytyjski zespół rockowy gra i śpiewa muzykę z niemieckiego kabaretu). W tym kontekście ciekawą kwestią jest zastosowanie przez Mercury'ego brytyjskiego wariantu wymowy słowa „danced” [da:nst] we frazie: „Do you remember, my love // How we danced and played?”. Mogłoby się wprawdzie wydawać, że rzecz to naturalna w przypadku brytyjskiego wokalisty, jednak – jak wspomniano już wyżej – w przypadku zespołu Queen (a także wielu innych wykonawców brytyjskich), mamy na ogół do czynienia z amerykańską wymową tej cechy fonetycznej, określanej mianem *BATH-TRAP split*; tu oznaczałoby to formę [dænst]. Jak wynika z badań Moniki Konert-Panek<sup>49</sup>, poziom amerykanizacji tej cechy w analizie przekrojowej, obejmującej pięć albumów grupy Queen, jest relatywnie stały i wysoki: wynosi od 70% do 100%. Zastosowanie wariantu tak charakterystycznie brytyjskiego i zdecydowanie rzadszego w mainstreamowej muzyce popularnej wiązać można z jednej strony ze staroświeckim charakterem samego walca, a z drugiej – z lekkim przymruczeniem oka, kabaretem i figlarnością<sup>50</sup>.

Po drugie – nostalgia. Persona divy/Marlene korzysta ze znaczeń tego, co dawne, co idzie w parze z innymi elementami dzieła. Walc (XIX wiek, Wiedeń, bal, szlachetna rozrywka), *Little Black Rain Cloud* (dzieciństwo, naiwność, niewinność) oraz wiosenna miłość (młodość, fascynacja, pełnia życia). Podobnie jak interesująca nas figura divy/Marlene elementy te nabierają kalejdoskopowej migotliwości i obok potencjału humorystycznego mają równie duży potencjał generowania uczucia cieplej nostalgii.

Trzeci aspekt dotyczy kategorii „bogactwa”. Tekst utworu nie kryje, że śpiewający bohater chce dzięki wiosennemu przyływowi miłosnych uczuć poczuć się jak milioner. W igraniu między znaczeniem dosłownym (bogactwo materialne) a metaforycznym (bogactwo uczuciowe) figura divy/Marlene z jednej strony pomaga, wprowadzając pierwiastek *glamour*,

---

dotrzeć informacje o planowanej premierze, które przywołały wspomnienie dawnej melodii.

<sup>49</sup> M. Konert-Panek, „*Under Pressure*”..., op. cit., s. 102.

<sup>50</sup> Zob. interpretacja mocnego brytyjskiego akcentu Iana Dury'ego w świetle inspiracji tradycją komediovą *music-hall* w artykule Petera Trudgilla: *Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation*, [w:] *On Dialect. Social and Geographical Perspectives*, ed. P. Trudgill, Oxford 1983.

z drugiej zaś – poprzez bliźniaczy konstrukt kobiety-wampa – wspiera budowanie wagi miłosnych znaczeń. Pomaga w tym bogata orkiestracja gitarowa, krystalizująca wrażenie splendoru wiedeńskiej sali balowej (Strauss!).

*Last but not least*, perspektywa genderowa. Grupa Queen, a w szczególności jej frontman, często stosowała strategiczną nieautentyczność. Przywołanie w *The Millionaire Waltz* innej postaci wydaje się na miejscu, wkomponowuje się w wizerunek grupy i samego Freddiego Mercury'ego. Relacja – męskie/damskie, *love*-miłość / *love*-seks (Marlene Dietrich jako wamp / symbol seksu), dedykacja utworu kierowana do menadżera Johna Reida, wprowadzająca homoerotyczny kontekst<sup>51</sup>, wejście w kostium *drag queen* (Freddie jako Marlene), estetyka kampu – wszystko to łączy się z innymi działaniami Mercury'ego. Jak zauważa Ileana Botescu-Sirețeanu, Mercury powiedział Rockowi, że „będzie Marleną” półżartem: „W tym czasie zmagał się on z własną seksualnością, a jednocześnie – pozostając w heteroseksualnym związku z Mary Austin – nie mógł się do tej walki przyznać nawet przed samym sobą; dylemat ten przeniósł zatem do sfery muzycznej i wizualnej swych występów”<sup>52</sup>. A także do działań słowno-muzycznych – możemy dodać po analizie kilkunastosekundowego fragmentu jego piosenki *The Millionaire Waltz*.

## Bibliografia

- Asif Agha, *The Social Life of Cultural Value*, „Language & Communication” 2003, Vol. 23, No. 3–4.
- Philip Auslander, *Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music*, [w:] *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed D.B. Scott, Ashgate Publishing, Farnham 2009.
- Michaił Bachtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, transl. V.W. McGee, eds. C. Emerson, M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1986.

<sup>51</sup> Warto przypomnieć, że John Reid, menadżer Queen, ale też Eltona Johna, był w tamtym czasie jedną z najbardziej wyrazistych postaci środowiska LGBT.

<sup>52</sup> I. Botescu-Sirețeanu, *Queer in Queen: Camp Aesthetics and Queer Performativity in Queen's Music Videos*, „Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series IV: Philology & Cultural Studies” 2019, Vol. 1, s. 94.

- Joan C. Beal, „You're not from New York City, you're from Rotherham”: *Dialect and Identity in British Indie Music*, „Journal of English Linguistics” 2009, Vol. 37, No. 3.
- Allan Bell, *Falling in Love Again and Again: Marlene Dietrich and the Iconization of Non-native English*, „Journal of Sociolinguistics” 2011, Vol. 15, Issue 5.
- Allan Bell, *The Guidebook to Sociolinguistics*, Wiley-Blackwell, Malden – Oxford 2014.
- Allan Bell, *Language Style as Audience Design Language*, „Society” 1984, Vol. 13, No. 2.
- Allan Bell, Andy Gibson, *Staging Language: An Introduction to the Sociolinguistics of Performance*, „Journal of Sociolinguistics” 2011, Vol. 15, No. 5.
- Paul Boersma, David Weenink, *Praat: Doing Phonetics by Computer*, wersja 6.0.40 [program komputerowy], 2018, <http://www.praat.org>.
- Ileana Botescu-Sirețeanu, *Queer in Queen: Camp Aesthetics and Queer Performativity in Queen's Music Videos*, „Bulletin of the Transilvania University of Brașov. Series IV: Philology & Cultural Studies” 2019, Vol. 1.
- Nick Braae, *Queen's Classical Music References, 1973–76; or, Was Queen a Progressive Rock Band?*, University of Dijon, Dijon 2014, [https://www.academia.edu/16285559/Queens\\_classical\\_music\\_references\\_1973-76\\_or\\_was\\_Queen\\_a\\_progressive\\_rock\\_band](https://www.academia.edu/16285559/Queens_classical_music_references_1973-76_or_was_Queen_a_progressive_rock_band).
- Anna Chęćka-Gotkowicz, *Persona (non) grata: czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 2013, nr 3.
- Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, University of California Press, Berkeley 1974.
- Nikolas Coupland, *Style: Language Variation and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2007.
- Ramona Curry, *Madonna From Marilyn To Marlene – Pastiche And/Or Parody?*, „Journal of Film and Video” 1990, Vol. 2.
- Marlene Dietrich, *My Life*, transl. S. Attanasio, Weidenfeld, London 1989.
- Penelope Eckert, *Meaning and Linguistic Variation. The Third Wave in Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.
- Penelope Eckert, *Variation and the Indexical Field*, „Journal of Sociolinguistics” 2008, Vol. 12, No. 4.
- Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, WUJ, Kraków 2011.
- Mariusz Gradowski, Monika Konert-Panek, *How Covers Change Musical and Linguistic Sounds: A Case Study of „Love is Blindness” by U2 and Cassandra*



- Wilson, [w:] *Symphony and Song: The Intersection of Words and Music*, eds. V. Kennedy, M. Gadpaille, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016.
- Mariusz Gradowski, Monika Konert-Panek, *O Queen II na dwa głosy. Słowno-muzyczne wokalizacje grupy Queen*, [w:] *Unisono w wielogłosie, cz. 3: Rock a korespondencja sztuk*, red. R. Marcinkiewicz, GAD Records, Sosnowiec 2012.
- Laura Jackson, *Freddie Mercury: The Biography*, wydanie elektroniczne, Kindle 2011.
- Lesley-Ann Jones, *Freddie Mercury. Biografia definitywna*, tłum. P. Lipszyc, Alfa, Warszawa 1999.
- Lesley-Ann Jones, *Freddie Mercury. Biografia legendy*, tłum. M. Kisiel-Małecka, Ł. Małecki, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2012.
- Peter Kivy, *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Karolina Kolinek-Siechowicz, *Od teorii muzycznej osoby do muzycznego personalizmu*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2015.
- Monika Konert-Panek, *Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus*, „Research in Language” 2017, Vol. 15, No. 4.
- Monika Konert-Panek, „Under Pressure”: dwa głosy – dwa akcenty. Socjofonetyczny obraz czynników warunkujących styl wokalny w muzyce popularnej, [w:] *Kultura rocka, cz. 2: Słowo – dźwięk – performance (1)*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, WN UMK, Toruń 2016.
- Peter Ladefoged, *Vowels and Consonants. An Introduction to the Sounds of Languages*, Blackwell Publishers, Oxford – Malden 2001.
- Amy Lawrence, *Marlene Dietrich: The Voice as Mask*, [w:] *Dietrich Icon*, eds. G. Gemünden, M.R. Desjardins, Duke University Press, Durham NC 2007.
- Jerrold Levinson, *Music, Arts & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca (NY) – London 1990.
- Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate Publishing, Farnham – Burlington (VT) 2012.
- Georg Purvis, *Queen: Complete Works: (Revised and Updated)*, Titan Books, London 2019.



- Roman Radoszewski, *Czesław Niemen. Kiedy się dziwić przestanę... Monografia artystyczna*, Iskry, Warszawa 2004.
- Maria Riva, *Marlene Dietrich*, Alfred A. Knopf, New York 1993.
- Jenefer Robinson, *Deeper than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Clarendon Press, Oxford 2005.
- Michael Silverstein, *Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description*, [w:] *Meaning in Anthropology*, eds. K.H. Basso, H.A. Selby, University of New Mexico Press, Albuquerque 1976.
- Wesley Strick, *Queen: Spirited, Impeccable, Silly*, „Circus” 1977, Queen Archives, <https://queenarchives.com/qa/xx-xx-1977-a-day-at-the-races-circus/>.
- Peter Trudgill, *Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation*, [w:] *On Dialect. Social and Geographical Perspectives*, ed. P. Trudgill, Blackwell, Oxford 1983.
- Bryan Wawzenek, *How Queen Attempted to Make a Sequel With „A Day at the Races”*, 10.12.2016, Ultimate Classic Rock, [https://ultimateclassicrock.com/queen-day-at-the-races/?utm\\_source=tsmclip&utm\\_medium=referral](https://ultimateclassicrock.com/queen-day-at-the-races/?utm_source=tsmclip&utm_medium=referral).

### Źródła fonograficzne

- Queen, *A Day at the Races*, CD, 1976/2008, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, TMM Polska/Planeta Marketing, Agora SA, lic. EMI Music Poland.

### Marlene Dietrich and *The Millionaire Waltz* by Queen. Linguistic and Musical Constructions of Persona in Popular Music

The paper adopts an interdisciplinary research perspective on popular music on the basis of the song *The Millionaire Waltz* by Queen. The main focus is placed on the key part of the song: the fragment in which the vocalist, Freddie Mercury, adopts German accent. This fragment is analyzed with reference to the concept of persona, both musical (A.F. Moore) and linguistic – as emphasized in the theory of style-shifting (A. Bell) and the third wave in sociolinguistics (P. Eckert). The analysis concentrates on the problem of the split between the performer, persona and protagonist in the song, as well as the artistic tension between projection and originality. The applied research tools and methods (Praat and Sonic Visualiser programs, as well as formal and auditive analyses) lead to the conclusion confirming the popular impression according to which Freddie Mercury imitates Marlene Dietrich

in the analyzed song. His performance may be theorized as an example of Referee Design. Yet, some linguistic and musical aspects of this stylization suggest that this interpretation is not unambiguous. The complex character of the persona created by Mercury may be seen as an asset which gives rise to a wide spectrum of meanings (Marlene – German diva – diva), corresponding with Queen's artistic tropes (stylization, cabaret, operetta, contrast, humor, nostalgia, queer) and maintaining the balance between reproduction and innovation.

**Keywords:** musicology, persona, popular music, sociophonetics, stylization

# MIĘDZY TEKSTEM KULTURY A PRAKTYKĄ KLINICZNĄ. NARRACJE O PSYCHIATRACH A AKTUALNE PROBLEMY DYSCYPLINY

ANNA RÓŻA HOSS

Instytut Kultury Polskiej UW  
Institute of Polish Culture,  
University of Warsaw  
annarozahoss@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-8615-7284

## WPROWADZENIE

Ekspansja kategorii narracji w naukach humanistycznych ułatwiła eksplorację pozornie odległych przestrzeni, w tym medycyny<sup>1</sup>. Opowiadanie historii jest jednym z czynników konstytuujących chorobę, rozumianą jako fenomen transdyscyplinarny. Narracja kształtuje indywidualne doświadczenie chorowania i je dialogizuje, włączając kolejnych aktorów oraz oferując doświadczenie zastępcze<sup>2</sup>. Wieloaspektowość roli narracji staje

---

<sup>1</sup> Przykładem może być rozkwit podejścia medycyny narracyjnej, zachęcającej lekarzy (przede wszystkim innych specjalizacji niż psychiatria, dla której to podstawowe narzędzie pracy) do potraktowania narracji pacjenta o jego doświadczeniu choroby jako potencjalnej zmiennej lub narzędzia. Zob. R. Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, New York 2006; eadem, *The Narrative Road to Empathy*, [w:] H. Spiro, M.G. McCrea Curnen, E. Peschel, D. St James, *Empathy and the Practice of Medicine: Beyond Pills and the Scalpel*, New Haven 1993; *Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Warszawa 2019; A. Kleinman, *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*, New York 1988; V. Skultans. *Anthropology and Narrative*, [w:] *Narrative Based Medicine. Dialogue and Discourse in Clinical Practice*, eds. T. Greenhalgh, B. Hurwitz, London 1998.

<sup>2</sup> W teorii społecznego uczenia się Alberta Bandury uczenie się wielu zachowań zachodzi poprzez modelowanie. Obserwacja modelu otrzymującego pozytywne wzmocnienie zachowania sama w sobie jest pozytywnym wzmocnieniem tego zachowania u obserwatora. Stąd uczenie się nie zachodzi wyłącznie

się wyraźniejsza w przypadku zaburzeń, w których praktyki opowiadania stanowią przedmiot obserwacji i metodę interwencji<sup>3</sup>. Narracje o psychiatrach są dialogiczne w szerokim sensie. Cyrkulujące w nich mity i symbole pozostają w intensywnej interakcji z każdym – również hipotetycznym i pośrednim – uczestnikiem relacji terapeutycznej. Chętnie wykorzystywane w różnorodnych dyskursach kultury, zwłaszcza popularnej, tworzą obraz jednocześnie zdeformowany i spójny, a przede wszystkim stanowiący główne źródło wiedzy o dziedzinie i jej przedstawicielach<sup>4</sup>. Konsekwentnie reprodukcją stereotypy, autentycznie kształtują kondycję psychiatrii, wpływają na jej rozwój, dostępność i sposób postrzegania.

Niniejszy tekst jest próbą wskazania potencjalnych zależności między filmowymi narracjami o psychiatrach, osadzonymi w aktualnym kontekście historyczno-kulturowym, a problemami dziedziny i ich wypadkową – stanem zdrowia pacjenta. Na potrzeby pracy przyjmuję szeroką, Brunerowską<sup>5</sup> definicję narracji, w której medium jest kwestią drugorzędną. W pierwszej części analizy proponuję podstawową siatkę pojęć, przydatną do przybliżenia fundamentów zjawiska. Wyjściowym materiałem badawczym będzie typologia filmowych postaci psychiatrów, której autorami są Glen i Krin Gabbardowie. Klasyfikacja ta, oparta na wyczerpującym przeglądzie obrazów filmowych, pozwoli na usystematyzowanie znaków w ich sensie referencyjnym i posłuży za punkt wyjścia do interpretacji funkcji komunikacyjnej. Przywołam kilka zestawów znaków o różnych poziomach złożoności i zastanowię się, do jakich wartości i ideologii odsyłają. Poruszę wątki piętna, płci, widzialności, spójności oraz dewaluacji i idealizacji.

Druga część niniejszego artykułu obejmuje analizę recepcji narracji. Spróbuję osadzić je w kontekście społecznym, koncentrując się na kilku

---

wskutek bezpośrednich doświadczeń, ale i pośrednich, cudzych – zastępczych; zob. A. Bandura, *Teoria społecznego uczenia się*, Warszawa 2007.

<sup>3</sup> A. Kapusta, *Performowanie szaleństwa: narracja i choroba psychiczna*, [w:] *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Kraków 2012, s. 209–223.

<sup>4</sup> L. Beachum, *The Psychopathology of Cinema: How Mental Illness and Psychotherapy are Portrayed in Film*, „Honors Projects” 2010, Vol. 56.

<sup>5</sup> J.S. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 2, s. 4.

aktualnych problemach psychiatrii. Uznaję za nie: wzrost liczby osób nieotrzymujących wymaganej pomocy, zwiększenie liczby chorych, utrzymującą się społeczną niechęć wobec leczenia psychiatrycznego, ale także wewnętrzną degradację dyscypliny, powiązaną ze stygmatyzacją i auto-stygmatyzacją jej przedstawicieli i osób korzystających z ich wsparcia. W tym miejscu pozwolę sobie na przywołanie kilku konkluzji z literatury przedmiotu o charakterze empirycznym. Porównując wnioski, zaproponuję kilka wspólnych obszarów problemowych, ujawniających się na etapach dystrybucji, konsumpcji i recepcji tekstu kultury. Poruszę kwestię mechanizmu autostygmatyzacji, unaoczniającego cyrkularny charakter problemu. Należy tu zaznaczyć, że materiał badawczy cechuje się specyficznymi ograniczeniami<sup>6</sup>. Ze względu na ograniczoną objętość pracy koncentruję się przede wszystkim na postaci lekarza psychiatrii, mniej na psychiatrii jako dyscyplinie. Nie rozwijam zagadnienia sposobów przedstawiania pacjenta, choroby czy pozostałych specjalistów z dziedziny zdrowia psychicznego. Finalne wnioski dotyczące ogólnej kondycji psychiatrii są zaś – rzecz jasna – hipotezami, otwierającymi pole do dalszych badań.

## PSYCHIATRIA W FILMIE

Psychiatria w obrazach filmowych, w porównaniu do innych subdyscyplin medycyny, jest obiektem najintensywniejszej stereotypizacji<sup>7</sup>. O ile komunikaty w mediach masowych można nazwać jednoznacznie negatywnymi, o tyle filmowe obrazy psychiatrii sytuują się zwykle na krańcach kontinuum „dewaluacja – idealizacja”. Treści przekazywane za pomocą mediów masowych, w tym fikcyjne, pozostają podstawowym źródłem potocznej

<sup>6</sup> Literatura przedmiotu dotyczy przede wszystkim kontekstu amerykańskiego. W Polsce kwestie związków psychiatrii z kinem porusza m.in. Wojciech Otto; zob. idem, *Wizerunki bohaterów z chorobami psychicznymi w polskim kinie*, [w:] *Medycyna w filmie*, red. M. Ganczar, M. Oleszczyk, Kraków 2017. W wielu źródłach nie dokonuje się (zasadniczego z perspektywy socjologii medycyny) rozróżnienia między psychiatrą, psychologiem i psychoterapeutą.

<sup>7</sup> N. Sartorius, *Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „World Psychiatry” 2012, Vol. 11, No. 1, s. 61–62.

wiedzy o dyscyplinie<sup>8</sup>. Wyniki badań empirycznych wskazują na istnienie bezpośredniej zależności między sposobem przedstawiania psychiatrii i psychiatrów w mediach a społecznym nastawieniem do chorób psychicznych, jakością życia doświadczających ich osób, a nawet decyzjami na szczeblu rządowym<sup>9</sup>. Elementy narracji filmowych przedostają się do przekazów dziennikarskich, zacierając granicę między fikcją a faktem. Ilustruje to tendencja do zestawiania wątku choroby psychicznej z wątkiem przemocy<sup>10</sup>. Metodycznie powielane stereotypy ewoluują we względnie stabilne, funkcjonujące w imaginariusium społecznym uprzedzenia. Nieprzychylnie, zniekształcone, latentne reprezentacje poznawcze kształtują postawy, motywacje i oczekiwania względem leczenia. Negatywne wizerunki psychiatrów są przydatne do takiego sposobu objaśniania rzeczywistości, który sprzyja realizacji partykularnych interesów. Mogą utrwalać pozycję klasy dominującej, regulując dostęp do usług z zakresu ochrony zdrowia psychicznego. Bez wątplenia jednak stanowią źródło potencjalnych interwencji korygujących, co czyni je ponadprzeciętnie istotnym materiałem badawczym<sup>11</sup>.

Fluktuacje obrazu psychiatrów w kinie XX wieku pozostają w ścisłej zależności z kontekstem historycznym. Sekwencje dewaluacji i idealizacji korelują ze społecznymi nastrojami względem dziedziny. Taktyki opowiadania są ustanawiane w relacji z bieżącą sytuacją polityczną. Dotyczy to zwłaszcza stopnia akceptacji dyscypliny przez aparat państwowy, a co za tym idzie – poziomu dofinansowania jej zaplecza akademickiego, jak i priorytetowości powszechnego dostępu do jej usług. Nie bez znaczenia pozostają epizody hossy w sferze wynalazczości i modernizacji. Uwarunkowania te

---

<sup>8</sup> G. Walter, A. McDonald, J. Rey, A. Rosen, *Medical Student Knowledge and Attitudes Regarding ECT Prior to and After Viewing ECT Scenes from Movies*, „The Journal of ECT” 2002, Vol. 18, No. 1, s. 43–46.

<sup>9</sup> D.R. Edney, *Mass Media and Mental Illness: A Literature Review*, Canadian Mental Health Association, Ontario 2004, [https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass\\_media.pdf](https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass_media.pdf) [dostęp 11.08.2019].

<sup>10</sup> M. Matas, N. El-Guebaly, A. Peterkin [et al.], *Mental Illness and the Media: An Assessment of Attitudes and Communication*, „The Canadian Journal of Psychiatry” 2017, Vol. 30, No. 1, s. 12–17.

<sup>11</sup> G. Walter, *The Stereotype of the Mad Psychiatrist*, „Australian and New Zealand Journal of Psychiatry” 1989, Vol. 23, s. 547–554.

określają treść moralnej oceny dyscypliny i jej praktyk. Ubiegłe stulecie otwierają więc serie frenetycznych obrazów rozliczających się z psychiatrią przednaukową i jej niechlubnym dorobkiem, jeszcze świeżym w kolektywnej pamięci (np. *Dr Dippy's Sanitarium* [1906], prod. American Mutoscope Company). Nawarstwienie dowartościowujących, a wręcz afirmatywnych narracji towarzyszy okresom wzrostu przydatności dziedziny, jak w przypadku filmów z okresu okołowoennego (np. *Ludzie-koty* [*The Cat People*], 1942, reż. Jacques Tourneur; *Trzy kamelie* [*Now, Voyager*], 1942, reż. Irving Rapper; *Lady in the Dark*, 1944, reż. Mitchell Leisen; *Pod jednym sztandarem* [*Home of the Brave*], 1949, reż. Mark Robson). Służba ofiarom i kombatanom drugiej wojny światowej pozwala psychiatrii spłacać dług zaciągnięty przez jej pionierów. „Złoty okres” (1956–1962; np. *Nagle, zeszłego lata* [*Suddenly, Last Summer*], 1959, reż. Joseph L. Mankiewicz; *Wiosenna bujność traw* [*Splendour in the Grass*], 1961, reż. Elia Kazan; *The Mark* [1961], reż. Guy Green; *David and Lisa* [1962], reż. Frank Perry; *Pressure Point* [1962], reż. Hubert Cornfield) zostaje zneutralizowany strumieniem narracji radykalnie antypsychiatrycznych, homologicznych wobec postulatów kontrkulturowych związanych z wojną w Wietnamie (np. *W przebraniu mordercy* [*Dressed to Kill*], 1960, reż. Robert Lynn; *Lot nad kukułczym gniazdem* [*One Flew Over the Cuckoo's Nest*], 1975, reż. Miloš Forman; *Szklany kloz* [*The Bell Jar*], 1978, reż. Larry Peerce). Od końca XX wieku eksplorowane problemy nie dotyczą już zasadności istnienia dyscypliny, a roli i właściwości jej reprezentanta (np. *Szaleństwo króla Jerzego* [*The Madness of King George*], 1994, reż. Nicholas Hytner; *Lepiej być nie może* [*As Good as it Gets*], 1997, reż. James L. Brooks; *Piękny umysł* [*A Beautiful Mind*], 2001, reż. Ron Howard)<sup>12</sup>. Perypetie nie rozwijają się już na płaszczyźnie psychiatria vs świat – inspirowany labilnością narracyjną konflikt odbywa się na wewnętrznym terytorium dziedziny. Rozważenie zależności między sposobem opowiadania a aktualnym tłem historycznym może pomóc więc w próbach identyfikacji tych elementów, które „próbują przemienić historię w naturę”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> M.T.B. Dubugras, J. Mari, J.F.F.Q. dos Santos, *The Image of Psychiatrist in Academy Award Winning Films from 1991 to 2001*, „Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul” 2007, Vol. 29, No. 1, s. 100–109.

<sup>13</sup> R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 100–101.



Schyłek metanarracji ujawnia się także w dezintegracji tożsamości psychiatry. Wielość mikronaracji uwidacznia jednak pewne wzorce. Na podstawie analiz czterystu filmowych postaci psychiatrów z ubiegłego stulecia Gabbardowie wyodrębnili osiem ich typów<sup>14</sup> (zob. tabela 1). Kategoryzację tę można rozumieć jako zbiór wariantów strategii zarządzania piętnem: rozpracowywania jego oczywistości, widoczności czy natarczywości<sup>15</sup>. Można postrzegać je również jako zestaw recept, których standaryzacja, swoista kulturze masowej, umożliwiała systematyczną reprodukcję. Sześć spośród ośmiu wariantów można jednoznacznie uznać za dewaluujące.

Tabela 1. Typy filmowych psychiatrów; źródło: G.O. Gabbard, K. Gabbard, *op. cit.*

---

**Dr Dippy** – niekompetentny zaniedbany, brodaty, ekscentryczny mężczyzna, mówiący z europejskim akcentem. Przejawia oznaki „szaleństwa”. Realizuje mit „niebieskiego ptaka”, mit szalonego naukowca lub pełni funkcję błazna. Na przykład dr Dippy w *Dr Dippy's Sanitarium*.

---

**Dr Wonderful** – opiekuńczy, atrakcyjny, sympatyczny. Występuje w roli misjonarza lub cudotwórcy. Dowartościowuje rolę pacjenta: jest gotów poświęcać dla niego własne życie prywatne czy łamać zasady zawodowe. Realizuje mit dobrego pasterza lub miłosiernego samarytanina. Postać skrajnie wyidealizowana, spójna. Na przykład dr Green w *Lepiej być nie może* czy dr Curtis Luther w *Trzech obliczach Ewy* (*The Three Faces of Eve*, 1957, reż. Nunnally Johnson).

---

**Dr Evil** – bezwzględny, złowrogi, czarujący i uwodzicielski. Uprzedmiotawia pacjenta, wykorzystując go do osiągnięcia własnych korzyści. Narusza granice relacji pacjent – lekarz. Reprezentuje makiaweliczną, redukcjonistyczną, skrajnie scjentystyczną wizję nowożytnej medycyny. Na przykład dr Hannibal Lecter w *Milczeniu owiec* (*The Silence of the Lambs*, 1991, reż. Jonathan Demme); dr Jonathan Crane w *Batmanie – Początku* (*Batman Begins*, 2005, reż. Christopher Nolan); dr Gideon Lergeman w *Powrocie do Garden State* (*Garden State*, 2004, reż. Zach Braff).

---

<sup>14</sup> G.O. Gabbard, K. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, Virginia 1999.

<sup>15</sup> Zob. E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 86.

**Societal Agent** – reprezentant systemowego aparatu opresji. Jego interwencje służą przekształceniu pacjenta w jednostkę spełniającą wymogi normy społecznej i obejmują karanie, kontrolę i dyscyplinowanie. Reprezentuje problem normatywności w zdrowiu psychicznym, wątek wiedzy – władzy i instytucjonalnie uprawnionej przemocy. Jego pacjent to osoba oświecona, której wmawia się zaburzenie. Na przykład dr Vankay w *Błękitnie nieba* (*Blue Sky*, 1994, reż. Tony Richardson); personel w *Locie nad kukułczym gniazdem*; psychiatra w *Harold and Maude* (1971, reż. Hal Ashby).

**The Romantic** – niezdolny do utrzymania profesjonalnych granic, angażujący się w relację romantyczną z pacjentem. Realizuje mit zakazanego owocu. Na przykład dr Constance Petersen w *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945, reż. Alfred Hitchcock).

**Dr Sexy** – kobieta w roli obiektu seksualnego, niezdolna do utrzymania profesjonalnych granic. W toku akcji uratowana przez pacjenta płci męskiej. Odpowiednikiem tego typu jest postać uwodzącej pacjentki. Realizuje mit zakazanego owocu. Na przykład dr Helen Gurley Brown w filmie *Samotna dziewczyna i seks* (*Sex and the Single Girl*, 1964, reż. Richard Quine).

**Dr Flawed** – kompetentny, zaangażowany, równoważący wady i zalety. Pojedyncze akty wypadnięcia z roli paradoksalnie sprzyjają jego idealizacji. Realizuje mit pół boga, pół człowieka. Na przykład psychiatra w *Psychozie* (*Psycho*, 1959, reż. Alfred Hitchcock).

**Rational Foil** – dogmatyczny, konserwatywny, nieelastyczny. Podważa wiarygodność opowieści pacjenta, która okazuje się prawdziwa. Zjawisko wskazane jako patologia ma inne, niezauważone przyczyny. Narracja podkreśla nieadekwatność prostych rozwiązań i schematów, eksploatuje pogląd solipsystyczny, często zaprzecza istnieniu chorób psychicznych. Na przykład personel w *Locie nad kukułczym gniazdem*.

Proponuję uzupełnienie powyższej klasyfikacji o trzy pozycje. „Typ transparentny” reprezentowałyby wątki „psychiatry bez twarzy” i „anonimowego psychiatry”<sup>16</sup>. Stosuje się tu znak niewidoczny wprost: sposób aranżacji kadru wymusza obecność wyłącznie postaci pacjenta (np. *Wnętrza* [*Interiors*], 1978, reż. Woody Allen; *Zbrodnie namiętności* [*Crimes of Passion*], 1984, reż. Ken Russell; *Zostawić Las Vegas* [*Leaving Las Vegas*], 1995, reż. Mike Figgis; *Samotny facet* [*The Lonely Guy*], 1984, reż. Arthur Hiller). Typ konotuje nieefektywność, bezradność i dwuznacznie rozumianą drogoplanowość specjalistów. Druga kategoria to „typ narcystyczny”, charakterystyczny dla produkcji ostatniego trzydziestolecia. Realizuje wprost

<sup>16</sup> G.O. Gabbard, *Psychotherapy in Hollywood Cinema*, „Australasian Psychiatry” 2001, Vol. 9, No. 4, s. 365–369.

wartości właściwe kulturze narcyzmu<sup>17</sup>. Za proces zdrowienia nie odpowiada więc psychiatria jako dyscyplina, tylko ci z jej reprezentantów, których wyróżnia ponadprzeciętność i nieszablonowość. Cechuje ich „nowoczesne” nastawienie: swobodna ekspresja emocjonalna, akceptacja postaci pacjenta, nieformalna postawa i podobne do pacjenta pochodzenie klasowe. Sugeruje to, że rozumienie aparatu psychicznego jest zajęciem wyjątkowych jednostek. Nieosiągalne dla innych, nie powinno stanowić przedmiotu zainteresowania. Tak zarysowana psychiatria nie może być rzemiosłem, a wyłącznie przedmiotem misji. Ostatnią propozycją jest „typ wypalony”. Przepracowany, zmęczony specjalista z powodu nagromadzenia obowiązków i obciążeń zaczyna uprzedmiotawiać pacjentów. Pracuje mechanicznie, odruchowo, niedokładnie i rutynowo, uosabiając wypalenie zawodowe, które może osiągnąć każdego uczestnika neoliberalnego rynku pracy. Jednocześnie dotyka wrażliwego tematu: finansowej motywacji jednej ze stron relacji pacjent – lekarz.

Filmowe psychiatriki są nosicielkami niezbywalnego piętna „odwiecznego nakazu kobiecości”<sup>18</sup>. Mechanizm „przechodzenia od semiologii do ideologii”<sup>19</sup> widać wyraźnie właśnie na przykładzie dwóch typów kobiecych: *The Romantic* i *Dr Sexy*. Oba typy eksponują atrybuty kojarzone z atrakcyjnością fizyczną, która pełni funkcję piętna i nie może zostać zakryta wizerunkiem profesjonalnym. Ich wspólną cechą jest brak umiejętności kontroli własnego zachowania (zwłaszcza w ramach ekspresji erotycznej czy emocjonalnej) i utrzymania etycznych granic w relacjach z pacjentem męczyzną. Wątek wiedzy – władzy<sup>20</sup>, obecny praktycznie w każdej narracji

---

<sup>17</sup> C. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York 1991, s. 232.

<sup>18</sup> R. Barthes, op. cit., s. 81.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> „Wiedza – władza” – termin pochodzący z teorii kultury Michela Foucaulta, odnoszący się do nowoczesnych, właściwych ładowi kapitalistycznemu technik dyscyplinarnych; zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2005; M. Herer, *Michela Foucaulta wizja współczesności. Wiedza, władza i gry prawdy*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f007herer.pdf> [dostęp 19.04.2020]; A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002; J. Kochanowski, *Wiedza jako władza*

o psychiatrii, w opowieści o kobiecie służy wyłącznie wyjaskrawieniu mitu *hybris*. Wiedzona pychą bohaterka próbuje realizować się w roli zawodowej stereotypowo uważanej za męską. Jej niekompetencja i nieumiejętność adekwatnej oceny własnych możliwości narażają ją, a czasem i jej pacjenta, na niebezpieczeństwo. W toku fabuły zostaje skonfrontowana ze swoją małością, ponosi porażkę i wyciąga wnioski dotyczące własnych kompetencji, siły i przynależnego jej miejsca. Postać *Dr Sexy* jest sprowadzona do roli obiektu seksualnego. Nie potrafiąc powstrzymać swojego pociągu, psychiatrka przekracza kolejne granice relacji terapeutycznej, rozpoczynając relację seksualną z pacjentem. On, mimo że w wyniku pomyłki lub w chwili słabości znalazł się w pozycji biernej, ostatecznie przemienia się w głównego bohatera, ratując lekarzkę przed efektami jej własnych błędów.

W typie romantycznym intensywniej eksponuje się figurę kobiety matki lub kobiety żony. Niemożliwą do opanowania siłą jest już nie czysty pociąg erotyczny, a miłość. Towarzysząca narracja „katartycznego uzdrowienia” wprowadza wartość faworyzowaną przez kulturę (tu: miłość romantyczną) w miejsce właściwego leku. Będąc poza intencją i kontrolą leczącej, przedstawia psychiatrię jako rodzaj sztucznej (a więc w domyśle: gorszej) interwencji w świat emocjonalny, który powinien pozostać spontaniczny. Bezkonkurencyjny w kulturach indywidualizmu mit romantycznej miłości występuje przeciwko mitowi nowożytnej nauki. Rozgrywając tyleż niebezpieczne, ile przezroczyste opozycje (natura – kultura, ziemskie – nadprzyrodzone, ciało – dusza), unaocznia potencjalność uleczenia, a bezdyskusyjnie odmawiając bohaterce sprawczości, ostrzega przed konsekwencjami *hybris*. Tak realizowana trywializacja choroby może być brzemienna w skutkach dla odbiorcy niezależnie od płci. Mężczyzna dowiaduje się z tej opowieści, że co prawda pewien stopień cierpienia w momentach kryzysu jest dopuszczalny (podobnie jak popełnienie błędu poszukiwania pomocy u kobiety), jednak ostatecznie jego zadaniem jest samodzielne rozwiązanie problemu. Pacjent, reprezentując antagonistycznie nastawione środowisko pozaeksperskie, przeciwstawia nowożytnej medycynie wartości uniwersalne, przyrodzone, ponadparadygmatyczne, odsłaniając jej słabości i unieważniając swój lęk przed dzierżycielem wiedzy – władzy. Zaburzenie psychiczne zostaje, jeśli

---

*i wiedza jako opór. Wokół koncepcji Marka Olssena, Johna Codda i Anne-Marie O'Neill, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2007, nr 1 (29).*

nie całkowicie zanegowane, to drastycznie odmedykalizowane i przetłumaczone na język potoczny. Psychiatrka, jako nieracjonalna, nieskuteczna, niesamodzielna, uosabia wizję psychiatrii jako poddziedziny zdyskredytowanej przez inne nauki. „Symboliczne unicestwienie kobiety” i w tym wypadku dąży do „podtrzymania i kontynuacji istniejącego podziału pracy zdeterminowanego przez ortodoksyjne wyobrażenia o kobiecości” i „służy potwierdzaniu ich roli jako żon, matek i gospodyń domowych”<sup>21</sup>. W interesie patriarchalnego systemu leży przekonanie odbiorcy, że niemożność realizacji zawodu na równi z mężczyzną jest wynikiem uniwersalnej, kobiecej natury. Tezę tę potwierdza nie tyle moment porażki postaci, ile raczej to, co następuje przed nim. System bowiem udostępnił bohaterce możliwość edukacji i wkroczenia na rynek pracy, a mimo to poniosła ona klęskę. Tak skonstruowana opowieść bagatelizuje wpływ czynników ekonomicznych, psychologicznych, społecznych i kulturowych, utrwalając patriarchalne stosunki władzy.

Wygląd zewnętrzny postaci psychiatrów filmowych często odsyła do kategorii niespójności, zachęcając do poszukiwania symboli piętna. Większość z nich to białoskórzy mężczyźni w średnim wieku. Wielu z nich ma elementy wyglądu wprost zapożyczone od Zygmunta Freuda: okulary, zarost, garbaty nos, formalny strój. Zwykle nie noszą białego fartucha, a mimo to ich stroje komunikują przynależność do grupy hermetycznej, uprzywilejowanej, rozpoznawalnej i ekskluzywnej, legitymizując obecność profesjonalnego zaplecza i wymuszając uległą postawę pacjenta. Wyczelowany ubiór miewa jednak drobne skazy: przetarcia czy zabrudzenia, w dosłowny sposób komunikujące o fakcie, cesze czy zjawisku, które mając źródło w pozaprofesjonalnej codzienności, poświadczają istnienie prywatnego życia lekarza. W przypadku postaci negatywnej może być to sygnałem o porzuceniu zainteresowania własną fizycznością, w wielu kulturach kojarzonym z kosztem intensywnej pracy intelektualnej. Psychiatra mężczyzna nie potrafi lub nie musi przyjmować konformistycznej postawy względem wymogu atrakcyjności. Wspomniana nieczęsta obecność najbardziej oczywistego znaku przynależności do środowiska medycznego – białego kitla – komunikuje odrębność psychiatrii wśród dyscyplin medycznych, tak istotną, że

---

<sup>21</sup> G. Tuchman, *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media*, cyt. za: D. Strinati, op. cit., s. 147.

aż wymuszającą rezygnację z silnego symbolu prestiżu. Ukrywanie piętna można w tym kontekście uznać za rodzaj nieuczciwej gry z pacjentem. Sam przedmiot zainteresowania, a często i metody oddziaływania dziedziny są transparentne. Narzędzia pracy lekarzy zajmujących się chorobami somatycznymi są w większości widoczne w oczywisty sposób. Podmiot wie, kiedy staje się przedmiotem – obiektem badania. Ukrycie tożsamości przez psychiatrę może uniemożliwić świadomą, dobrowolną zgodę na udział w badaniu. Problematyczność natury przedmiotu i narzędzi psychiatrii to jeden z przykładów powracającego tematu przekształceń i kryzysów w nauce. Jest to kolejna kanwa do dyskusji nad podważaniem dylematu psychofizycznego czy nad kryzysem przekonania o homogeniczności lub heterogeniczności nauki.

## ZWIERZĘ SAMOINTERPRETUJĄCE SIĘ. TOŻSAMOŚĆ W PRAKTYCE

W 2010 roku World Psychiatric Association wydaje dokument, w którym instruuje, jak walczyć (*combat*) ze stygmatyzacją psychiatrii i psychiatrów; pięć lat później podobna publikacja zachęca do poprawiania (*improve*) wizerunku<sup>22</sup>. Społeczne postawy wobec psychiatrii ulegają systematycznemu, powolnemu polepszeniu, jednak nadal są gorsze niż w przypadku innych dziedzin medycyny<sup>23</sup>. Wielopłaszczyznowe połączenie kwestii tożsamości ze zjawiskiem stygmatyzacji stanowi autostygmatyzacja, rozpoznawana jako poważny problem dziedziny.

Pacjenci uważają psychiatrów za lekarzy skłonnych do manipulacji i naruszania granic, nieskutecznych, zarozumiałych, wyróżniających się największą dziwacznością. Nie pozostaje to bez związku z faktem, że równolegle do globalnie wzrastającego zapotrzebowania na pomoc psychiatryczną

<sup>22</sup> D. Bhugra, N. Sartorius, A. Fiorillo [et al.], *EPA Guidance on how to Improve the Image of Psychiatry and of the Psychiatrist*, „European Psychiatry” 2015, Vol. 30, s. 423–430; N. Sartorius, W. Gaebel, H.-R. Cleveland [et al.], *WPA Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „World Psychiatry” 2010, Vol. 9, s. 131–144.

<sup>23</sup> N. Sartorius, W. Gaebel, H.R. Cleveland [et al.], op. cit., s. 61–62.

około trzy czwarte osób wymagających takiej opieki nie otrzymuje jej<sup>24</sup>. Podstawowymi czynnikami pozaekonomicznymi odsuwającymi ludzi od leczenia są lęk przed stygmatyzacją, wstyd, brak wiary w skuteczność leczenia oraz własne uprzedzenia wobec psychiatrów i osób chorujących psychicznie.

Reprezentanci pozostałych dyscyplin medycznych mówią o psychiatrach jako o osobach mniej stabilnych emocjonalnie, neurotycznych, nieskutecznych, a nawet bezużytecznych<sup>25</sup>. Status psychiatry jest niski nie tylko wśród innych lekarzy, naukowców, ale i wśród specjalistów z zakresu zdrowia psychicznego w ogóle<sup>26</sup>. Studenci medycyny opisują psychiatrów podobnie jak osoby bez wykształcenia kierunkowego, co może implikować prawdopodobnie wspólne źródło stereotypów<sup>27</sup>. Portretują ich jako nieskutecznych ekscentryków, reprezentujących dziedzinę wewnętrznie skłóconą i niedostatecznie naukową<sup>28</sup>. Werbalizują również obawę o możliwość zarażenia się chorobami psychicznymi, co wydaje się odzwierciedlać koncepcję piętna u dzielonego<sup>29</sup>, a więc stygmatyzacji oddzielonej od pierwotnego przedmiotu, ale wynikającej z bezpośredniego kontaktu z nim. Lęki studentów mogą wskazywać na typowy akt kalkulowania przez jednostkę dobrowolnie przyjmującą piętno, która staje przed dylematem przymusu akceptacji dyskomfortu wynikającego z reprezentowania grupy napiętnowanej. Adeptci wskazują, że socjalizacja do piętna jest powiązana z aktywnością „normałów”: lekarzy innych specjalności, dyskredytujących psychiatrię.

---

<sup>24</sup> C. Henderson, S. Evans-Lacko, G. Thornicroft, *Mental Illness Stigma, Help Seeking, and Public Health Programs*, „American Journal of Public Health” 2013, Vol. 103, No. 5, s. 777–780.

<sup>25</sup> A. Kochański, A. Cechnicki, *Opinie polskich psychiatrów o psychiatrii i własnej roli zawodowej*, „Postępy Psychiatrii i Neurologii” 2018, t. 27, nr 1, s. 31–48.

<sup>26</sup> M.C. Angermeyer, H. Matschinger, *Public Attitude Towards Psychiatric Treatment*, „Acta Psychiatrica Scandinavica” 1996, Vol. 94, No. 5, s. 326–336.

<sup>27</sup> H. Qureshi, S. Carney, A. Iversen, *Narrative Review of the Impact of Clinical Psychiatry Attachments on Attitudes to Psychiatry*, „The Psychiatrist” 2013, Vol. 37, No. 3, s. 104–110.

<sup>28</sup> *WPA Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „Official Journal of The World Psychiatric Association” 2010, Vol. 9, No. 3, s. 131–144.

<sup>29</sup> E. Goffman, op. cit., s. 19.



W przypadku lekarzy psychiatrów inicjacyjny moment uczenia się piętna wydaje się przypadać właśnie na czas studiów medycznych. Poznając w tym czasie perspektywę „normalsów”, uczą się, że są z ich punktu widzenia dyskwalifikowani<sup>30</sup>. Jednocześnie już kilkudniowe praktyczne zajęcia z psychiatrii zmieniają tę narrację na bardziej przychylną<sup>31</sup>. Wiedza pozyskana wskutek własnej praktyki klinicznej jest więc jakościowo odmienna od tej pochodzącej od osób trzecich.

Paul Ricoeur za Charlesem Taylorem nazwał człowieka „zwierzęciem samointerpretującym się”<sup>32</sup>. Samointerpretacja psychiatrów odbywa się zwłaszcza przez autostygmatyzację. Jak wskazują Artur Kochański i Andrzej Cechnicki, polscy psychiatrzy „dzielą często dyskryminujące doświadczenia z osobami chorującymi psychicznie”<sup>33</sup>. Napiętnowani przez społeczeństwo i kolegów lekarzy internalizują i – w efekcie samospełniającej się przepowiedni – performują treści, których źródłem są powszechnie podzielane stereotypy i uprzedzenia. Wśród antycypowanych dyskryminujących treści psychiatrzy wymieniają przekonanie o nieskuteczności i nienaukowości psychiatrii oraz o możliwości zarażenia się szaleństwem. Piętno może być jednak źródłem drugorzędnych korzyści. Analiza wątku autostygmatyzacji ujawnia interesujący paradoks. Psychiatrzy, choć uważają swoją dziedzinę za „niedocenianą i dyskryminowaną”, doświadczają wypalenia zawodowego, braku uznania, poczucia nieskuteczności, generalnego pesymizmu, to jednocześnie wyrażają „duże zadowolenie z wyboru tej specjalności lekarskiej”<sup>34</sup>. We własnych oczach są bardziej kulturalni, dojrzałi, refleksyjni i mniej autorytarni w stosunku do pacjenta niż przedstawiciele innych specjalności.

## ZWIĄZKI

Konfrontując wnioski z analizy obrazów filmowych z wynikami badań postaw społecznych, możemy zauważyć pewne zbieżne motywacje i taktyki dewaluacji. Proponuję wyodrębnić trzech osi, tożsamy z obszarami

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> H. Qureshi, S. Carney, A. Iversen, op. cit., s. 104–110.

<sup>32</sup> P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, oprac. nauk. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003, s. 297.

<sup>33</sup> A. Kochański, A. Cechnicki, op. cit., s. 31–48.

<sup>34</sup> Ibidem.

najintensywniejszego lęku. Każda z narracji realizuje przynajmniej jeden wątek na jednej z proponowanych osi, choć często występują one równolegle lub przecinają się.

**Naruszanie granic.** Utrzymanie granic w relacji terapeutycznej jest podstawowym wskaźnikiem profesjonalizmu i poziomu etyczności specjalisty z zakresu zdrowia psychicznego. Zasady dotyczące granic w kontakcie pacjent – lekarz regulowane są przez kodeksy zawodowo-etyczne, a ich naruszenie może spotkać się z realnymi konsekwencjami prawnymi. Obowiązujące normy chronią interes pacjenta poprzez zapewnienie mu prawa do prywatności, intymności, bezpieczeństwa, dobrowolności, nietykalności cielesnej, jawnego dostępu do informacji. Zrozumienie roli tych wartości dla efektu leczenia i nauka sposobów ich realizacji stanowi bardzo ważny element w procesie edukacji specjalistów z zakresu zdrowia psychicznego. W narracjach filmowych wartości te są regularnie, intencjonalnie (lub nie) łamane. Zazwyczaj jest to wyrazem egoizmu i makiawelizmu bohatera. Bywa jednak, że naruszenie granic poprzez drobne akty wypadnięcia z roli świadczą pozytywnie o wartości moralnej postaci, jak w typie *Dr Wonderful*. Znow odsyła to do problemu podwójnej tożsamości, wyrażającego pragnienie o dominacji perspektywy czysto ludzkiej nad ekspercką w sytuacjach kryzysowych, jak gdyby narzędzia tej drugiej nie były wytworzone wyłącznie w celu pomocy. Relacja terapeutyczna z definicji jest asymetryczna, stąd granice stosunków lekarz – pacjent są w pewnym sensie wskaźnikiem hierarchii i utrzymywania porządku społecznego, w którym konieczne jest odgrywanie konkretnych ról. Wyznacza to pozorną relację władzy i uległości. Wątek naruszania granic służy także do stawiania pytania o podwójną tożsamość lekarza i możliwość czasowego zawieszenia jednej z ról: osoby prywatnej lub eksperta. Pozwala postawić pytania, a także snuć fantazje o ich wykluczaniu się. Wreszcie granice są kluczowe w omówionej wyżej kwestii efemeryczności i niewidzialności przedmiotu badań psychiatrii i stanowią kategorię powiązaną z zagadnieniem zarządzania piętnem.

**Niekompetencja.** Nieskuteczność i bezradność są właściwościami przypisywanymi figurom reprezentantów psychiatrii niezależnie od ich płci. Lęk o niekompetencję psychiatry w bezpośredni sposób koresponduje ze, wspomnianym wcześniej, jej szczególnym statusem wśród innych dyscyplin medycznych. Wśród lekarzy innych specjalności można mówić nie o lęku, a o przekonaniu czy domniemaniu niekompetencji psychiatrów.

Kompleksy technologiczne dziedziny i jej wojny paradygmatyczne personifikuje się w postaciach szalonych, niezdatnych, nieskutecznych naukowców. Brudne ubrania, nieskuteczne leki, emanacje seksualności – wszystko to może odsyłać do symboli piętna, demaskujących rozbieżność tożsamości i „redukujących konsekwentnie ocenę jednostki”<sup>35</sup>. Dziedzinie zarzuca się mniejszą od oczekiwanej skuteczność, zachowawczy charakter leczenia, brak satysfakcjonujących narzędzi diagnostycznych. Interwencje filmowych psychiatrów są więc prawie zawsze nieskuteczne, a jeśli wywołują efekt, to negatywny – z ubytkiem zdrowia lub nawet śmiercią pacjenta włącznie. Kategoria niekompetencji ujawnia społeczne niepokoje o istotę kultury eksperckiej. Eksploruje wizję, w której profesjonalizacja w zakresie zdrowia psychicznego stanowi próbę monetyzacji i kolonizacji przestrzeni pierwotnie intymnej. Pokazuje profesjonalizm jako wartość deficytową, a w pewnej jego wersji jako czynnik pogłębiający dystans w relacji lekarz – pacjent. Zagadnienie to mocno koreluje z trudnościami instytucjonalnymi związanymi z leczeniem psychiatrycznym, a zwłaszcza jego ograniczeniami systemowymi.

Wrogość. Większość Gabbardowskich typów zakłada, że interesy pacjenta i lekarza są rozbieżne, przy czym lekarz nie ujawnia wprost swoich prawdziwych motywacji. Pragnie osiągnięcia kontroli nad społeczeństwem, zdobycia władzy i zasobów finansowych. Uprzedmiotawia pacjenta i manipuluje nim, by osiągnąć swój cel, często ujawniając wręcz sadyzm. Reprezentuje maszynę biurokratyczną, tajne grupy wpływu, totalitaryzujący system lub bezduszne, niekorespondujące z codziennością instytucje naukowe. Zachowania pozornie wzbudzające zaufanie powinny wywołać czujność pacjenta, gdyż prawdopodobnie są elementem manipulacji. Ten paranoiczny wątek wydaje się mieć źródła w kilku zjawiskach. Po pierwsze – w motywacji lekarza. Wątpliwość budzi podejmowanie dobrowolnego kontaktu z osobami zaburzonymi, w myśl mechanizmu piętna udzielonego. Trudność w rozpoznaniu potencjalnej przyjemności osiągananej w realizacji tej pracy może skłaniać do podejrzeń, że prawdziwe korzyści leżą gdzie indziej, na przykład w wysokich zarobkach lub czerpaniu sadystycznej przyjemności. Po drugie – skonceptualizowanie psychiatry jako wrogiego

<sup>35</sup> E. Goffman, op. cit. s. 19-21.

mobilizuje pacjenta do jakiegokolwiek aktywności; jest to bardziej upodmiotawiające niż akceptacja relacji opartej na władzy i całkowitej uległości. Po trzecie – brak natychmiastowych efektów leczenia, satysfakcjonującej ulgi czy wreszcie sztywność lekarza w diagnozowaniu i interwencjach mogą być odbierane jako brak dostatecznego, empatycznego zaangażowania w leczenie. Po czwarte i najważniejsze – wrogość psychiatry może być wyrazem jego dominacji oraz pogardy wobec pacjenta i jego autonomiczności. Ten rodzaj władzy osiąga on poprzez posiadanie wiedzy: zarówno zasobów, których kumulacja pozwoliła mu na występowanie na danym stanowisku, jak i zdolności do nielegalnego zdobywania wiedzy o pacjencie przez nie-dobrowolną infiltrację oraz analizę jego życia psychicznego.

## WNIOSKI

Sposób prezentacji psychiatrów w tekstach kultury jest konsekwentny, zniekształcony i intensywnie nasycony emocjonalnie. Można wyodrębnić kilka podstawowych kodów służących do przedstawiania psychiatrów, przy czym większość z nich służy tworzeniu figury zdevaluowanej. Przekazywane w ten sposób wartości wydają się wskazywać na kilka fundamentalnych lęków związanych z lekarzami psychiatrii. Dotyczą one kompetencji, władzy i naruszania granic. Cyrkulacja tych problemów zapewniana przez media masowe jest jednocześnie ściśle zależna od kontekstu historyczno-kulturowego i względnie stabilna. Niesione w nich znaczenia oddziałują z każdym z aktorów interakcji terapeutycznej, czego dowodem jest występowanie wspólnych treści lęków i stereotypów, przenikających między fikcją a rzeczywistością. Pacjenci nabywają stereotypowe przekonania o wyglądzie, sposobie zachowania, możliwościach i motywacjach lekarzy, skuteczności interwencji psychiatrycznych, oraz statusie dziedziny i podejmowanych przez nią zagadnieniach. Uczą się, że zaburzenia psychiczne to zjawisko marginalne, cechujące się skrajnościami, niewymagające medycznej konceptualizacji, czasem nawet kwestionując ich istnienie. Obawiają się psychiatry, podejrzewając go o wrogie intencje, niekompetencję czy „szaleństwo”, a przede wszystkim – przypisując mu omnipotencję. Tracąc zaufanie do specjalisty, podważają zasadność leczenia. Stereotypowe przekonania kształtują nierealistyczne nastawienia, także te pozytywne. Przedstawienia wyidealizowane prowokują irracjonalne roszczenia wobec mocy i zakresu działania lekarza. Tworzą wizję asymetrycznej relacji, w której pacjent jest wyłącznie

przedmiotem oddziaływań i odbiorcą. Sugerują istnienie cudownych metod, wywołujących spektakularne, natychmiastowe pozytywne efekty.

Lekarze internalizują stereotypowe treści i dokonują autostygmatyzacji, a ich poglądy na własną pracę są intensywnie ambiwalentne<sup>36</sup>. Idealizując siebie, jednocześnie uważają się za stygmatyzowanych, utrwalają poczucie krzywdy, rozdźwięku, niezrozumienia, wyjątkowości i naznaczenia. Mechanizm ten przypomina konstrukt narcyzmu wrażliwego/ukrytego (*vulnerable/covert narcissism*). Powszechność i zakres uprzedzeń wobec reprezentantów psychiatrii pogłębiają tożsamościowy problem tej dyscypliny. Niski status psychiatrii wśród innych specjalizacji medycznych do niedawna próbowano kompensować jej medykacją. Próbuąc uzyskać status nauki niezwiązanej z dziedzinami humanistycznymi, nowożytna psychiatria wpadła w pułapkę redukcjonizmu. Dominacja szkoły psychiatrii biologicznej, będąca radykalną odpowiedzią środowiska naukowego na historyczną psychiatrię przednaukową, bagatelizując czynniki społeczno-kulturowe, doprowadziła nie tylko do wewnętrznych konfliktów, ale przede wszystkim do problemów ze skuteczną pomocą pacjentom. Brak zaplecza pozwalającego na zrozumienie zależności między sytuacją klasową jednostki, pochodzeniem etnicznym i innymi czynnikami kontekstualnymi utrudnia celną diagnozę i efektywne leczenie. Niedofinansowanie sektorapowodujące skrócenie czasu trwania spotkań z pacjentem, jest jednocześnie konsekwencją i przyczyną uprawiania pewnej wizji psychiatrii. Problemy wynikające z braku wiedzy humanistycznej, które po kryzysie tożsamościowym psychiatrii związanym z medykacją tylko się zintensyfikują, odzwierciedlają prognozy i zalecenia WPA. Instytucja wskazuje, że przewidywany rozwój technologii jeszcze mocniej wymusi konieczność proporcjonalnej koncentracji na czynniku specyficznie ludzkim. Zachęca reprezentantów psychiatrii do rozsądnej współpracy z mediami, z kolei twórcom tekstów kultury proponuje alternatywne rozwiązania, na przykład przyjęcie perspektywy mikrohistorycznej czy wręcz etnograficznej<sup>37</sup>. Umiejętności miękkie i zdolność do autorefleksji, dotychczas

---

<sup>36</sup> W. Gaebel, H. Zaeske, J. Zielasek [et al.], *Stigmatization of Psychiatrists and General Practitioners: Results of an International Survey*, „European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience” 2015, Vol. 265, No. 3, s. 189–197.

<sup>37</sup> A. Czernikiewicz, *Psychiatria w filmie. Czy rzeczywiście prawda czasu prawdą ekranu?*, „Psychiatra. Pismo dla Praktyków” 2018, nr 22, s. 7–25.

stanowiące podstawowe narzędzie pracy pozamedycznych specjalistów z zakresu zdrowia psychicznego, okazują się centralne i dla lekarzy psychiatrów. Globalizacja, zintensyfikowane procesy urbanizacyjne i modernizacyjne, czy regularne ruchy migracyjne populacji już teraz kształtują nowy typ pacjenta.

Perspektywa antypsychiatryczna, rozpowszechniona również w antropologii, wydaje się widzieć nauki o zdrowiu psychicznym jako wypowiadające się zgodnym, jednoznacznym głosem, podczas gdy ich wewnętrzna narracja jest bezdyskusyjnie polifoniczna. W istocie uczestniczy w niej również głos redukcjonistycznego paradygmatu biomedycznego, do niedawna nieskłonny do dialogu. Mimo to „czujny gość jest w stanie usłyszeć wiele »głosów«”<sup>38</sup>. Można odnieść wrażenie, że antypsychiatryczny odbiorca bywa skłonny do rozwijania swojej motywacji aż do paradoksu. Rozpoczyna od solipsystycznych, a wręcz nihilistycznych konstatacji, zarzuca dziedzinie stawianie pytań pozornych (kiedy mowa o uniwersaliach, schematach, esencjach, odruchach, podobieństwach), a następnie płynnie przechodzi w bunt przed intersubiektywnością. Za pomocą wątków „katartycznego uleczenia”<sup>39</sup> proponuje uznanie uniwersalnych, podstawowych i demokratycznych zjawisk (jak rodzicielska, czy romantyczna miłość) za wystarczające narzędzia leczenia.

Dyskurs jest narzędziem pozwalającym na utrzymanie określonych stosunków władzy. Popularną perspektywą jest więc przedstawianie psychiatry jako jej dzierżyciela, onnipotentnego, niebezpiecznego reprezentanta instytucji totalnej. Jednak

władza nie jest jedna, nie jest monolitem, nie jest jednokierunkowym procesem pomiędzy instytucją wydającą rozkazy a podwładnymi [...] jest obecna w najsubtelniejszych mechanizmach stosunków społecznych, [...] nawet w wywołicielskich tendencjach, które próbują ją kontestować<sup>40</sup>.

Zarządzanie strachem przed szaleństwem jest skutecznym mechanizmem kontroli społecznej. Wzbudzające niepokój i podejrzliwość figury nie są obojętne, bo „sposób mówienia, język, który zmienia się w sztywny

<sup>38</sup> P. Good, *Language For Those Who Have Nothing – Mikhail Bakhtin and the Landscape of Psychiatry*, New York 2001, s. 2.

<sup>39</sup> G.O. Gabbard, op. cit.

<sup>40</sup> U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, wstęp J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 308–306.

porządek, ustanawia władzę<sup>41</sup>. Prezentowanie psychiatrii jako narzędzia do tłumienia ludzkiej wolności tak długo, aż pacjent przestanie przypuszczać, że lekarzowi naprawdę może zależeć na jego zdrowiu, przez długi czas było opłacalne. Systemowe utrzymywanie jednostki jedynie w częściowym zdrowiu lub częściowym dostępie do leczenia to skuteczne ograniczenie wolności. Wzbudzanie generalnej niechęci do psychiatrii może kształtować jej ostatecznych odbiorców: klasę średnią i wyższą oraz osoby wykluczone społecznie. Klasowość swobodnego dostępu do opieki nad zdrowiem psychicznym konserwuje się jej minimalną obecnością w sektorze publicznej służby zdrowia. Utrzymywane w ten sposób stosunki władzy skutecznie zatrzymują kapitał, jakim jest zdrowie, w rękach jednej grupy. Radykalna reorganizacja tego systemu może nastąpić na przykład przy okazji przewidywanego gwałtownego wzrostu liczby przypadków niepełnosprawności spowodowanej zaburzeniami psychicznymi<sup>42</sup>, który, chcąc, nie chcąc, zde-reguluje stosunki ekonomiczne.

We współczesnych dyskursach antropologii psychiatrii rezygnuje się z prostej opozycji scjentyzm – antyscjentyzm<sup>43</sup>. Wśród motywacji do analizy narracji nie znajdujemy już więc wyłącznie chęci dyskredytacji czy apologii dyscypliny. Narracje te, potraktowane jako rodzaj skryptów poznawczych, stają się narzędziem przydatnym w diagnozie krytycznych obszarów bieżącej rzeczywistości kulturowej. Różnorodność agensów tworzących kulturowe narracje, pluralizacja dyskursów okołomedycznych, kryzys kultury eksperckiej, a wreszcie nieuchronna rewolucja psychiatryczna być może staną się obiektem zainteresowania antropologii na głęcej.

## Bibliografia

- Matthias C. Angermeyer, Herbert Matschinger, *Public Attitude Towards Psychiatric Treatment*, „Acta Psychiatrica Scandinavica” 1996, Vol. 94, No. 5.  
*Antropologia psychiatrii dzieci i młodzieży. Wybór tekstów*, red. A. Witeska-Młynarczyk, Oficyna Naukowa, Warszawa 2018.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Zob. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/depression> [dostęp 11.08.2019].

<sup>43</sup> Na przykład: *Antropologia psychiatrii dzieci i młodzieży. Wybór tekstów*, red. A. Witeska-Młynarczyk, Warszawa 2018.



- Albert Bandura, *Teoria społecznego uczenia się*, WN PWN, Warszawa 2007.
- Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Laura Beachum, *The Psychopathology of Cinema: How Mental Illness and Psychotherapy are Portrayed in Film*, „Honors Projects” 2010, Vol. 56.
- Dinesh Bhugra, Norman Sartorius, Andrea Fiorillo [et al.], *EPA Guidance on how to Improve the Image of Psychiatry and of the Psychiatrist*, „European Psychiatry” 2015, Vol. 30.
- Jerome S. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 2.
- Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford University Press, New York 2006.
- Rita Charon, *The Narrative Road to Empathy*, [w:] H. Spiro, M.G. McCrea Curnen, E. Peschel, D. St James, *Empathy and the Practice of Medicine: Beyond Pills and the Scalpel*, Yale University Press, New Haven 1993.
- Andrzej Czernikiewicz, *Psychiatria w filmie. Czy rzeczywiście prawda czasu prawdą ekranu?*, „Psychiatra. Pismo dla Praktyków” 2018, nr 22.
- Maria Thereza Bonilha Dubugras, Jair de Jesus Mari, José Francisco Fernandes Quirino dos Santos, *The Image of Psychiatrist in Academy Award Winning Films from 1991 to 2001*, „Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul” 2007, Vol. 29, No. 1.
- Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, wstęp J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Dara Roth Edney, *Mass Media and Mental Illness: A Literature Review*, Canadian Mental Health Association, Ontario 2004, [https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass\\_media.pdf](https://ontario.cmha.ca/wp-content/files/2012/07/mass_media.pdf).
- Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Wolfgang Gaebel, Harald Zaeske, Jürgen Zielasek [et al.], *Stigmatization of Psychiatrists and General Practitioners: Results of an International Survey*, „European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience” 2015, Vol. 265, No. 3.
- Glen O. Gabbard, *Psychotherapy in Hollywood Cinema*, „Australasian Psychiatry” 2001, Vol. 9, No. 4.
- Glen O. Gabbard, Krin Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Association Publishing, Virginia 1999.

- Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Peter Good, *Language For Those Who Have Nothing – Mikhail Bakhtin and the Landscape of Psychiatry*, Springer, New York 2001.
- Claire Henderson, Sara Evans-Lacko, Graham Thornicroft, *Mental Illness Stigma, Help Seeking, and Public Health Programs*, „American Journal of Public Health” 2013, Vol. 103, No. 5.
- Michał Herer, *Michela Foucaulta wizja współczesności. Wiedza, władza i gry prawdy*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f007herer.pdf> [dostęp 19.04.2020].
- Andrzej Kapusta, *Performowanie szaleństwa: narracja i choroba psychiczna*, [w:] *Performatywne wymiary kultury*, red. K. Skowronek, K. Leszczyńska, Libron – Filip Lohner, Kraków 2012.
- Andrzej Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, WUMCS, Lublin 2002.
- Arthur Kleinman, *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*, Basic Books, New York 1988.
- Artur Kochański, Andrzej Cechnicki, *Opinie polskich psychiatrów o psychiatrii i własnej roli zawodowej*, „Postępy Psychiatrii i Neurologii” 2018, t. 27, nr 1.
- Jacek Kochanowski, *Wiedza jako władza i wiedza jako opór. Wokół koncepcji Marka Olssena, Johna Codda i Anne-Marie O’Neill*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2007, nr 1 (29).
- Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, Norton & Co., New York 1991.
- Mate Matas, Nady El-Guebaly, Allan Peterkin [et al.], *Mental Illness and the Media: An Assessment of Attitudes and Communication*, „The Canadian Journal of Psychiatry” 2017, Vol. 30, No. 1.
- Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, WUW, Warszawa 2019.
- Wojciech Otto, *Wizerunki bohaterów z chorobami psychicznymi w polskim kinie*, [w:] *Medycyna w filmie*, red. M. Ganczar, M. Oleszczyk, Homini, Kraków 2017.
- Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, oprac. nauk. i wstęp M. Kowalska, WN PWN, Warszawa 2003.
- Henna Qureshi, Stuart Carney, Amy Iversen, *Narrative Review of the Impact of Clinical Psychiatry Attachments on Attitudes to Psychiatry*, „The Psychiatrist” 2013, Vol. 37, No. 3.

- Norman Sartorius, *Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „World Psychiatry” 2012, Vol. 11, No. 1.
- Norman Sartorius, Wolfgang Gaebel, Helen-Rose Cleveland et al., *WPA Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „World Psychiatry” 2010, Vol. 9.
- Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Vieda Skultans, *Anthropology and Narrative*, w: *Narrative Based Medicine. Dialogue and Discourse in Clinical Practice*, eds. T. Greenhalgh, B. Hurwitz, BMJ Books, London 1998.
- Garry Walter, *The Stereotype of the Mad Psychiatrist*, „Australian and New Zealand Journal of Psychiatry” 1989, Vol. 23.
- Garry Walter, Andrew McDonald, Joseph Rey, Alan Rosen, *Medical Student Knowledge and Attitudes Regarding ECT Prior to and After Viewing ECT Scenes from Movies*, „The Journal of ECT” 2002, Vol. 18, No. 1.
- WPA *Guidance on how to Combat Stigmatization of Psychiatry and Psychiatrists*, „Official Journal of The World Psychiatric Association” 2010, Vol. 9, No. 3.

### **Between Texts of Culture and Clinical Practice. Narratives about Psychiatrists and Current Issues of the Field**

Narratives about psychiatry and psychiatrists, which appear in texts of culture, are clearly negative. Nevertheless, media images are the main source of common knowledge concerning the field. Several strategies of stereotyping psychiatrists in movie images can be distinguished. Social attitudes towards psychiatry, including these present among medical specialists, as well as psychiatrists themselves, reflect similar areas of devaluation. These problem fields are a valuable source of information about current problems within the discipline, and the condition of the cultural reality in which it is immersed.

**Keywords:** psychiatry, anthropology of psychiatry, doctor's image, stigmatization, self-stigmatization

# AMERYKAŃSKIE OBRAZY W PAMIĘCI WOJCIECHA KARPIŃSKIEGO W KONTEKŚCIE BADAŃ NEUROLOGICZNYCH ANTONIO DAMASIO

BARBARA TRYGAR

Wydział Filologiczny UR,  
Faculty of Philology University of Rzeszów  
barbara.trygar@poczta.onet.pl  
ORCID: 0000-0001-5125-624X

Jakie mechanizmy odpowiadają za tworzenie obrazów w pamięci? Czym jest pamięć? Jaki jest związek między pamięcią a językiem i kulturą? Czy istnieje jakiś ścisły związek między neurobiologią a sztuką? Odpowiedzi na te pytania udzielił portugalski neurolog Antonio Damasio, autor m.in. prac: *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain* (Putnam 1994; wyd. pol. *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Poznań 1994), *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain* (Harcourt 2003; wyd. pol. *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*, Poznań 2003), *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain* (Pantheon 2010; wyd. pol. *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, Poznań 2012), *The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Cultures* (Pantheon 2018; wyd. pol. *Dziwny porządek rzeczy. Życie, uczucia i tworzenie kultury*, Poznań 2018). W szczególności w swojej ostatniej pracy zaakcentował, że neurobiologia i kultura prowadzą ze sobą twórczy dialog. Amerykański fizyk Leonard Mlodinow napisał, że: „Prawie ćwierć wieku po *Błędzie Kartezjusza* Antonio Damasio ponownie to zrobił – przeprowadził wielką eksplorację nierozzerwalnych związków między umysłem, ciałem i źródłem ludzkich uczuć. Zabiera czytelnika w podróż, która zaczyna się od organizmów jednokomórkowych i mózgu, a kończy na pochodzeniu świadomości i ludzkich kultur”<sup>1</sup>. Manuel Castells, profesor socjologii

<sup>1</sup> Z recenzji Leonarda Mlodinowa książki A. Damasio: *Dziwny porządek rzeczy. Życie, uczucia i tworzenie kultury*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2018, s. 336;

z University of California w Berkeley, dodał, że prace Damasio dostarczają pojęć, języka i wiedzy dla spójnego wyjaśnienia wzajemnych oddziaływań między naturą i kulturą, w których tkwi sedno kondycji człowieka. Badacz odsłania kody i zasady, które czynią nas ludźmi. Po długim okresie rozczłonkowania nauki proponuje paradygmat, który ponownie ją scala – ponad podziałami istniejącymi między różnymi dziedzinami, wokół badań sieci umysłu w połączeniu z sieciami jego biologicznego i społecznego podłoża<sup>2</sup>. Powstawanie kultur jest możliwe dzięki wysoko rozwiniętemu intelektowi, unikatowej zdolności porozumiewania się językiem, umiejętności tworzenia społeczności – wspólnoty ludzi.

Podczas konferencji „Art and the New Biology of the Mind”, zorganizowanej przez Italian Academy na Columbia University 24 marca 2006 roku, Damasio konstatawał: powstanie kultur, dzieł sztuki, systemów etycznych, religijnych bądź społecznych jest możliwe dzięki istotom twórczym, a tym, co kieruje ich rozwojem, są afekty, emocje, procesy odczuwalne, wyobrażenia<sup>3</sup>. Zakorzenie i istnienie artefaktów kultury zależy od długości ich przechowywania w pamięci. Według Damasio człowiek przechowuje w pamięci nie tylko dane fizyczne określonego przedmiotu czy obiektu, które umożliwiają zrekonstruowanie jego kształtu, koloru, zapachu; przechowuje również aspekty motorycznego zaangażowania swojego ciała w procesie postrzegania istotnych cech tego obiektu: emocjonalną reakcję na obiekt oraz szeroko pojęty stan fizyczny i umysłowy w czasie jego postrzegania. Odtwarzanie działań przystosowawczych ciała, które towarzyszą interakcji z przypomnianym sobie obiektem, wytwarza sytuację podobną do tej, która istniała, kiedy spostrzegał go bezpośrednio<sup>4</sup>. Jak badacz dowodzi w książce *Dziwny porządek rzeczy...*:

---

Informacje pochodzą z: Centrum Prasowe PAP, nota z 9.11.2018.

<sup>2</sup> Antonio Damasio in conversation with Manuel Castells [wywiad], 6.02.2017, Central Library, Los Angeles.

<sup>3</sup> A. Damasio, *Conference. Art and the New Biology of the Mind* [wykład], 24.03.2016, The Italian Academy (Columbia University).

<sup>4</sup> Idem, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Poznań 1999, s. 108–117, 233–250. Zob. też: idem, *Creativity, Imagination and Innovation* [wykład], 13.01.2014, Ross Institute Summer Academy, East Hamptin (NY); D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, New

[...] kiedy powstał umysł, ale zanim stał się kulturowy w obecnie przyjętym znaczeniu tego słowa, musiał zostać wzbogacony o nowe cechy, które okazały się imponujące. Do tych nowych funkcji należały opierająca się na obrazach pamięć – zdolność rejestrowania, odtwarzania i łączenia ze sobą faktów i zdarzeń, poszerzona wyobraźnia, pogłębione rozumowanie i zdolność myślenia symbolicznego, umożliwiające tworzenie narracji niewerbalnych, a także zdolność tłumaczenia niewerbalnych obrazów i symboli na kody językowe. Ta ostatnia torowała drogę do wynalezienia czegoś, co pełni decydującą rolę w tworzeniu kultur równoległych do niewerbalnych narracji werbalnych. „Genetycznymi”, umożliwiającymi rozwój narzędziami tych narracji stały się alfabety i gramatyka. Ukoronowaniem tego było wynalezienie pisma, co dawało dostęp do instrumentarium inteligencji twórczej, inteligencji zdolnej do podejmowania pod wpływem uczuć wyzwań homeostatycznych i do wykorzystywania homeostatycznych szans<sup>5</sup>.

Homeostaza oznacza skoordynowane i w pewnym stopniu zautomatyzowane reakcje fizjologiczne, konieczne do zapewnienia stałości w czynnościach organizmu. Odgrywa ważną rolę w działaniu świadomości, która ma za zadanie odbierać i przetwarzać bodźce ze środowiska zewnętrznego i odpowiednio na nie reagować. Dzięki świadomości dochodzi do połączenia regulacji procesów życiowych i tworzenia obrazów. Świadomość jest zawsze obecna w procesie tworzenia, ale nie jest w pełni odpowiedzialna za kreatywność i zdolność tworzenia idei, artefaktów, które potrzebują obszernej pamięci faktów, pamięci roboczej, zdolności do rozumowania, wyobraźni i języka. Przytoczę fragment utworu Wojciecha Karpińskiego, potwierdzający związek między świadomością, pamięcią i wyobraźnią:

Nabokov wydaje mi się jednym z nielicznych artystów, którym udało się choćby w części dać odpowiedź na te kluczowe dla współczesnej kultury

---

York 1996; F. Bartlett, *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge 1954.

<sup>5</sup> A. Damasio, *Dziwny porządek rzeczy*, op. cit., s. 212–213. Por. A. Damasio, H. Damasio, *Dziwny porządek rzeczy. Homeostaza, uczucia i powstawanie kultur* [wykład], 13.09.2017, Copernicus Center for Interdisciplinary Studies; A. Damasio, *What is the Strange Order of Things?* [wykład], 31.07.2018, Copernicus Center for Interdisciplinary Studies.

kweszie. Najpierw dostrzegałem u niego przede wszystkim wyobraźnię ob-  
racającą się w pustce, stwarzającą całkowicie fikcyjne twory. Stopniowo poza  
eksperymentami zobaczyłem treść – artystyczną rzeczywistość rozpaloną  
przez wyobraźnię. Związek między osobowością autora a stwarzanym przez  
niego światem stanowi problem bardzo delikatny...<sup>6</sup>.

Świadomość jest źródłem wiedzy o tym, że obrazy istnieją w człowieku,  
który je tworzy. To ona układa je w ten sposób, aby podmiot widział owe  
obrazy z własnej perspektywy. „Obrazy” to wzorce umysłowe o strukturze  
złożonej z elementów dowolnej modalności zmysłowej, wzrokowej, słu-  
chowej czy somatosensorycznej<sup>7</sup>. Powstają w momencie, kiedy człowiek  
wchodzi w relacje z otoczeniem, z innym człowiekiem, jak również wtedy,  
kiedy przywołuje dane obiekty ze swojej pamięci.

W *Central Parku* Karpiński przedstawia obrazy, które powstały w pa-  
mięci bohatera podczas podróży do Stanów Zjednoczonych; jak podkreśla  
narrator, była to podróż w przyszłość, ku temu, co jeszcze nieodkryte, ale  
także podróż w przeszłość, odkrywanie swojego „Ja”:

Dlatego, jak sądzę, nie ma jednolitej lekcji amerykańskiej kultury, jedno-  
rodnej mapy Ameryki. Uwaga oglądającego kieruje się ku kilku motywom,  
wybranych subiektywnie, lecz wpisanym w amerykański horyzont, rozwija-  
jącym tu swój sens. [...] Budowałem trwanie w czasie, genealogię i perspek-  
tywy. Wyprawa do Nowego Świata to nie tylko podróż w przestrzeni, ale też  
podróż w czasie, lekcja geografii i zarazem lekcja języka. [...] Wyjeżdżając,  
miałem przekonanie, że to, co potrafię opowiedzieć, jeżeli potrafię, to tylko  
pierwsza wersja, tylko szkic mapy Ameryki. Zamknąć wrażeń z *Central*  
*Parku* nie umiem. Nie zamknęły się przecież. Jeszcze Ameryka nie została  
oswojona, jeszcze powroty dają radość, trwa pamięć, a wyobraźnia wybiega  
naprzód. Jeszcze nie koniec podróży<sup>8</sup>.

Jak podkreśla pisarz, była to podróż inicjacyjna, wchodzenie we wspól-  
notę, podróż ku źródłom pamięci, wyobraźni, języka. Było to spotkanie  
z innymi artystami, którzy pozwolili mu w nowych perspektywach zobaczyć

<sup>6</sup> W. Karpiński, *W Central Parku*, Warszawa 2010, s. 66.

<sup>7</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*,  
tłum. M. Karpiński, Poznań 2000, s. 342.

<sup>8</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 38.



malarstwo Davida Hockney'a, usłyszeć wiersz Vladimira Nabokova czy wsłuchać się w dźwięki *Rigoletta* Giuseppe Verdiego. Obrazy, które bohater przywołuje w swojej pamięci, są nie tylko obrazami wizualnymi, ale także słuchowymi. Ukazują materialne, jak również czasowo-przestrzenne aspekty bytów.

Warto w tym miejscu przywołać rozważania współczesnych badaczy dziedzin interdyscyplinarnych nad pamięcią. Astrid Erll w książce *Media and Cultural Memory* zaproponowała interesujący zwrot „travelling memory”, zaczerpnięty z koncepcji „wędrujących kultur” Jamesa Clifforda oraz „życia w ruchu” („in Bewegung leben”) Aby'ego Warburga<sup>9</sup>, który analizował transformacje motywów artystycznych i wizualnych w europejskiej kulturze pamięci. Niemiecka badaczka dowiodła, że pamięć jest w nieustannym ruchu między różnymi kulturami (w tym przypadku są to kultury polska i amerykańska), dyscyplinami (literatura i neurologia) czy mediami (słowo i obraz)<sup>10</sup>. Ta wzajemna koegzystencja, u której podstaw znajduje się ruch w stronę zapamiętywania i tworzenia obrazów z przeszłości, umożliwia zaistnienie określonego typu wypowiedzi literackiej jako komunikatu: pamięć komunikacyjna zapewnia dziełu sztuki utrwalanie określonych wydarzeń i przekazuje te obrazy czytelnikom. Jak pisze Wojciech Karpiński:

<sup>9</sup> Aby Warburg podjął ważne zagadnienie upamiętniania doświadczeń, wydarzeń, zjawisk, „życia w ruchu” za pomocą słów i obrazów; jego dzieło *Atlas obrazów Mnemosyne* ciągle inspiruje badaczy oraz artystów do nowych odczytań i propozycji samodzielnego zakończenia ze strony odbiorcy. Warto w tym miejscu przypomnieć Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – Bibliotekę Kulturoznawczą Aby'ego Warburga, która pozostawała w ciągłym ruchu (Warburg podróżował ze swoją biblioteką, początkowo był to zbiór 3–5 tys. woluminów) – jej układ zależał od asocjacji autora. Warburg określał ją często jako bibliotekę *en globe* – „sieć neuronalnych połączeń”; zob. T. Majewski, *Kinematyka pamięci: Aby Warburg i Jean-Luc Godard*, [https://www.academia.edu/3776503/Kinematyka\\_pami%C4%99ci\\_Aby\\_Warburg\\_i\\_Jean\\_Luc\\_Godard](https://www.academia.edu/3776503/Kinematyka_pami%C4%99ci_Aby_Warburg_i_Jean_Luc_Godard) [dostęp 21.03.2020]; P.A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, transl. S. Hawkes, New York 2004. Interesujące materiały na temat twórczości niemieckiego historyka sztuki znajdują się w The Warburg Institute (University of London).

<sup>10</sup> M. Saryusz-Wolska, *Posłowie. Wędrowka pamięci według Astrid Erll*, [w:] A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 269–277.

„Podróże są wyzwaniem dla wyobraźni – nowe doznania domagają się nowych skojarzeń, nowych słów”<sup>11</sup>. Pamięć pozostawia w czytelniku wrażenie czyjejs obecności, ponad czasem i przestrzenną odległością. Astrid Erll na założonej w 2011 roku Frankfurt Memory Studies Platform (FMSP) dowodziła, że narracja jest jednym z kluczowych trybów zapamiętywania. Aby poradzić sobie ze złożonością narracji i pamięci, konieczne jest połączenie wiedzy specjalistycznej (klasycznej i postklasycznej) narratologii z innymi dyscyplinami: psychologią, sztuką, literaturą<sup>12</sup>. Grupa badaczy Gießen, na czele z niemieckim historykiem Christophem Cornelißenem, autorem programowej definicji *Erinnerungskulturen* (kultury pamięci)<sup>13</sup>,

<sup>11</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>12</sup> FMSP powstało z inicjatywy Forschungszentrum für Historische Geisteswissenschaften (FzHG), do którego należą badacze zajmujący się zagadnieniem pamięci (przede wszystkim w kontekście kulturowym) z różnych dyscyplin naukowych: historycy, socjologowie, literaturoznawcy, psychologowie, medjoznawcy. Warto przypomnieć trzy najważniejsze obszary zainteresowań Astrid Erll w tematyce pamięci: 1. Transcultural Memory; 2. Mediality of Memory; 3. Memory and Narrative. Zob. Frankfurt Memory Studies Platform, <http://www.memorystudies-frankfurt.com/> [dostęp 21.03.2020].

<sup>13</sup> Chociaż termin „kultura pamięci” pojawił się w języku naukowym dopiero w latach 90. XX wieku, stał się obecnie kluczowym terminem we współczesnych badaniach historii kultury (zob. C. Cornelißen, *Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven*, „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht” 2003, heft 54, s. 548–563), „w odniesieniu do całości naukowego wykorzystania historii w przestrzeni publicznej – przy użyciu najróżniejszych środków i do najróżniejszych celów” (H.G. Hockerts, *Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft*, [w:] *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Hrsg. von K.H. Jarausch, M. Sabrow, Frankfurt am Main 2002, s. 39–73). Christoph Cornelißen dodaje jeszcze: „Der Begriff umschließt mithin neben Formen des ahistorischen oder sogar antihistorischen kollektiven Gedächtnisses alle anderen Repräsentationsmodi von Geschichte, darunter den geschichtswissenschaftlichen Diskurs sowie die nur »privaten« Erinnerungen, jedenfalls soweit sie in der Öffentlichkeit Spuren hinterlassen haben”; C. Cornelißen, *Erinnerungskulturen. Version 2.0*, 22.10.2012, Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, DOI: 10.14765/zzf.dok.2.265.v2. Zob. też: C. Cornelißen, S. Fisch, A. Maas, *Grenzstadt Straßburg: Stadtplanung*,

podkreśliła w swoich badaniach, że mamy do czynienia z zagadnieniem „nieparadygmatycznym, interdyscyplinarnym, które wyłoniło się z socjologii, historii, krytyki literackiej, antropologii, psychologii, historii sztuki, nauk politycznych i innych dziedzin”<sup>14</sup>, ze swoistym *cultural memory studies*. Aleida i Jan Assmannowie pod koniec lat 80. XX wieku na Uniwersytecie w Heidelbergu prowadzili interdyscyplinarne seminaria badawcze poświęcone problematyce kultury pamięci oraz archeologii komunikacji literackiej. Wyniki pracy nad pamięcią przedstawili w zredagowanej wspólnie z Toniem Hölscherem książce *Kultur und Gedächtnis* (1988). W definiowaniu pamięci należy mieć na uwadze cały zespół czynników społeczno-kulturowych i oddziaływanie otaczającej rzeczywistości na podmiot. Pamięć kształtuje się w indywidualum przez fakt życia w danej społeczności, która na ów podmiot wpływa i oddziałuje. Pamięć jest wytworem kulturowym, czyli tym, co społeczność w toku międzypokoleniowego trwania i komunikacji tworzy<sup>15</sup>. Ważne są katalizatory, decydujące o wyborze takiego, a nie innego fragmentu rzeczywistości. W pamięci kulturowej nie zwraca się uwagi na całą przeszłość, tylko na wybrane jej aspekty.

Antonio Damasio w książce *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, posługując się metaforą zaczerpniętą z dziedziny sztuki, poruszył interesujące zagadnienie: w jaki sposób powstaje „film w mózgu” i jak umysł tworzy poczucie, że człowiek jest posiadaczem i widzem tego filmu:

Zawsze intrygował mnie ten szczególny moment: siedzimy na widowni, otwierają się prowadzące na scenę drzwi i w jej światła wychodzi artysta.

---

*kommunale Wohnungspolitik und Öffentlichkeit 1870–1940 (= Saarbrücker Studien zur interkulturellen Kommunikation, Bd. 2), St. Ingbert 1997; C. Cornelißen, Historische Identitätsbildung im Bindestrichland Nordrhein-Westfalen (= Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets, Schriften, Bd. 26), Essen 2008.*

<sup>14</sup> J. Olick, J. Robins, *Social Memory Studies. From „Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, „Annual Review of Sociology” 1989, Vol. 24, s. 105.

<sup>15</sup> Aleida i Jan Assmannowie w działaniach społeczności wyróżnili cztery rodzaje pamięci: 1. pamięć mimetyczną, 2. pamięć rzeczy, 3. pamięć komunikatywną, 4. pamięć kulturową. Zob. A. Rajewski, *Rozważanie na temat Assmannowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, R. 3, nr 1(4), s. 188, 190.

Albo też, przyjmując inną perspektywę, chwila, kiedy oczekujący w półmroku artysta dostrzega te same uchylające się drzwi, za którymi rozbłyskają światła, pojawia się scena i publiczność<sup>16</sup>.

Wojciech Karpiński w książce *W Central Parku* podejmuje refleksję nad procesem powstawania dzieła poprzez wzrokową reprezentację zwykłych przedmiotów. Można zauważyć, że percepty wzrokowe, obrazy mentalne, ślady pamięciowe powstają w ramach jednego systemu wizualnego, czemu zawdzięczają wspólną obrazową naturę. W ich powstawaniu u bohatera włączają się poszczególne podsystemy: sensoryczny, uwagowy, pamięciowy, wyobrażeniowy:

W tych momentach na wewnętrznym ekranie przebiegają obrazy nie tylko barwniejsze niż zazwyczaj, ale też prawdziwsze – bliżej związane ze światem i ze sferą prywatności. [...] Dostrzegając wielowymiarowość świata, widzę lepiej siebie. Opada martwa skorupa słów. Przez pewien czas myślę nie pojęciami, lecz wartko toczącą się rzeką obrazów. Jak ją utrwalić, jak wpleść w nurt codziennego doświadczenia? „Podwójne jest płynięcie, dwoisty ruch i szum”. A jednak zespolenie, choćby ułamkowe, obu nurtów jest możliwe. W pamięci trwają minione chwile intensywnego widzenia<sup>17</sup>.

Według Damasio posiadać umysł to znaczy być zdolnym do tworzenia neuronowych reprezentacji, które mogą stać się obrazami; te z kolei mogą podlegać takim działaniom jak myślenie i wpływać na zachowanie czy podejmowane decyzje<sup>18</sup>. Istotą neurobiologii według portugalskiego

---

<sup>16</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości*, op. cit., s. 11 i 19. W artykule używam słów-kluczy zaczerpniętych z prac Damasio: „pamięć”, „wzorzec”, „świadomość rdzenna”, „świadomość rozszerzona”, „proto-»Ja«”, „»Ja« rdzenne”, „»Ja« autobiograficzne”. Warto przypomnieć też pracę *Behavioral and Brain* Ricka Grusha, w której autor opisuje teorię zachowań motorycznych. Zachowania te Grush korelował z percepcją wzrokową oraz wyobraźnią motoryczną i wizualną. Za podstawową kategorię uznał emulator, hipotetyczny mechanizm neuronalny, który kopiuje programy motoryczne i percepcyjne podczas wykonywania ruchu przez człowieka. Wzrost zainteresowania wyobraźnią wizualną i motoryczną jest widoczny również w badaniach Davida Milnera i Melvyna Goodale’a.

<sup>17</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 10.

<sup>18</sup> W artykule odwołuję się do badań powstawania obrazów terażniejszości, przeszłości i przyszłości w umyśle człowieka zawartych w książce Damasio: *Błąd*

uczonego jest proces, dzięki któremu reprezentacja neuronowa – złożona z biologicznych przekształceń i dokonująca się w obwodach neuronowych – przyczynia się do powstawania obrazów w mózgu. Przebieg ten umożliwia niewidzialnym mikrostrukturalnym zmianom w obwodach nerwowych (w ciałach komórek, dendrytach, aksonach i synapsach) przyjęcie charakteru neuronowych reprezentacji, które stają się obrazami doświadczeń człowieka. Damasio wskazuje, że głównym zadaniem mózgu jest odbiór bodźców płynących ze środowiska, w którym znajduje się podmiot, jak również analizowanie, ocena działań podejmowanych decyzji przez ten podmiot. Warto w tym miejscu ponownie zacytować fragment utworu Karpińskiego:

Migocące neonami drapacze tworzyły wspaniałą scenię. Wytryskująca ku górze linia nie stanowiła zamknięcia parku, otwierała napowietrzną Operę ku nowym przestrzeniom na całe miasto, na Amerykę. Jeżeli muzyka jest przede wszystkim rozwijaniem się dźwięku w czasie, to muzyka w Central Parku była także oswajaniem przestrzeni. Każdy z nas, słuchających, mógł udać się w innym kierunku. Mógł być tylko tu, w czystej materii dźwięku, mógł być też tylko tu, na nowojorskim jarmarku, przechadzać się po wielkomiejskim odpuszczeniu sztuki. Mógł także przedostać się za ścianę Central Parku. Iść dalej<sup>19</sup>.

W książce Patricii Churchland zatytułowanej *Moralność mózgu. Co neuronauka mówi o moralności* jej autorka wskazuje, że emocje homeostatyczne obejmują uczucia i motywacje<sup>20</sup>. Ważną rolę odgrywają obszary paralimbiczne, złożone ze struktur podkorowych i regulujące reakcje emocjonalne, ciało migdałowate i przegróda – odpowiadające za pracę pamięci (obszar hipokampa), wreszcie obszary korowe, odpowiedzialne za zaangażowanie w interakcje społeczne, w tym odczuwanie m.in. przyjemności, radości, szczęścia, zachwyty (wyspa, ACC, kora oczodołowa-czołowa i boczny płąt skroniowy)<sup>21</sup>. Przytoczmy znów fragment z utworu Karpińskiego:

---

Kartezjusza, op. cit., s. 118–136.

<sup>19</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 8.

<sup>20</sup> P. Churchland, *Moralność mózgu. Co mówi neuronauka o moralności?*, tłum. M. Hohol, N. Marek, Kraków 2013, s. 76.

<sup>21</sup> A. Raine [et al.], *Hippocampal Structural Asymmetry in Unsuccessful Psychopts*, „Biological Psychiatry” 2004, No. 552, s. 185–191. Zob. P. Churchland,

Jestem sobą bardziej niż kiedykolwiek, a zarazem jestem tym parkiem zanurzonym w tym wieczorze, jestem tym miastem odbijającym się we mnie i mnie odbijającym. [...] Wyprawa do Nowego Świata to nie tylko podróż w przestrzeni, ale też podróże w czasie, lekcja geografii i zarazem lekcja języka. [...] Wyjeżdżając, miałem przekonanie, że to, co potrafię opowiedzieć, jeżeli potrafię, to tylko pierwsza wersja, tylko szkic mapy Ameryki. Zamknąć wrażen z Central Parku nie umiem. Nie zamknęły się przecież. Jeszcze Ameryka nie została oswojona, jeszcze powroty dają radość, trwa pamięć, a wyobraźnia wybiega naprzód. Jeszcze nie koniec podróży<sup>22</sup>.

Według Churchland ocena przyszłych zdarzeń kształtowana jest przez sygnały płynące z układu walencyjnego, który jest samym rdzeniem bycia i odpowiada za życie w społeczeństwie<sup>23</sup>. Karpiński pisze z kolei:

Amerykański pobyt był szkołą uczucia i myślenia w dziwnym sensie. [...] W Ameryce, zwłaszcza w Nowym Jorku, czas toczy się inaczej. [...] Czas nie odkłada się w zabytkach kultury, w tak ważnych dla nas, nawet gdy sobie tego nie uświadomiamy, zapisach naszego trwania. [...] Miasto jest tu w dużym stopniu zastąpione przez wielki rynek, wymianę kultur, pulsowanie energii<sup>24</sup>.

Środowisko na różne sposoby pozostawia niezatarty ślad w umyśle człowieka. Jednym z nich jest stymulacja aktywności neuronowej w oku, uchu, niezliczonych zakończeniach nerwowych. Zakończenia nerwowe wysyłają sygnały do określonych „bram” (rejonów wejściowych) mózgu, którymi są wczesna kora wzrokowa, słuchowa, somatyczna itp. Wszystkie części wczesnej kory czuciowej (wczesna kora wzrokowa, wczesna kora słuchowa itp.) tworzą obszary, pomiędzy którymi dochodzi do intensywnej wymiany sygnałów. Jak podkreśla bohater utworu *W Central Parku*:

W San Francisco, Stanford, Berkeley czułem się swobodniej niż gdziekolwiek w Stanach, ale zacząłem podejrzewać, że była to podstępna swoboda. Biblioteki zdają się mieć wszystkie książki, muzea są zbyt obszerne, a świat zewnętrzny przyciąga i rozprasza uwagę wciąż nowymi urokami. Tyle rzeczy jest równie dostępnych, równie ważnych. Świadomość rozbiega się

---

op. cit., s. 76.

<sup>22</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 38.

<sup>23</sup> A. Raine, op. cit., s. 79.

<sup>24</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 38.

w rozmaite strony. Wciąż nowe zjawiska domagają się zrozumienia. Gdzie znaleźć punkt oparcia, język zdolny to ująć, pamięć władną to zapisać? Czyżby dlatego młodzi Amerykanie, zwłaszcza tu, w Kalifornii, przeżywali ostre kryzysy tożsamości, stale kwestionowali autentyczność postaw? Czy dlatego Zachodnie Wybrzeże jest szczególnie podatne na nowe gnozy, rodzi nowe religie? [...] Czuję, jak język traci siłę oporu, nie zмага się ze światem, staje się rozluźniony, mglisty. Nie usiłuje nazwać tego, co widzą oczy. Między jednym widokiem a drugim kurtyna, potok wrażeń pozbawiony pamięci, nieodkładający się w umyśle<sup>25</sup>.

Pierwszym zastosowaniem obrazowego zapisu relacji człowiek – obiekt jest informowanie podmiotu o tym, co się dzieje i jaka jest relacja pomiędzy podmiotem a obrazami przedmiotów. „Uczucie, że się wie”<sup>26</sup>, jest początkiem odpowiedzi. Odbieranie sygnałów z otaczającego świata, transformacja ich w obrazy i zapisywanie w pamięci, a później odtwarzanie rozpoczyna proces samorozumienia. Powoduje to zwrócenie jeszcze większej uwagi na przedmiot-przyczynę. Świadomość jest rozszerzona o proces czuwania i koncentrowania uwagi na danym obiekcie. Oba procesy przyczyniają się do przetwarzania obrazów o danej treści i udoskonalają planowane reakcje. Interakcja podmiotu z danym przedmiotem potęguje szansę wejścia w relacje z innymi przedmiotami. Podmiot jest przygotowany na kolejne spotkania i interakcje. Wynikiem tego jest większa czujność, ostrzejsza uwaga i wyższa jakość przetwarzania obrazów:

Zacząłem rozumieć pułapkę skrytą w pięknie Kalifornii, wyzwanie ledwie uchwytnie w ciepłym powietrzu, w łagodnej linii wzgórz, w szumie fal Zatoki San Francisco. Może najwyraźniej zabrzmiało to amerykańskie kuszenie podczas przejażdżki statkiem po zatoce, gdy zachodzące słońce wyrabiało przedziwne rzeczy z sylwetą miasta. Purpurę cięła ciemna, bezkresna linia Golden Gate Bridge. Naprzeciw wyrastały załomy zielonej skarpy Sausalito. [...] Znalazłeś się naprawdę poza granicami twojego języka. Trzeba innych słów, aby słońce świecące nad szerokim horyzontem Teksasu nie zanikło po zamknięciu oczu, aby skały Wielkiego Kanionu nie zagubiły płynnej gamy czerwieni, którą przyniósł im świat. [...] Trzeba dokonać innych czarów, których właśnie czystym wysiłkiem woli czy intelektu spełnić nie zdołasz.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>26</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości*, op. cit., s. 196.



Ale i pokorna otwartość tego nie stworzy. Nie narzucaj widokom ram, bo nawet nie dostrzeżesz tego, co cię otacza, nowego świata nie dojrzysz. Postaraj się wyszukać odpowiednie ramy, bo inaczej nie utrwalisz w sobie tego widoku, nawet jeżeli przez chwilę go odczujesz. Rozpląną się twarze. Zbledną kolory. Zaginą perspektywy<sup>27</sup>.

To właśnie interferencja pomiędzy podmiotowością a przestrzenią uaktywnia pamięć bohatera, jego doświadczenie bycia-w-świecie. Zanurzenie się w *metropolis*, rozpoznawanie własnej sytuacji w przestrzeni jest paralelne wobec zmian, jakie zachodzą w jego psychice: „Wyprawa do Nowego Świata to nie tylko podróż w przestrzeni, ale też podróże w czasie...”<sup>28</sup>. Obrazy Ameryki, jakie powstały w umyśle bohatera, powstały z ruchu ku przejściom – od miasta realnego do wyobrazonego, od teraźniejszości do przeszłości, od kondycji spacerowicza do figury artysty, od percepcji świata zewnętrznego do doświadczeń i przeżyć w sferze psychicznej. Blisko zespolone ze sobą obszary kory stanowią podstawę topograficznie zorientowanych reprezentacji umysłowych, czyli źródło pojawiających się w umyśle obrazów. Organizm bohatera konsekwentnie oddziałuje na otoczenie poprzez ruchy swojego ciała oraz instrument głosu sterowany przez korę obszarów M1, M2, M3 (jest to obszar kory ruchowej: w rejonie M1 leży tzw. pas ruchowy, rysowana jest na nim często sylwetka człowieka; rejon M2 to suplementarna okolica ruchowa, wewnętrzna część rejonu 6; rejon M3 ukryty jest w głębi bruzdy obręczy) z pomocą kilku ruchowych jąder podkorowych<sup>29</sup>. W mózgu bohatera występują rejony, do których nieprzerwanie docierają sygnały z ciała właściwego oraz jego narządów zmysłowych. Obszary wejściowe są od siebie oddzielone i nie komunikują się ze sobą bezpośrednio:

Kiedy świat zewnętrzny jest tak nowy, oczy, kiedy nie prowokują do oporu i narkotyzują umysł pokusą konsumpcji wrażeń, wygodnej i częściej, wówczas tym większego trzeba wysiłku, aby ożywić i umocnić władzę mowy: nauczyć się nazywać własny świat, a więc zdobyć i świat, i narzędzia nazywania, osiągnąć suwerenność, żywą obecność w kulturze. To przecież rola sztuki współczesnej – zburzyć dawne przeszkody, zbudować nowe mitologie,

<sup>27</sup> W. Karpiński, s. 43–44.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>29</sup> Zob. A. Damasio, *Błąd Kartezjusza*, op. cit., s. 113.

ułatwić porozumienie z otaczającym społeczeństwem [...], nowoczesna sztuka chciałaby stworzyć i nowe znaki, i nowe oazy wolności<sup>30</sup>.

W mózgu podmiotu musi zaistnieć synchronizacja w działaniu poszczególnych ośrodków w odpowiednim do tego czasie, tak aby z płynących informacji mogły powstać obrazy i doszło do rozpoczęcia procesu rozumowania oraz podejmowania odpowiednich decyzji. Zespolecie w czasie wymaga udziału operatywnych mechanizmów uwagi, a także pamięci operacyjnej.

Bohater utworu Karpińskiego przybywa do Stanów Zjednoczonych, spaceruje po ulicach Nowego Jorku i San Francisco, obserwuje ludzi, uczestniczy w koncercie w Central Parku, słucha muzyki, czyta wiersze. Doznaje wrażeń zmysłowych, a w jego umyśle powstają obrazy o różnych modalnościach czuciowych. Powstające w ten sposób obrazy nazywane są obrazami percepcyjnymi. Bohater Karpińskiego podejmuje refleksje nad wysłuchaną muzyką w Metropolitan Opera, oglądanym obrazem Davida Hockney'a, przeczytanym wierszem *Dar* Vladimira Nabokova, a każda z tych myśli tworzy obrazy, które w różnym stopniu mogą opierać się na dźwiękach, barwach, wypowiedzianych i niewypowiedzianych słowach.

Obrazy, które przywołuje pamięć rzeczy minionych, nazywane są obrazami przywoływanymi, w odróżnieniu od tych budowanych bezpośrednio na podstawie informacji zmysłowej. Kiedy bohater planuje różne czynności, w jego umyśle powstają obrazy obiektów i ruchów fikcyjnych, które również zapisują się w pamięci:

Artystyczne przypuszczenie staje się realnością, rozszerza pole widzenia, wzbogaca rzeczywistość, wyzwala – jest nie tylko to, co jest, lecz również to, co może być. Ukazać to, co być może, znaczy poszerzyć sferę istnienia. Czy dzieje się tak zawsze? Gdzieś, kiedyś – na różnych stopniach naiwności czy komplikacji – dochodzimy do starego pytania: jakie są zasady uwierzytelniania fikcji literackiej, jakie są kryteria artystycznej prawdy? Czy ważny jest dźwięk głosu, połot wyobraźni, a za treść autor nie ponosi odpowiedzialności? [...] Czy tylko tyle, że mogę ze zwojów imaginacji wysnuć wszystko, a o tożsamości dzieła z twórcą świadczy jedynie blask metafor, tempo stylu, misterność kompozycji, bez względu na to, w jaką opowieść układałyby się te fantazje?<sup>31</sup>

<sup>30</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 44.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 66–67.

W ten sposób u bohatera tworzy się raczej pamięć potencjalnej przyszłości niż faktycznej przeszłości. Za proces ten odpowiada skomplikowana neuronowa maszyna percepcji, pamięci i rozumowania. Powstawanie takich obrazów indukowane jest przez zdarzenia ze świata zewnętrznego przy pomocy pamięci długotrwałej<sup>32</sup>. Są to obrazy percepcyjne, które opierają się bezpośrednio na reprezentacjach neuronowych, zorganizowanych topograficznie. Inwencja ich tworzenia rodzi się we wczesnej korze czuciowej podczas rozmyślania i refleksji bohatera. Obrazy nie są przechowywane w formie podobizn przedmiotów, wydarzeń, słów czy zdań. Gdy bohater odtwarza z pamięci jakiś obiekt, to nie otrzymuje jego dokładnego obrazu, lecz tylko pewną interpretację:

Błyskawiczne zmiany w otoczeniu zdawały się sprzyjać jasności spojrzenia. Ale nie skupieniu uwagi, nie przyswojeniu wrażeń przez pamięć: te pozostawały rozproszone, oddzielone, niekontaktujące się ze sobą, a tylko rywalizujące (lecz gdzie znaleźć miarę?) oślepiającą wspaniałością i różnorodnością. Kilka dni spędzonych w Princeton i w Waszyngtonie wśród przyjaciół, w bibliotece i w muzeach, było dobrym wstępem do podróży przez Amerykę<sup>33</sup>.

Damasio stwierdza, że system wzrokowy sekwencyjnie koduje poszczególne części obiektów, zaś dopiero w pamięci są one łączone w jedną całość. Karpiński pisze:

Podczas wieczornego przedstawienia w Central Parku wyobraźnia uległa dziwnemu spotęgowaniu. Wyzwolona, posuwała się przecież ku realnemu światu. Pobudzała wspomnienia niedawnych przeżyć, całą dotychczasową podróż, i nadawała im nowe perspektywy. W nagłym impecie obrazów i myśli jeszcze niezamarłych w formuły, jeszcze swobodnie przenoszących się z jednego obszaru na inny [...], wciąż narzucała mi się pewna książka, którą odczytywałem wyobraźnią między kartami książki realnej. [...] Tkwiła korzeniami w mojej pamięci. Przyglądałem się korowodowi postaci. Przepływały wraz z muzyką. Mówiły do mnie, a raczej były własnym sensem, wreszcie widocznym<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> A. Damasio, *Błąd Kartezjusza*, op. cit., s. 122–124.

<sup>33</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 42.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 11–12.

Spostrzeganie wzrokowe bohatera (widzenie) i wyobraźnia wizualna wyznaczają dwa kierunki przebiegu procesów percepcyjnych: oddolny i odgórny. Spostrzeganie wzrokowe bohatera jest procesem inicjowanym oddolnie przez bodziec pobudzający receptory wzrokowe i w pierwszej fazie przebiega na szlaku percepcyjnym w trybie aferentnym. Z kolei jego wyobraźnia jest procesem inicjowanym odgórnie przez określoną potrzebę lub cel zachowania i w pierwszej fazie przebiega na szlaku percepcyjnym w trybie zwrotnym. Kluczowym elementem, który zespała procesy odpowiedzialne za spostrzeganie wzrokowe i wyobraźnię, jest pierwotna hipoteza percepcyjna, sformułowana we wczesnych etapach szlaku wzrokowego. Pierwotna (szkicowa) hipoteza percepcyjna definiuje kontur spostrzeganego/wyobrażonego przedmiotu lub sceny z wyróżnieniem przez pole percepcyjne figury i tła. Hipoteza percepcyjna jest formułowana na podstawie trwale przechowywanych w pamięci kształtów spostrzeganych przedmiotów. Zadaniem kolejnych modułów na szlaku wzrokowym między pierwszorzędowną korą wzrokową a korą czołową mózgu jest dopełnienie pierwotnej hipotezy percepcyjnej danymi dotyczącymi morfologii, ruchu, lokalizacji i kontekstu przestrzennego spostrzeganego i wyobrażonego obiektu<sup>35</sup>. Czołowa kora mózgu jest systemem odpowiedzialnym za synchronizację i kontrolę przebiegu procesów poznawczych bohatera, które realizują jego aktualne potrzeby motoryczne i komunikacyjne:

Gdy patrzyłem na *Okno w Luwrze*, na inne rysunki i ryciny, wydało mi się, że język artystyczny tych dzieł jest nie tylko własnością autora, mówi do patrzącego i patrzący mówi dalej tym językiem, zostaje zaproszony do podróży. Opowiadać o niej? Przeszedłem przez szyby na akwafortcie. Droga, jaką odbyłem, wydała mi się istotna nie tylko do zrozumienia jego twórczości<sup>36</sup>.

Procesy wyobrażeniowe są integralną częścią cyklu percepcyjnego, co bohater konsekwentnie potwierdza:

<sup>35</sup> Zob. P. Francuz, *Teoria wyobraźni Stephena Kosslyna. Próba interpretacji*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. idem, Warszawa 2007, s. 179–183.

<sup>36</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 62.

Twórczość jako szkoła wyobraźni, tak chyba widział Nabokov zadanie artysty. Odsłaniać (domyślać, dopełniać) modalności egzystencji; odnosić zwycięstwo nad materialną biernością trybu oznajmującego, nad wulgarnym determinizmem trybu rozkazującego, budując (urealniasząc przez uświetnienie) złożony system trybu warunkowego<sup>37</sup>.

W tym przypadku możemy mówić o teorii, którą w 2002 roku Melanie Green i Timothy Brock nazwali teorią TIM (Transporation-Imagery Model of Narrative Persuasion), czyli model wyobrażeniowego przenoszenia się w narrację, która wpływa na zachowanie i postawę odbiorcy. Karpiński pisze:

W zwierciadle dzieła odbity zostaje wizerunek artysty szukającego dzieła. Patrzący, czytający, słuchający, zaproszony jest do twórczości: ma z płynnych układów formalnych zrekonstruować duchowy świat twórcy. Czasem prowadzi to do rozkołysania wyobraźni, ale same utwory stają się bardziej anemiczne: ze wszystkiego można wyprowadzić wszystko. [...] Ale właśnie w chwili zawieszenia nie pamiętałem o pięknie słów. Słowa przebywały daleko. Chwila zapomnienia, aby lepiej pobudzić pamięć. Chwila zawieszenia, oczyszczenia pamięci, przygotowania wyobraźni<sup>38</sup>.

Model wyobrażeniowego przejścia w narrację można streścić w kilku punktach: 1. jest to narracja, która pobudza wyobraźnię i angażuje odbiorcę; 2. odbiorca zostaje „pochłonięty” przez narracyjny świat i jakby przez chwilę dystansuje się wobec swojej realności; 3. proces transformacji zależy od zespołu cech odbiorcy, jak również od poziomu kunsztu artystycznego oraz tego, czy narracja jest oparta na faktach, czy jest wytworem wyobraźni (fikcyjna); 4. przekaz narracyjny zależy od kontekstu (kulturowego)<sup>39</sup>.

Dawałem się unosić muzyce. Cały byłem swobodną uwagą. W dziwnym podnieceniu – to momenty od dawna wybrane, gdy nagle w rytm myśli zaczynam biec ulicą bądź uśmiecham się z odpowiedzi jednej z półwymyślonych osób – starałem się zapamiętać obrazy, nie tamując ich przepływu.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 65 i 161–162.

<sup>39</sup> M.C. Green, T.C. Brock, *In the Mind's Eye: Transporation-Imagery Model of Narrative Persuasion*, [w:] *Narrative Impact*, op. cit., s. 316–317; P. Fortuna, *Zmiana przekonań w wyimaginowanym świecie. Rola wyobraźni w perswazji narracyjnej*, [w:] *Obrazy w umyśle*, op. cit., s. 251.

Na tle Central Parku, Nowego Jorku, wszystkich widm, jakie przybyły na ten amerykański festyn, wciąż powracała wyszukana w fikcyjnej autobiografii przysięga-wyznanie:

*Love only is fanciful and rare;  
What from the distance of a dream steals through;  
What knaves condemn to death and fools can't bear.  
To fiction be as your country true.*

To z *Daru* Nabokova. *Dar?* Wieczór w Central Parku był darem i pojawieniem się tylu imaginacyjnych rozmówców<sup>40</sup>.

W powyższym fragmencie można zaobserwować, jak działa wyobraźnia motoryczna, dzięki której mózg aktywuje plan ruchowy i kieruje jego rozwojem poprzez wewnętrzne informacje zwrotne. Istnieje duże podobieństwo na poziomie neuronalnym między wykonaniem czynności a jej obserwacją lub wyobrażeniem. Według badaczy wyobraźnia motoryczna umożliwia rozpoznanie ruchów i rozumienie zachowania, może także brać istotny udział w odczytywaniu intencji innych ludzi<sup>41</sup>.

Język jest warunkiem istnienia i wspomagania pamięci – aby ta mogła funkcjonować, musi uczestniczyć w procesie komunikacji. Erll w wywiadzie zatytułowanym *Pamięć, język a dyskursy medialne*<sup>42</sup> podkreśliła, że bardzo istotną kwestią jest ścisły związek między językiem i pamięcią indywidualną, szczególnie w sferze autobiograficznych systemów pamięci. Obraz przeszłości nie jest tylko repetycją tego, co było. Pamięć ma charakter twórczy, konstruuje, komasuje i transponuje przeszłość. Pisze Karpiński:

Wyjątkowość tych momentów wycina je z obszaru rzeczywistości, zamyka w sobie. Czasem jednak sztuka łączy się z naszą genealogią, przemawia do

<sup>40</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 12–13.

<sup>41</sup> Zob. B. Bałaj, *Umysłowa symulacja z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej. Przegląd teorii badań*, [w:] *Obrazy w umyśle*, op. cit., s. 231–234. Por. G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Cortical Mechanisms Subserving Object Grasping, Action Understanding, and Imitation* [w:] *The Cognitive Neurosciences*, ed. M.S. Gazzaniga, Cambridge (MA) 2004, s. 427–440.

<sup>42</sup> *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs / Text und Diskurs” 2014, nr 7, s. 11–19.

naszego doświadczenia, choćbyśmy nie potrafili przełożyć jej słów na język codziennego życia. Ta sztuka otwiera przed wrażliwością wiele wymiarów. Wyprowadza poza ograniczenia teorii, stwarza pole intensywnego odczuwania. Stąd świadomość jednoczesnej obecności w kilku miejscach, przeżywania wielu spraw. Znikają bariery wznoszone przez nas samych i przez innych. Dotykamy pulsującej rzeczywistości. Świat odbija się w pamięci wielowymiarowymi zdjęciami<sup>43</sup>.

Często bodźcem do powstawania obrazów jest przypominanie przez bohatera różnych wydarzeń z przeszłości, w których uczestniczył: „A więc mów, pamięci, wspominaj widzenia tamtego wieczoru, opisuj podróże. Pamiętam wystawę Hockneya, która najechała na mnie w zaśmieczonym New Haven. Radość widzenia i otwarcia oczu. Sztuka ożywała, dotykała świata. Uczyla mowy<sup>44</sup>. Obrazy łączą człowieka ze światem, z drugim człowiekiem, widza z artystą, czytelnika z pisarzem:

Pamiętam zapach trawy, smak jedzenia. Widzę intensywną świetlistość żółtej tarczy księżyca zawieszonoego nad drapaczami Wschodniej Strony. Neonowy termometr notuje zbawcze ochłodzenie. Coraz przyjemniej oddychać. Słyszę arię księcia. Jestem w tej muzyce. Jestem tu. A jednocześnie jakbym śledził równolegle kilka filmów. Oglądam zmieniające się widoki. Nakładają się, lecz zachowują wyrazistość. Mówią do mnie, rozmawiają we mnie. Jestem sobą bardziej niż kiedykolwiek, a zarazem jestem tym parkiem zanurzonym w tym wieczorze, jestem tym miastem odbijającym się we mnie i mnie odbijającym<sup>45</sup>.

Równolegle do procesu powstawania „umysłowych wzorów” danego obiektu rodzi się poczucie „Ja” u bohatera. Za ten proces odpowiada świadomość rdzenna. Drugi typ świadomości to świadomość rozszerzona, podzielona na różne stopnie i poziomy, wzbogacona o doświadczenia i przeżycia z przeszłości, rejestrująca wydarzenia chwili obecnej: „Wspaniałość doznań nieraz paraliżuje. Intensywność chwil, odmienna od czasu powszedniego, stanowi wówczas dodatkową kurtynę. Nie styczność wyobraźni, obcość języka. Ten, kto przeżywa, jest osobowością wewnątrz osobowości,

<sup>43</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 8–9.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 9.



wydzielony, odmienny<sup>46</sup>. Świadomość rozszerzona korzysta z pamięci konwencjonalnej i roboczej, kiedy u bohatera osiąga najwyższy stopień, zostaje rozszerzona o język:

Niekiedy jednak wyobraźnia odnajduje się i utwierdza w podróży, wyjeżdża z nami, wysyła nas ku światu, ułatwia porozumienie, uczy o innych i o nas samych. Festyn w Central Parku sprzyjał otwarciu i komunikatywności wyobraźni. Od dawna problem podstawowy: uzyskać głos, nauczyć się języka, w którym mógłbym ujmować świat i siebie bez deformacji sensu. Podróże – jak dzieła sztuki – są szkołą mowy<sup>47</sup>.

Świadomość rdzenna referuje tylko część bytu, a świadomość rozszerzona – całość. W świadomości rozszerzonej przeszłość i to, co ma nadejść, są odczuwane równolegle z tym, co się dzieje tu i teraz, w przewijających się obrazach. Te dwa rodzaje świadomości odpowiadają dwóm rodzajom „Ja”. „Ja”, które wyłania się ze świadomości rdzennej, to „Ja” rdzenne, wytwór przejściowy, nietrwały, powstający w momencie interakcji z danym obiektem. Jak dowodzi neurobiolog: rdzenne „Ja” uczestniczy w niewerbalnym zapisie drugiego stopnia, który pojawia się, kiedy dany obiekt doprowadza do modyfikacji proto-„Ja” (stanowi pewien rodzaj odniesienia inny niż miejsce przechowywania wiedzy, uczestniczy w procesie odczucia samowiedzy). Odpowiedź reprezentowana przez proto-„Ja” jest przekładana organizmowi, ukazywana w formie niewerbalnej narracji, która może zostać przełożona na język. Zespół rdzennego „Ja” może pobudzić dowolny obiekt. W czasie życia zespół przechodzi tylko minimalne zmiany<sup>48</sup>. Drugie „Ja” – stabilne, kształtujące tożsamość, określane jest jako „Ja” autobiograficzne, oparte jest bowiem na pamięci autobiograficznej, która powstaje poprzez przywoływanie wspomnień i różnych doświadczeń z przeszłości<sup>49</sup>. Bohater Karpińskiego mówi:

I pamiętałem o tych, którzy uczyli mnie mówić, oprowadzali po rodzinnym języku. Dzięki nim ożywały słowa, dostrzegałem naczynia krwionośne

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 9–10.

<sup>48</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości*, op. cit., s. 187, 212.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 187.

kultury. Pamiętam spotkanie z Miłozsem w San Francisco, pamiętam inne, przed laty, z Gombrowiczem w Vence. Nie konkretne rozmowy, nie one były ważne, lecz budowanie własnej genealogii, spotkania z ich dziełami, które pozwoliły mi pełniej rozumieć także to miasto, tę podróż<sup>50</sup>.

Pamięć autobiograficzną tworzą niezmiennie elementy indywidualnej biografii. Konglomerat wspomnień, które określają tożsamość podmiotu, jest reaktywowany przez etalon neuronowy i kiedy zaistnieje taka konieczność, ukazują się w postaci obrazów. Każdy restytuowany ślad jest rozpoznawany i interpretowany, przyczyniając się do powstawania „Ja” autobiograficznego<sup>51</sup>: świadomość rozszerzona wykracza poza obszar „tu i teraz”. Teraźniejszość jest kształtowana przez przeszłość. Świadomość rozszerzona obejmuje całe życie jednostki, wraz z przeszłością i teraźniejszością tworzy tzw. treść autobiograficzną.

\* \* \*

Autor *Twarzy* wskazuje na ważną rolę pamięci w procesie budowania tożsamości człowieka – nie tylko jako źródło wiedzy, lecz także swoiste doświadczenie sprzężone ze strukturalnym byciem człowieka w czasie. Antonio Damasio takie sytuacje w życiu bohatera nazywa opowiadaniem bez słów. Człowiek nabywa wewnętrzną niewerbalną wiedzę o tym, że przeobraża się pod wpływem transponowanych informacji z danego obiektu, który znajduje się w określonym kontekście czasoprzestrzennym. Każde wydarzenie z przeszłości decyduje o tym, kim człowiek jest dzisiaj; przeszłość tworzy „Ja” człowieka, nieustannie wzbogacając je o nowe aspekty. Na koniec rozważań przywołam ważną myśl Cornelißena na temat funkcji pamięci i jej roli w budowaniu obrazu człowieka: termin „kultura pamięci” oznacza również, że wszystkie formy przywłaszczenia wspomnień z przeszłości są ważne<sup>52</sup> – teksty, obrazy, zdjęcia, zabytki, budynki, festiwale, jak również symboliczne i mityczne formy ekspresji, porządki mentalne (rozumiane

<sup>50</sup> W. Karpiński, op. cit., s. 18.

<sup>51</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości*, op. cit., s. 187.

<sup>52</sup> W. Hardtwig, *Vorwort*, [w:] *Geschichtskultur und Wissenschaft*, Hrsg. von W. Hardtwig, München 1990, s. 7–11; J. Rüsen, *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*, [w:] *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Hrsg. von K. Füßmann, H.T. Grüttner, J. Rüsen,

jako przedmioty historii pamięci), o ile przyczyniają się do powstawania kulturowych obrazów siebie<sup>53</sup>. Pamięć wpływa na zachowanie i sposób bycia człowieka w świecie. Zapisuje w świadomości doświadczenia i indywidualne przeżycia, warunkuje kształtowanie „Ja” człowieka i poczucie tożsamości.

Karpiński, przypominając sobie różne obrazy z przeszłości, ułożył jej historię, jego narracja ma charakter porządkujący i wartościujący. Damasio w książce *Tajemnice świadomości* przywołał fragment z *Notes on the Reality of the Seld* Jorie Grahama na temat tożsamości człowieka:

Pytanie, kim byłem, dręczyło mnie. Sądziłem już, że nie zdołam odnaleźć obrazu tej osoby, którą byłem: wszystko umknęło. To, co zaledwie w sobie dojrzałem, ginęło znów niewidoczne. A jednak czułem, że chwila, w której dostąpiłem praw, była tą, w której objawiłem się sam sobie – chwilą, w której zacząłem żyć – stopniowo – krok po kroku – nieubłaganie. Uważaj, ach, co czynisz! Czy chcesz trwać w ukryciu, czy wyjść na światło?<sup>54</sup>

To światło jest podstawowym elementem konstruowanych i przypominanych obrazów przez Wojciecha Karpińskiego. Światło doprowadza go do pełnej świadomości, do prawdy o sobie, o drugim człowieku, o świecie.

## Bibliografia

- Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Frederic Bartlett, *Remembering: a Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge UP, Cambridge 1954.
- Patricia Churchland, *Moralność mózgu. Co mówi neuronauka o moralności?*, tłum. M. Hohol, N. Marek, Copernicus Center Press, Kraków 2013.
- The Cognitive Neurosciences*, ed. M.S. Gazzaniga, MIT Press, Cambridge (MA) 2004.
- Christoph Cornelißen, *Erinnerungskulturen. Version 2.0*, 22.10.2012, Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung, DOI: 10.14765/zzf.dok.2.265.v2.

---

Köln 1994, s. 3–26; *Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik*, Hrsg. von B. Mütter, B. Schönemann, U. Uffelman, Weinheim 2000.

<sup>53</sup> Zob. C. Cornelißen, *Erinnerungskulturen*, op. cit.

<sup>54</sup> A. Damasio, *Tajemnica świadomości*, op. cit., s. 9.

- Christoph Cornelißen, *Historische Identitätsbildung im Bindestrichland Nordrhein-Westfalen* (= *Schriften der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets*, Bd. 26); Klartext Verlag, Essen 2008.
- Christoph Cornelißen, *Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven*, „Geschichte in Wissenschaft und Unterricht” 2003, heft 54.
- Christoph Cornelißen, Stefan Fisch, Annette Maas, *Grenzstadt Straßburg: Stadtplanung, kommunale Wohnungspolitik und Öffentlichkeit 1870–1940* (= *Saarbrücker Studien zur interkulturellen Kommunikation*, Bd. 2), Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1997.
- Antonio Damasio in conversation with Manuel Castells [wywiad], 6.02.2017, Central Library, Los Angeles.
- Antonio Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, tłum. M. Karpiński, Rebis, Poznań 1994.
- Antonio Damasio, *Conference. Art and the New Biology of the Mind* [wykład], 24.03.2006, The Italian Academy (Columbia University).
- Antonio Damasio, *Creativity, Imagination and Innovation* [wykład], 13.01.2014, Ross Institute Summer Academy, East Hampton (NY).
- Antonio Damasio, *Dziwny porządek rzeczy. Życie, uczucia i tworzenie kultury*, tłum. A. Jankowski, Rebis, Poznań 2018.
- Antonio Damasio, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, tłum. N. Radomski, Rebis, Poznań 2012.
- Antonio Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, tłum. M. Karpiński, Rebis, Poznań 2000.
- Antonio Damasio, *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*, tłum. J. Szczepański, Rebis, Poznań 2003.
- Antonio Damasio, *What is the Strange Order of Things?* [wykład], 31.07.2018, Copernicus Center for Interdisciplinary Studies.
- Antonio Damasio, Hanna Damasio, *Dziwny porządek rzeczy. Homeostaza, uczucia i powstawanie kultur* [wykład], 13.09.2017, Copernicus Center for Interdisciplinary Studies.
- Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, [w:] *Media and Cultural Memory*, ed. A. Erll, W. de Gruyter, Berlin – New York 2008.
- Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, WUW, Warszawa 2018.
- Frankfurt Memory Studies Platform, <http://www.memorystudies-frankfurt.com>.

- Klaus Füßmann, Heinrich T. Grüttner, Jörn Rüsen (Hrsg.), *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Böhlau, Köln 1994.
- Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik*, Hrsg. von Bernd Mütter, Bernd Schönemann, Uwe Uffelman, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 2000.
- Wolfgang Hardtwig, *Vorwort*, [w:] *Geschichtskultur und Wissenschaft*, Hrsg. von W. Hardtwig, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1990.
- Hans G. Hockerts, *Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft*, [w:] *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*, Hrsg. von K.H. Jarausch, M. Sabrow, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2002.
- Wojciech Karpiński, *W Central Parku*, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2010.
- Tomasz Majewski, *Kinematyka pamięci: Aby Warburg i Jean-Luc Godard*, [https://www.academia.edu/3776503/Kinematyka\\_pami%C4%99ci\\_Aby\\_Warburg\\_i\\_Jean\\_Luc\\_Godard](https://www.academia.edu/3776503/Kinematyka_pami%C4%99ci_Aby_Warburg_i_Jean_Luc_Godard).
- Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, transl. S. Hawkes, Zone Books, New York 2004.
- Jeffrey Olick, Joyce Robins, *Social Memory Studies. From „Colective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices*, „Annual Review of Sociology” 1989, Vol. 24.
- Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, WN Scholar, Warszawa 2007.
- Adrian Raine [et al.], *Hippocampal Structural Asymmetry in Unsuccessful Psychopts*, „Biological Psychiatry” 2004, No. 552.
- Adam Rajewski, *Rozważanie na temat Assmanowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii” 2013, R. 3, nr 1(4).
- Daniel Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, Basic Books, New York 1996.

### **American Images in the Memory of Wojciech Karpiński in the Context of Antonio Damasio’s Neurological Research**

In this article, I describe the way in which images come into being in the mind of the protagonist of the book *W Central Parku* [*In Central Park*] by Wojciech Karpiński. I analyze the protagonist’s behavior in the perspective of Antonio Damasio’s neurobiological research. Memory is one of the factors

that participate in the creation of images in the artist's mind. It is a dynamic phenomenon that collects memories evoked by various stimuli. It also participates in the creation of the autobiographical 'self' of the protagonist.

**Keywords:** images, memory, imagination, neuroscience, culture, literature

# SCENICZNOŚĆ FOTOGRAFII. SPEKTAKL ALBUM KARLA HÖCKERA TEATRU TRANS-ATLANTYK JAKO TEATRALNA ADAPTACJA KOLEKCJI ZDJĘĆ

MAGDALENA SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN  
Institute of Literary Research,  
Polish Academy of Sciences in Warsaw  
magdalena.szczypiorska@ibl.waw.pl  
ORCID: 0000-0002-9847-3185

*Między 15 maja a 8 lipca wywieziono 437 402 Żydów. Większość z nich pojechała do Auschwitz. Użyto do tego 447 pociągów, w ciągu 54 dni. Codziennie do Auschwitz przyjeżdżało średnio 8 tysięcy ludzi. 80 procent zabijano zaraz po przybyciu<sup>1</sup>.*

*Teraz musimy spojrzeć na zbrojców w sposób, w jaki nie chcemy tego robić<sup>2</sup>.*

## „KAŻDY FOTOGRAF WIĘC JEST REŻYSEREM, BOGIEM JEDNEJ CHWILI, ZAŚ ZDJĘCIE – FORMĄ TEATRALIZACJI”<sup>3</sup>

Czy fotografia jest „sceniczna”? Jak przenieść narrację albumu fotograficznego na narrację teatralną, język fotografii na język teatru? Na jakich poziomach fotografia i teatr spotykają się w konstrukcji scenicznej adaptacji? Jak działa pośredniczący mechanizm fotograficznego medium? I wreszcie – jak medium teatru przetwarza „rzeczywistość” fotografii? Do stawiania

<sup>1</sup> Wypowiedź Michaela Berenbauma, dyrektora Sigi Ziering Institute, z filmu *Scrapbook from Hell: The Auschwitz Albums*, reż. E. Nelson, prod. Creative Differences Productions Inc. for National Geographic Channel, 2008, tekst tłum. i oprac. M. Fijałkowska.

<sup>2</sup> Wypowiedź Sary J. Bloomfield, dyrektor United States Holocaust Memorial Museum, z filmu *Scrapbook from Hell...*

<sup>3</sup> F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 83.



takich i innych pytań o relacje fotografii i teatru prowokuje sceniczna adaptacja zbioru zdjęć w spektaklu *Album Karla Höckera* Paula Bargetto i Teatru Trans-Atlantyk<sup>4</sup>.

Album Karla Höckera, fotograficzna materia teatralnego spektaklu, to kolekcja 116 zdjęć wykonanych od czerwca do grudnia 1944 roku w Solahütte<sup>5</sup>, a dokładniej – w Aussenkommando SS-Sola Hütte, ośrodka wypoczynkowym w Międzybrodziu Bialskim, zbudowanym dla esesmanów z Auschwitz, którzy spędzali tam kilkudniowe urlopy i krótkie wakacje. Zdjęcia z albumu Karla Höckera ujawnione zostały dopiero w 2007 roku i trafiły do Amerykańskiego Muzeum Holocaustu. Rebecca Erbelding (United States Holocaust Memorial Museum) opowiada: „Człowiek, który wysłał album i chciał pozostać anonimowy, był po wojnie oficerem amerykańskiego kontrwywiadu. Otrzymał [...] zadanie sprawdzenia obozów jenieckich i zbadania, kto był przestępcą, a kto nie. Pojechał do Frankfurtu, gdzie znalazł się w zbombardowanym budynku. Tam odkrył porzucone mieszkanie, a w szafie – ten album”. Anne Marigza (United States Holocaust Memorial Museum) podkreśla: „Album był w szesnastu kawałkach. Kolejność zdjęć nie była przypadkowa. Na każdej stronie był tytuł oraz ręcznie robione podpisy<sup>6</sup>. Album jest pierwszą upublicznią dokumentacją tego miejsca, jego charakteru, pejzażu i sposobów spędzania wolnego czasu przez wypoczywających tam esesmanów. Zbiór zdjęć nazwano „albumem Karla Höckera”, ponieważ SS-Obersturmführer Höcker, od maja 1944 roku adiutant komendanta KL Auschwitz Richarda Baera, częściej niż inni esesmani pojawia się na zdjęciach i jako jedyny występuje w indywidualnych, portretowych ujęciach. O tym, że właścicielem albumu był Höcker, świadczyć może także

---

<sup>4</sup> *Album Karla Höckera*, reż. P. Bargetto, dramaturgia: M. Sikorska-Miszczuk, kostiumy: A. Kaczyńska, występują: H. Chorzeliska / J. Trembecka, M. Król, K. Polkowski, G. Sierżputowski, T. Sobczak, prod. A. Balcerzak / M. Cienkowska; Teatr Trans-Atlantyk; data premiery: 21.01.2015, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszyńskiego. Bardzo dziękuję Marcie Król i Paulowi Bargetto za udostępnienie nagrania spektaklu. Wszystkie cytaty w artykule podaję za tym źródłem.

<sup>5</sup> Więcej o historii albumu oraz jego fotograficznych i etycznych kontekstach pisałam w: „*Gdyby to był tylko głos nieba i chmur*”. O (nie)banalności tła. Z fotograficznego albumu Karla Höckera, „Narracje o Zagładzie” 2016, nr 2.

<sup>6</sup> Obie przytoczone wypowiedzi pochodzą z filmu *Scrapbook from Hell...*

podpis z pierwszej strony: „Z komendantem SS Stubaf. Baerem, Auschwitz, 21.6.44”<sup>7</sup>.

Karl Höcker, prawdopodobnie właściciel i autor albumu, od 1933 roku był członkiem SS, od 1937 roku należał do NSDAP. Kiedy pracował w Auschwitz jako adiutant komendanta Baera, miał już za sobą cztery lata służby w obozach Neuengamme, Arbeitsdorf i na Majdanku. Kiedy kompletował swój album w Auschwitz, kiedy bywał w Solahütte, kiedy w komorach gazowych ginęły tysiące kobiet, mężczyzn, dziewczynek i chłopców, Karl Höcker był już ojcem dwojga kilkuletnich dzieci. Pod koniec wojny ujęto go ze sfalszowanymi dokumentami, na podstawie których został zwolniony. Wrócił do pracy w banku. W drugim procesie oświęcimskim, w 1965 roku, skazany został skazany na siedem lat więzienia, wyszedł na wolność po pięciu. W 1989 roku skazano go powtórnie – na cztery lata. Zmarł w 2000 roku, w wieku 89 lat.

Na zdjęciach w albumie obok Höckera występują: Rudolf Höss, Josef Mengele, Josef Kramer, Fritz Klein, Oswald Pohl, Walter Schmidetzki i inni hitlerowscy zbrodniarze, którzy bawią się i relaksują po pracy, żartują, flirtują z kobietami, urządzają pikniki, polowania i wycieczki. Trzydzieści kilometrów dalej trwa piekło Auschwitz.

Na innych zdjęciach z albumu oglądamy: psa Höckera, odpoczynek na tarasie, Höckera na wycieczce do kopalni, podwieczorki, Höckera na moście z kobietami z SS Helferinnen, bankiet po akcji Höss (akcji masowej zagłady Żydów węgierskich), rozrywki i atrakcje, odpoczynek i relaks, nieoficjalne spotkania i oficjalne wizyty<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Zob. A. Wilkinson, *Picturing Auschwitz*, „The New Yorker”, 17.03.2007, <http://www.newyorker.com/magazine/2008/03/17/picturing-auschwitz> [dostęp 29.02.2016].

<sup>8</sup> Por. *Auschwitz through the Lens of the SS: Photos of Nazi Leadership at the Camp*, <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum> [dostęp 29.02.2016]; *The Album*, <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/album> [dostęp 29.02.2016]; N.A. Lewis, *In the Shadow of Horror. Auschwitz SS Guardian Frolic*, [http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards\\_floric.html](http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards_floric.html) [dostęp 29.02.2016]; *Laughing at Auschwitz – SS Auxiliaries Poses at a Resort for Auschwitz Personnel, 1942*, <http://rarehistoricalphotos.com/>

O tej szczególnej kolekcji fotografii tak mówi Michael Berenbaum, dyrektor Sigi Ziering Institute: „W tym albumie najbardziej uderza fakt, że pokazuje on, iż naziści byli zwykłymi ludźmi. Zwykłymi ludźmi, którzy robili koszarne rzeczy. Ludźmi takimi jak ty i ja”.

Takich właśnie ludzi, w ich strasznej, niepojętej dwoistości wyprowadza z fotografii na scenę reżyser Paul Bargetto, który wraz z zespołem Teatru Trans-Atlantyk stworzył spektakl *Album Karla Höckera*. Ten spektakl-hybryda, oparty na rekonstrukcji i analizie zdjęć, zbudowany został na kilku poziomach relacji między zdjęciem a sceną, rzeczywistością a kreacją, grą fotografii a grą teatralną, aktorami tamtych wydarzeń a aktorami na scenie.

### „TEN NASZ PROCES POLEGAŁ NA ZADAWANIU WIELU PYTAŃ”

Spektakl *Album Karla Höckera* jest sceniczną adaptacją kolekcji zdjęć. Fotografia jako technika utrwalająca mniej lub bardziej teatralizowane sceny wycina je z rzeczywistości i unieruchamia. Pozostawia poza kadrem chwile przed i po, ramami kadru ogranicza topografię miejsca, pozbawia ludzi, rzeczy i pejzaże kontekstu, życia, ciągłości biografii. Tnąc czas i przestrzeń na cienkie warstwy, fotografia oferuje wieczny bezruch („sztuczną wieczność”<sup>9</sup>) i szeroki repertuar potencjalnych interpretacji, możliwość budowania narracji, w której punktem wyjścia jest jedno zdjęcie, kombinacja kilku zdjęć lub – jak w przypadku *Albumu Karla Höckera* – cała ich kolekcja.

Adaptacja albumu Karla Höckera jest wielopoziomowym procesem, którego kierunek jest – ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu – odwrotny do procesu fotograficznego utrwalania rzeczywistości. Bargetto i jego aktorzy rozmontowują fotografię, rozbijają jej bezruch i milczącą grozę, na oczach widzów lepią kontekst: kolory, zapachy, emocje – ciepło, zimno, rozpacz, gniew, strach, wątpliwości, nadzieję, miłość. Uruchamiają zdjęcia i oddają głos ich bohaterom.

Analiza i interpretacja fotografii była tu nie tylko twórczą pracą poprzedzającą sceniczną adaptację albumu. Sama koncepcja adaptacji zakłada

---

laughing-auschwitz-ss-auxiliaries-poses-resort-auschwitz-personnel-1942/ [dostęp 29.02.2016].

<sup>9</sup> W. Szymborska, *Znieruchomienie*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, Kraków 2000, s. 188.

bowiem formułę procesu, poszukiwania, dociekania, zadawania pytań. Proces ten dzieje się niejako na oczach widzów. Z etapu przygotowań płynnie przechodzi do samej konstrukcji spektaklu, wnika w jego strukturę i narrację.

W prologu Paul Bargetto, reżyser i moderator spektaklu, mówi:

Dzień dobry, nazywam się Paul Bargetto i jestem amerykańskim reżyserem teatralnym. Chciałbym w kilku słowach opowiedzieć państwu o naszym projekcie. Jest to badanie albumu z fotografiami należącego do niemieckiego żołnierza Karla Höckera. Karl Höcker był adiutantem w Auschwitz w '44 roku. Proces naszych poszukiwań opiera się na dogłębnym studiowaniu tych fotografii, używaniu technik teatralnych, improwizacji, pracy z dramaturgiem (Małgorzata Sikorska-Miszczuk), czytaniu tekstów źródłowych i pobycie w Auschwitz. Ten nasz proces polegał na zadawaniu wielu pytań. Chcielibyśmy ten proces kontynuować z państwem teraz.

Procesualny charakter spektaklu, stworzonego raz i stwarzającego się wciąż na nowo w każdej scenie, dialogu i geście, współbrzmi z koncepcją pracy aktorów, opartą na współlistnieniu i przenikaniu się trzech poziomów gry. Po pierwsze, aktorzy grają samych siebie (osoby prywatne z własną biografią, życiem rodzinnym i zawodowym, światopoglądem, cechami osobowości), po drugie – grają aktorów w trakcie prób do przedstawienia, wchodzących w dialog z reżyserem, i po trzecie wreszcie – wcielają się w bohaterów zdjęć z albumu Karla Höckera.

Płynne przechodzenie z poziomu na poziom, z roli w rolę, z intymnej prywatności w postać doktora Mengelego to ekwilibrystyka budująca ironiczno-liryczny dystans do postaci oraz rytm naprzemiennego wchodzenia w przestrzeń Auschwitz i wychodzenia z niej, pozwalająca na bezpieczne krążenie wokół pustki i niepojętej grozy fotografii z albumu Karla Höckera. Na dotknięcie i wycofanie, na bycie tam i bycie tu. Ta wyeksponowana, tocząca się na oczach widza gra między aktorem grającym siebie a aktorem grającym funkcjonariusza w piekle pozwala wyjść poza ramy fotografii, poza ramy świata Auschwitz i powiedzieć to, co nie mieściło się w tamtych ramach, kadrach, zarysach obrazów i konturach postaci. Zapytać o to, o co one nie pytały. Wykorzystać czasowy i przestrzenny dystans, by poszukać języka, słów i figur, by poszukać formuły, w której możliwe będzie pomyślenie i zarysowanie perspektywy sprawców, perspektywy zwykłych ludzi.

## „SWOJĄ PRACĘ STARAM SIĘ ZAWSZE ZOSTAWIĄĆ ZA ZAMKNIĘTYMI DRZWIAMI”

Jaką rolę w spektaklu grupy Trans-Atlantyk grają zdjęcia z albumu Karla Höckera? Koncepcja przekładu kolekcji fotografii na spektakl teatralny włącza zdjęcia – w wielkoformatowych wersjach – w konstrukcję sceny. Fotografie z albumu Höckera wyświetlane są w tle, ale nie pełnią funkcji tła, nie są zwykłą ilustracją, nie są nawet kontekstem. Są czymś więcej – współkreują przestrzeń sceny i współtworzą akcję. Każde nowo wyświetlone zdjęcie jest dla aktorów punktem wyjścia i punktem dojścia, otwiera i zamyka działanie się, jest wąską kładką do niepojętej rzeczywistości Auschwitz i nie zawsze pasującym kluczem do wewnętrznej rzeczywistości bohaterów.

Każde nowo wyświetlone zdjęcie unieruchamia grających w spektaklu aktorów, którzy przez dłuższy lub krótszy czas naśladują pozy, gesty, miny i ustawienia modeli. Za chwilę wyłamują się z fotograficznego znieruchomienia, uruchamiają i rozwijają zastygłe na zdjęciach sceny sprzed 75 lat. Ożywiają bohaterów, budują prowizoryczny świat, w którym przez chwilę żyją esesmani z Auschwitz, aktorzy w procesie twórczej pracy i aktorzy jako osoby prywatne ze swoimi lękami, opowieściami, doświadczeniami.

Fotografie, wyświetlane na scenie zdjęcia, nie tylko prowadzą akcję spektaklu, nie tylko prowadzą aktorów, kadr po kadrze, scena po scenie, lecz także modelują sceniczną rzeczywistość: kreują scenografię, reżyserują sprzęty, przedmioty, rekwizyty i akcesoria, wśród których poruszają się aktorzy.

Spektakl jest więc grą toczącą się w rytmie wejść i wyjść, zanurzeń i wynurzeń, nieoczekiwanych zmian miejsc i zamian ról. Aktorzy wchodzą w rzeczywistość fotografii, by za chwilę wyjść z niej – już nie ci sami, bo naznaczeni tamtym światem, ale też wnoszący własny świat, pomiędzy tam i tu, wtedy i teraz. Zanurzają się w fotograficznym bycie-nie-bycie, bezpiecznie zakotwiczeni w scenie, roli, aktorskim geście. To teatralne bycie-między-światami ma różne odcienie, ale ramą dla aktorskich wędrówek wydają się dwie sceniczne sytuacje. W pierwszej – na tle wyświetlanego grupowego zdjęcia esesmanów idących w stronę fotografa – aktorzy wkładają mundury, podchodzą do ekranu, stają tyłem do publiczności, przodem do zdjęcia. Potem odwracają się i wychodzą ze zdjęcia, ze światła rzutnika – w cień sceny, a później w jej światło. W sposób wyrażony wprost i starannie zademonstrowany przekraczają granice – zdjęcia i sceny, cienia i światła,

wtedy i teraz, tam i tu. Jeden z aktorów, grający akurat Rudolfa Hössa, mówi: „Ale swoją pracę staram się zawsze zostawiać za zamkniętymi drzwiami. Nigdy mi się nie udaje. Cały czas myślę”.

Druga sceniczna sytuacja, która zarysowuje ramy aktorskich eksploracji świata fotografii, czy raczej świata z fotografii, to epilog. Na ostatnim wyświetlonym zdjęciu Karl Höcker zapala świecę na choince, maszerując z kadru w kadr, metodycznie obchodzi choinkę wokół i przenosi ogień ze świeczki na świeczkę. W ostatnich scenach spektaklu aktorzy odchodzą od nakrytego białym obrusem stołu, siadają tyłem do publiczności, gaśnie światło, palą się tylko małe choinkowe lampki. Z Höckerem w tle, zapalającym świecę na choince w grudniu 1944 roku – na ostatniej wojennej choince, ostatniej choince w Auschwitz – aktorzy śpiewają kolędę po niemiecku. Pochłania ich ciemność, pożera ich mrok, ale już za chwilę ich twarze widać na wyświetlanych zdjęciach. Oto historyczne zdjęcia z Auschwitz zastąpione zostały współczesnymi zdjęciami z Auschwitz, a Höss, Mengele, Höcker, Pohl, Kramer, Thuman – aktorami, którzy w ramach przygotowań do spektaklu byli w Muzeum Auschwitz-Birkenau i w okolicach Oświęcimia. Ich czarno-białe zdjęcia na tle drutów kolczastych, bramy, szpitala i innych rozpoznawalnych miejsc są drugim brzegiem ramy, w której aktorzy poruszali się między światłami. W pierwszej scenie światło i cień wypychają aktorów ze świata fotografii w świat sceny. W drugiej – świat fotografii wciąga ich w swoje inscenizacje, zabiera ich tam, gdzie 75 lat temu byli tamci, gdzie pozwali do fotografii.

### „NIE MA MNIE NA NASTĘPNYM ZDJĘCIU”

Aktorzy grający osoby prywatne z własnymi imionami i własną biografią, aktorzy grający próby i wreszcie aktorzy grający spektakl – te trzy poziomy płynnie przenikają się i wymieniają: sekundy dzielą scenę, w której Marta Król odmawia wykonania na polecenie reżysera gestu *Heil Hitler*, od sceny, w której jest kochanką Mengelego. Kiedy kończy się scena, w której Grzegorz Sierzputowski gra akurat Waltera Schmidetzkiego, i aktorzy ustawiają się – pod dyktando kolejnego zdjęcia – do następnej, jeden z kolegów mówi mu: „Jesteś Hössiem”. „Wiem” – odpowiada Sierzputowski i idzie w stronę krzeseł. „A teraz dokąd idziesz?” – pyta kolega. Sierzputowski/Höss odpowiada: „Nie ma mnie na następnym zdjęciu, więc postanowiłem usiąść. Ale – kontynuuję, opowiadając o Hössie jako Höss i jednocześnie jako aktor – opowiem

państwu jedną rzecz: Rudolf, Rudolf Höss w swojej książce, właściwie spowiedzi, przed śmiercią w Auschwitz, przed powieszeniem go, wyznaje, że pochodził z bardzo religijnej rodziny”.

Ta wymiana zdań z kolegą aktorem, konstatacja, że brak postaci na fotografii oznacza brak aktora na scenie, a także przejście w tryb wypowiedzi dla publiczności trafnie ujmują płynność wędrówek między poziomami gry, między rolami.

Wiele tych przejść, zmian poziomów moderuje reżyser, wydając aktorom polecenia (jak w scenie z tańcem na moście), prosząc ich o wykonanie małych etiud (jak w dwóch wariantach sceny, w której komendant Baer na dwa sposoby proponuje Höckerowi stanowisko adiutanta w Auschwitz) czy zadając pytania, na które aktorzy często odpowiadają tak, jakby tłumaczyli oczywistości przybyszowi z innego świata. Bo Paul Bargetto zachowuje się jak przybysz z innego świata: wielokrotnie dopytuje, co to jest Auschwitz, gdzie leży, co tam robią oficerowie, co znaczy salut *Heil Hitler*. Wrażenie odrębności postaci reżysera wzmacnia odrębność języka. Aktorzy grają po polsku z niemieckimi wstawkami wtedy, gdy czytają podpisy na wyświetlanych fotografiach, zapisane równym pismem Karla Höckera, albo wtedy, gdy śpiewają kolędę lub gdy wymawiają nazwy funkcji i dystynkcji oficerów SS. Bargetto natomiast posługuje się tylko angielskim – jego wystąpienie w prologu tłumaczy na polski jedna z aktorek. Pozostałe polecenia, pytania, zwroty do aktorów nie są tłumaczone – i brzmią dziwnie obco w zderzeniu z obrazami z Auschwitz, jakby ten wycinek obozowego świata oglądał ktoś z zewnątrz, ktoś, komu trudno zrozumieć mechanizmy, niuanse, detale. Ktoś, komu trzeba wyjaśniać sprawy, które wydają się jasne i oczywiste.

Pozycja Bargetta – który w konstrukcji spektaklu zajmuje miejsce przeważnie niewidoczne, jest raczej głosem niż osobą (z wyjątkiem scen, w których fotografuje sceny upozowane na wzór zdjęć z albumu, a więc uprawia coś w rodzaju fotografii drugiego stopnia) – to pozycja moderatora ulokowanego poza centrum zdarzeń, poza sceną ze zdjęciami w tle i rzędkami krzeseł z trzech stron. Nie ma go tam, w tym pierwszym rzędzie krzeseł, gdzie zwykle siadają już widzowie, a tu – aktorzy patrzący na zdjęcia. Nie ma go tam, gdzie są fotografie, i nie ma go tam, gdzie jest scena. Jego postać, jego rola i pozycja obcego, innego, przybysza operującego innym językiem, jego ulokowanie wszędzie i nigdzie, wiążą i spajają przestrzeń sceny z płaszczyzną



fotografii, świat teatru ze światem zdjęć, dwie rzeczywistości, dwa czasy, dwa głosy, dwa milczenia.

## „W CIĄGU DNIA MORDOWALI DZIECI, A PO POWROCIE DO DOMU WYCHOWYWALI WŁASNE”

Czarno-biała rzeczywistość fotografii w spektaklu *Album Karla Höckera* nie przekłada się na prosty, wyrazisty, czarno-biały system ocen, na pozytywno-negatywowe myślenie o świecie i rozumienie świata.

Co jednak miałyby znaczyć pojawiająca w recenzjach spektaklu formuła: „ukazanie perspektywy sprawców”? W filmie *Scrapbook from Hell: The Auschwitz Albums* Michael Berenbaum wskazuje podstawowy dysonans widza, rozdzierający dysonans obserwatora niepojętej, niemożliwej do złożenia w jedną całość, rozpadającej się rzeczywistości:

Można się domyślać, że ci mężczyźni po tym, jak przez cały dzień zabijali ludzi, spędzali noc z kobietą. W ciągu dnia mordowali dzieci, a po powrocie do domu wychowywali własne. Znamy to tylko z teorii, ale sam widok facetów, którzy przez cały dzień robili coś tak straszego, a później flirtowali, śmiali się, chodzili po lesie i żartowali, sprawia, że czujesz narastającą wściekłość.

W spektaklu nie ma wściekłości, nie ma patosu, nie ma diagnoz, nie ma wielkich pytań – są pytania maleńkie, pytania drobne jak ziarna piasku, pytania, przez które zacina się i skrzypi machina fotograficznej i teatralnej narracji. Te maleńkie pytania wplecione są często nie w tę warstwę gry, w której aktorzy grają esesmanów, ale w tę, w której grają samych siebie. W samym środku sceny, w której pada informacja, że Höss był ojcem pięciorga dzieci, a zaraz potem pozostali opowiadają o swoich dzieciach, jedna z aktorek, Marta, mówi nagle:

Wracam do domu po próbie, zmęczona, totalnie skonana, otwieram drzwi, a tam moim oczom ukazuje się przewrócona choinka, potłuczone szkło wszędzie, idę do łazienki, tam jest wyrwany kran, [...] cała łazienka jest w wodzie. Wszystko pływa. Idę do pokoju, a tam żyrandol zerwany i taki kikut tylko z żarówką sobie wisi [...]. No i wołam moją córeczkę i pytam ją: powiedz, kto to zrobił? A ona na to: „to nie ja”. Pytam mojego synka, kto to zrobił, powiedz mi – „to nie ja”. To wołam moją mamę i mówię, mammo, moja kochana mammo, wytłumacz mi, kto to zrobił. A ona na to: „samo się zrobiło”.

Kluczowa w tej scenie formuła „to nie ja – samo się zrobiło” wydaje się ironicznym przetworzeniem reakcji sprawców w odniesieniu do problemu winy i odpowiedzialności za nazistowskie zbrodnie. Sam Karl Höcker w końcowym oświadczeniu w procesie z 1965 roku powiedział: „Dowiedziałem się o tym, co działo się w obozie, gdy tam przebywałem. Nie miałem z tym nic wspólnego. Nie miałem żadnego wpływu na te wydarzenia. Nie chciałem ich i nie brałem w nich udziału. Nikogo nie skrzywdziłem i z mojego powodu nikt w Auschwitz nie zginął”<sup>10</sup>.

W innej scenie, podczas odgrywanego dialogu z publicznością, rozwija się swobodna wymiana zdań między aktorami a reżyserem, który od czasu do czasu włącza się w tok rozmowy. Na tle fotografii ze swastykami, znakami SS i heilującymi esesmanami aktorzy zastanawiają się, czy publiczność rozpoznaje i umie nazwać symbole na zdjęciu. W pewnym momencie włącza się reżyser z pytaniem: „Co to jest ten salut?”. Aktorzy informują go, że to gest pozdrowienia *Heil Hitler* i co on oznacza. Jedna z aktorek, Marta, podkreśla, że ten znak jest w Polsce zakazany. Aktorzy żartują, interpretując znaczenie gestu. Marta protestuje, gdy inna aktorka, Helena (Chorzelska), wyciąga rękę w hitlerowskim pozdrowieniu: „Nie pokazuj tego, nie pokazuj”.

Reżyser pyta: „Marta, możesz zademonstrować salut?”. Marta mówi: „Nie”. Aktorzy dziwią się, żartują, pytają o powody odmowy, namawiają. Marta wyjaśnia, że z zasady nie pokazuje tego znaku, a kiedy grający Höckera Krzysztof (Polkowski) argumentuje, że przecież grają w spektaklu, Marta ripostuje: „Dobrze: gramy, nie gramy, są pewne granice. Ta granica już jest dla mnie przekroczona. No to co, że gramy spektakl. To co, ja mam wszystko robić na spektaklu, tak, mam się... nie wiem, wszystko co mi reżyser powie, jak mi zagra, to mam grać?”. Gdy wśród przekomarzań reżyser prosi drugą aktorkę, Helenę, o pokazanie hitlerowskiego salutu, ta zgadza się za śmiechem, komentując, że jest „prosto po szkole” i „robi, co reżyser każe”. Rozczarowana Marta stwierdza, że spodziewała się po niej czegoś więcej, a Helena bagatelizuje sprawę: „Przestań, to jest przecież... na luzie. No jedną rękę podnosisz do góry i koniec”. Napięcie między wykonaniem polecenia a odmową, między pustym, aktorsko rozumianym gestem a etycznym sensem gestu i jego kontekstem eskaluje w scenie przemocy fizycznej. Pozostali

---

<sup>10</sup> Fragment oświadczenia Karla Höckera, złożonego w procesie z 1965 roku, pochodzi z filmu *Scrapbook from Hell...*

aktorzy wstają i żartując, ryczą: „*Heil Hitler*”. Tomek (Tomasz Sobczak) wyciąga Martę na środek, szarpie ją: „No raz pokaz, no dawaj!”. Pozostali przekrzykują jej „Ale ja nie chcę”, wrzeszczą: „Raz zrób, po prostu zrób to, wyciągasz rękę i już, Marta raz!”. Tomek w tańcu próbuje wyprostować jej rękę, a kiedy aktorzy, nie słuchając jej protestów, krzyczą: „Zrób to raz. Weź jej zrób!”, przewraca Martę na podłogę i prostuje jej rękę, wrzeszcząc: „*Heil Hitler*”. Marta zastyga i w jednej chwili, rozciągnięta na podłodze, staje się obozową funkcjonariuszką zakochaną w Mengelem, którego gra Tomek.

Ta wstrząsająca scena odmowy i zbiorowej przemocy, ten repertuar postaw i reakcji na prośbę reżysera, zbiorowy opór wobec inności, która wywołuje dyskomfort u pozostałych i demaskuje ich wewnętrzny konflikt – cała ta pełna napięcia scena symbolizuje w istocie różne reakcje na rozkaz przełożonego, gotowość do powiedzenia „nie” i brak tej gotowości. Jest próbą zmierzenia się z pytaniem, dlaczego nikt się nie wyłamał, dlaczego „oni” (esesmani) robili to, co robili, dlaczego nie protestowali, dlaczego nie mówili „nie”. Pytania te, przeniesione w spektaklu z aktorów grających esesmanów na aktorów grających siebie samych, stają się pytaniami o to, dlaczego „my” nie mówimy „nie”, dlaczego „my” nie protestujemy; o to, jak zachowujemy się wobec tych, którzy mają odwagę bronić swoich racji, ale są dla nas źródłem dysonansu i wewnętrznego konfliktu. To już nie tylko pytanie o to, dlaczego „oni” nie mówili „nie”, ale także o to, dlaczego „my” mówimy „tak”.

W tej scenie – ale także w scenie opisanej wcześniej, kiedy Marta opowiada o swoim powrocie do zdemolowanego domu, a na pytanie: „kto to zrobił?”, słyszy odpowiedzi: „to nie ja”, „to nie ja” i „samo się zrobiło” – w sposób szczególnie powraca raz już przywołana formuła Michaela Berenbauma: „W tym albumie najbardziej uderza fakt, że pokazuje on, iż naziści byli zwykłymi ludźmi. Zwykłymi ludźmi, którzy robili koszarne rzeczy. Ludźmi, takimi jak ty i ja”.

## „POJAWIAJĄ SIĘ WĄTPLIWOŚCI. I TRZEBA JE ZABIĆ”

Refleksje, w których wprost wyrażone są wahania i wątpliwości esesmanów, w najbardziej wyrazisty sposób obecne są w dwóch scenach.

W pierwszej – na tle fotografii z domu wypoczynkowego w Solahütte, gdzie na tarasie ustawione są leżaki, na których esesmani drzemią, odpoczywają, flirtują z kobietami – siedzi Marta grająca SS-Helferin i Krzysztof

grający Karla Höckera. Marta/SS-Helferin zwierza się Krzysztofowi/Höckerowi, z oporami wyznając, że czasami, choć rzadko, odczuwa: „[...] nie bardzo wiem, jak to nazwać, jak to ująć. To chyba są wątpliwości”. Na pytanie Krzysztofa/Höckera, czego dotyczą jej wątpliwości, Marta/SS-Helferin najpierw mówi o braku pewności, czy przełożeni zadowoleni są z niej i z jej pracy, po chwili jednak dodaje: „Oczywiście, czasami też pojawiają się takie inne wątpliwości, wiesz, o czym mówię, czy czasem nie za daleko... No ale to bardzo rzadko, właściwie wcale, przepraszam”.

W następującej po tym zwierzeniu wymianie zdań Krzysztof/Höcker w pełnej empatii refleksji przekonuje Martę/SS-Helferin, że „wątpliwości są dobre”, że „są częścią nas”, że ktoś, kto ma wątpliwości, pracuje nad sobą, rozwija się, jest myślącym i czującym człowiekiem. Pod wpływem wypowiedzi Krzysztofa/Höckera, łagodzących jej wewnętrzny konflikt, Marta/SS-Helferin gładko przechodzi od zastrzeżenia: „ale przecież nie powinniśmy mieć wątpliwości”, do konstatacji: „To znaczy, uważasz, że to dobrze, że mamy wątpliwości, tak?”. Krzysztof/Höcker odpowiada: „Nie wiem, nie wiem. Ale to jest część naszego człowieczeństwa”. To jeden z tych momentów spektaklu, w których przepaść między usuniętym poza kadr światem Auschwitz a rozgrywanym na scenie, z fotografią w tle, światem Karla Höckera i jego towarzyszy esesmanów znosi jakiegokolwiek poczucie spójności, przekreśla możliwości pojmowania. Jednak już za chwilę Krzysztof/Höcker doda: „Ale musisz pamiętać, że to, co robimy, jest dobre. Jesteśmy przecież ź...”, i wyjaśni:

Ja też mam wątpliwości. [...] Ale zawsze wtedy, kiedy pada rozkaz, to wiem, że jest ponad wszystkim. Widziałem kiedyś taką rzecz, jak zabicie cielątka. [...] Ale wytłumaczyłem to sobie wtedy tak, że musisz to robić. Musisz się czymś żywić. [...] I kiedy tej śmierci nie widzisz, to wszystko jest w porządku. Ale jak ją zobaczysz...

Marta/SS-Helferin: To wtedy...

Krzysztof/Höcker: Pojawiają się wątpliwości.

Marta/SS-Helferin i Krzysztof/Höcker (razem): I trzeba je zabić.

Końcowa konstatacja, wypowiedziana w zgodnym dwugłosie, wydaje się jednocześnie – w sposób jasny dla obydwojga – zamykać kwestię moralnych wątpliwości i otwierać pole semantycznej dwuznaczności: zabijanie

wątpliwości i zabijanie ofiar wiąże się w tej formule w kolisty splot przyczyny i skutku.

W drugiej ujawniającej wahania i wątpliwości esesmanów scenie na tle fotografii Karla Höckera i Hansa Delmotte'a aktorzy przedstawiają koleżkę: „Doktor obozowy, Hans Delmotte”. Wywiązuje się krótka dyskusja, lekka i pozornie żartobliwa, choć pełna psychologicznego i dramaturgicznego napięcia. Ta towarzyska konwersacja między aktorami a fotograficznym widmem Delmotte'a dotyczy belgijskiego lekarza SS, asystenta doktora Mengelego, który początkowo odmówił udziału w selekcjach. Wynika z niej, że Delmotte to „ten, co się tak czuje lepszy” („nie, to niemożliwe” – komentuje Marta), ten smutny – „smutny Delmotte”. „Niemożliwe” staje się słowem-kluczem w tej scenie, od pierwszego komentarza Marty, która po chwili proponuje, że opowie Delmotte'owi historię „taką wesołą, ale zupełnie niemożliwą”: „wyobraź sobie, że po pierwszej selekcji kompletnie się załamujesz, mówisz, że więcej nie będziesz tego robić i wymiotujesz”. „Niemożliwe” – stwierdza Grzegorz. „Nie, nie, nie, to niemożliwe” – mówi Marta. W dalszym ciągu historii do Delmotte'a przychodzą kolejno komendant i lekarz garnizonu z radami: „Hans, weź się w garść”, odwiedza go Mengele i tłumaczy: „Delmotte, chłopie, no normalnie weź się w garść. No, co zrobisz, będziesz miał dziesięciu rannych i będziesz musiał wybrać, któremu pomożesz najpierw. No weź się w garść”. Żona błaga go na kolanach: „Hansie, musisz przywrócić sobie właściwą perspektywę”.

Ta niby-pogodna i pełna dobroduszných rad historia, opalizująca grozą i śmiercią, w finale ujawnia swój sens w serii powtarzających się pytań, spod których przez chwilę prześwituje odpowiedź i natychmiast znika, przekreślona diagnozą „niemożliwe”.

Marta: I co robisz?

Grzegorz: No, co robisz?

Marta: W garść się bierzesz, spinasz się na całego i dajesz radę. Na całego. I co robisz?

Grzegorz: No, co robisz?

Marta: Co robisz? No powiedz, co robisz? Popelniasz samobójstwo?

Grzegorz: Niemożliwe.

Scena ukazuje napięcia między możliwym i niemożliwym, między tym, co do pomyslenia, i tym, czego pomyśleć się nie da, a przez wprowadzenie

wartościującej formuły „właściwa perspektywa” ujawnia dwuznaczność postaw i arbitralność ocen.

Obie sceny – i rozmowa o wątpliwościach nadzorczyńi SS, i niby-żartobliwa opowieść dla Delmotte’a – przez swoją pozorną lekkość, przez niemal żywą obecność tamtej rzeczywistości na wyświetlanych zdjęciach, przez pomieszanie fotografii i teatru sprawiają, że na chwilę zwalniają sprawne tryby i dobrze działające mechanizmy tamtej rzeczywistości i rzeczywistości sceny. Akcja się zaczyna, jak wielokrotnie ponawiane pytania: „co robisz?”, „co robisz?”, „no, co robisz?”, akcja traci energię, jak w bezradnym i bezmyślnym powtarzaniu: „wątpliwości są częścią nas”.

Nieczęste są w spektaklu sceny, w których w twardym murze pewności, spójności i przekonania, że „zawsze wtedy, kiedy pada rozkaz, to wiem, że jest ponad wszystkim”, albo że „kiedy pojawiają się wątpliwości, to trzeba je zabić”, powstają drobne szczeliny, pojawia się niepewność, opór, przeblysłk świadomości tego, co dzieje się wokół. Zawsze wtedy można powtórzyć za Karlem: „Może nie warto rozglądać się dokoła? Może wy, gdybyście byli na moim miejscu, to byście chcieli się rozejrzeć dokoła. A może chodzilibyście z zamkniętymi oczami”.

Między bohaterami zdjęć, między bohaterami spektaklu mocniej niż wątpliwości wybrzmiewają emocje, uczucia, w których powracają dzieciństwo, wspomnienia, odniesienia do niemieckiej literatury i muzyki, i wreszcie – miłość. Miłość jednej z funkcjonariuszek do Josefa Mengelego i miłość drugiej do Karla Höckera, którego żona odmówiła przeprowadzki do Auschwitz z dwójką małych dzieci. Miłość przesłania obu kobietom wszystko lub prawie wszystko, co dzieje się dookoła, oślepia i układa elementy rzeczywistości tak, że nie widzą niczego poza własnym nieodwzajemnionym uczuciem – jak w porażającej wypowiedzi kochanki Mengelego: „Czy on się o mnie troszczy? Nie. Czy pomógł mi uruchomić rower? Nie. A przecież jeżdżę na obozową pocztę z przesyłkami oczu do Berlina dla doktor Kariny Magnusen, która pracuje nad doświadczeniem nad kolorem oczu. Dość tego. Muszę się nauczyć sama sobą opiekować”.

## „NALEŻY [FOTOGRAFIE] RACZEJ PORÓWNYWAĆ DO TEATRU I MYŚLEĆ O NIEJ JAKO O OPRACOWANEJ PRZEZ GRĘ”

Czy fotografia jest „sceniczna”, czy jest teatralna? Czym jest, czym może być „sceniczność” w przypadku sztuki, która sama opiera się na inscenizacji, na odegraniu ról, na aranżowaniu fotograficznego teatru przed okiem aparatu? Francuski fotograf Robert Doisneau mawiał o swoich zdjęciach: „Zrobiłem sobie mały teatrzyk”. Teoretyk fotografii François Soulages wiele pisał o teatralizacji jako ważnej cesze fotografii:

„To, co zostało odegrane”: wszyscy (fotografowany, fotografik i widz) myślą się co do fotografii oraz mogą być zmyleni. Oglądający zdjęcie sądzi, że jest ono dowodem rzeczywistości, podczas gdy stanowi ono wyłącznie oznakę gry. Każde zdjęcie nas okłamuje. To zostało odegrane, gdyż wydarzyło się i ma miejsce gdzie indziej, niż sądzimy. Tak jak w teatrze w fotografii nie ma odniesienia, ani tam, gdzie się myśli, ani tam, gdzie się jest, ani tam, gdzie się sądzi. Odsyła ona, być może, jedynie do siebie samej<sup>11</sup>.

Fotografia z definicji jest więc „teatralna” czy „teatralizująca”. Jak pisze Soulages: „Każdy fotograf więc jest reżyserem, Bogiem jednej chwili, zaś zdjęcie – formą teatralizacji”<sup>12</sup>.

W przeniesieniu na scenę, w mechanizmie scenicznej adaptacji fotografia zazwyczaj wymaga zamiany bezruchu na ruch, śmierci na życie, dwuwymiarowości w trójwymiar – czyli procesu odwrotnego do tego, co dzieje się w momencie robienia zdjęcia, które unieruchamia, uśmierca, sprowadza trójwymiarową przestrzeń do dwuwymiarowej płaszczyzny. Jednak punkt wyjścia tego trójelementowego procesu (rzeczywistość – fotografia – spektakl) i punkt dojścia nie są tożsame. Reżyser-fotograf kreuje scenę przed aparatem (przed-fotograficzną rzeczywistość) tak, by była dobrym kadrem. Reżyser teatralny kreuje scenę na motywach fotografii (po-fotograficzną rzeczywistość) tak, by była dobrym fragmentem spektaklu. W tych procesach kodowania (z rzeczywistości w fotografię) i odkodowania (z fotografii w spektakl) jest istotne przesunięcie i naddatek: bez wiedzy spoza kadru, bez znajomości kontekstu, bez pogłębionej interpretacji zdjęć, bez

<sup>11</sup> F. Soulages, op. cit., s. 81–82.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 83.



skonstruowania fabuły, w której strukturę wbudowane są zdjęcia, spektakl byłby tylko mechanicznym przełożeniem scen, czymś w rodzaju sekwencji „żywych obrazów”, w których aktorzy są tylko podmiotami z niejasną tożsamością, zagubionymi w kadrze i na scenie. Tak jak grający Karla Höckera aktor, który – stojąc przed wyświetlonym zdjęciem przedstawiającym Karla bez munduru – mówi:

Stoję. Do zdjęcia pozuję. Stoję i nie wiem, gdzie jestem. Nie wiem... nie wiem, gdzie jestem w tym momencie, gdy ktoś robi mi to zdjęcie. Nie wiem, gdzie jestem, a najgorsze jest to, że nie wiem nawet, kim jestem. Ktoś na mnie patrzy, robi mi zdjęcie, widzi mnie. Może on lepiej wie, co ja tutaj robię. Dlaczego jestem tak dziwnie ubrany? Kto mi kazał włożyć te buty? Dlaczego mam takie spodnie? Dlaczego mi ręce tak zwisają, przecież... Nie pytajcie mnie o to w tej chwili. A może, może to lepiej, że ja nie wiem, kim jestem. Może nie warto rozgłądać się dokoła? [...] Nie wiem. To nieistotne.

Kiedy wkłada mundur, natychmiast odzyskuje tożsamość i świadomość siebie: „Ja wiem, kim jestem, tak, wszystko do mnie wróciło. Jestem tutaj na służbie. Na stanowisku. Nazywam się Karl Höcker. Jestem adiutantem. Jest super. Mam fajnego psa”. Definiuje go mundur, definiuje go kontekst.

Sceniczność rozumiana jako zdolność do bycia materiałem teatralnej adaptacji jest więc w przypadku fotografii dość dwuznaczna. Sama będąc kolekcją unieruchomionych scen, potrzebuje interpretacji, potrzebuje tekstu i jego kreatywnej potencji, potrzebuje języka i głosu, który ją zdefiniuje i opowie, tak jak mundur definiuje Karla Höckera i jego narrację.

Między grą fotografii i grą teatru istnieje więc podobieństwo sztuczności zbudowane na dialektycznych relacjach rzeczywistości i pozoru, iluzji i realnego. Jak podkreśla Soulages:

Po raz kolejny umknęła nam rzeczywistość, być może po prostu dlatego, że jest niemożliwa do pokazania. Ludzie wydają się potrzebować wiary i być może dlatego pozostają w świecie pozoru. Nie mogąc przyjąć do wiadomości, że „to zostało odegrane”, zakładają, iż zdjęcie stanowi dowód „realnego”. To upodobanie do iluzji pochodzi skądinąd i nie jest szczególną cechą fotografii, ale powinno być ujawnione, by mogła ona pełnić inną rolę niż marnego świadka niemożliwej rzeczywistości. Należy ją raczej porównywać do teatru i myśleć o niej jako o opracowanej przez grę: grę ludzi i rzeczy. Wynika to z faktu, iż fotografię przepełnia ta gra świata/gratowarzystka. Fotografia,

wikłając nas w grę, wprowadza w błąd i wkracza do świata sztuk. Stoi ona po stronie sztuczności, a nie realnego<sup>13</sup>.

## Bibliografia

*Auschwitz through the Lens of the SS: Photos of Nazi Leadership at the Camp*.  
<http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum>.

*Laughing at Auschwitz – SS Auxiliaries Poses at a Resort for Auschwitz Personnel, 1942*, <http://rarehistoricalphotos.com/laughing-auschwitz-ss-auxiliaries-poses-resort-auschwitz-personnel-1942/>.

Neil A. Lewis, *In the Shadow of Horror. Auschwitz SS Guardian Frolic*, [http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards\\_floric.html](http://isurvived.org/InTheNews/Auschwitz-SSguards_floric.html).

François Soulages, *Estetyka fotografii, Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, „Gdyby to był tylko głos nieba i chmur”. *O (nie)banalności tła. Z fotograficznego albumu Karla Höckera, „Narracje o Zagładzie”* 2016, nr 2.

Wisława Szymborska, *Znieruchomienie*, [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2000.

*The Album*, <http://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum/album>.

Alec Wilkinson, *Picturing Auschwitz*, „The New Yorker”, 17.03.2007. <http://www.newyorker.com/magazine/2008/03/17/picturing-auschwitz>.

## Filmografia

*Scrapbook from Hell: The Auschwitz Albums*, directed by E. Nelson, prod. Creative Differences Productions Inc. for National Geographic Channel, 2008.

## Spektakle teatralne

*Album Karla Höckera*, reż. P. Bargetto, dramaturg: M. Sikorska-Miszczuk, kostiumy: A. Kaczyńska, występują: H. Chorzeliska / J. Trembecka, M. Król, K. Polkowski, G. Sierżputowski, T. Sobczak, prod. A. Balcerzak

<sup>13</sup> Ibidem.

/ M. Cienkowska; Teatr Trans-Atlantyk; data premiery 21.01.2015, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszyńskiego [nagranie ze spektaklu].

### **Is Photography Adaptable for a Stage? The Performance *Karl Höcker's Album* by the Trans-Atlantyk Theatre as a *mise-en-scene* of a Collection of Photographs**

Is photography 'stageable'? How to translate the narrative of a photo album to a theater stage? On what levels do photos and theater meet while constructing the stage adaptation? This paper aims at answering (these and other) questions about the relation between photo images and the theater using the example of the *mise-en-scene* of a collection of photos (Karl Höcker's album) in the performance *Karl Höcker's Album* by Paul Bargetto and the Trans-Atlantyk Theatrical Group. Karl Höcker's photo album is a collection of photos taken between June and December 1944 in Aussenkommando SS-Sola Hütte, a spa complex in Międzybrodzie Bialskie built for SS troops from Auschwitz, who used to spend their short holidays there. Paul Bargetto's performance is made on the reconstruction and analysis of photos, created on several levels of relations between the photo and the performance, between the reality and the creation, the photo play and the theater play, the actors of then and the performers of now. The article tackles these relations discussing the following issues: how to translate the language of photography into the language of theater? How does photography (de)construct theater? And finally, how does the theater medium transform the 'reality' of the photo?

**Keywords:** theater, photography, stage adaptation, Auschwitz, Holocaust, Karl Höcker's album

# TEKSTUALNOŚĆ PERFORMATYWNA, CZYLI METODOLOGIA BADAŃ LEGEND ARTYSTYCZNYCH<sup>1</sup>

PAWEŁ STANGRET

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
p.stangret@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-5162-4804

Artysta legendarny – co oznacza to określenie? Czy to twórca najważniejszych, najbardziej wartościowych dzieł sztuki? Jakim kryterium to oceniać – czy chodzi o popularność, czy może o trwałość i rozległość recepcji? Może tę cechę przyznać autorowi najdonioślejszych koncepcji teoretycznych, twórcy nowych prądów, metod uprawiania sztuki itd.? A może legendami są skandaliści, oburzający i fascynujący jednocześnie niekonwencjonalnym sposobem bycia – w życiu prywatnym, jak również artystycznym? Dlaczego niektórzy twórcy stają się legendarni? Co i kto decyduje o tym statusie? Niniejszy artykuł koncentruje się przede wszystkim na metodzie służącej badaniu legend artystycznych, artystów jako tekstów kultury. Jakimi metodami możliwe jest odczytywanie legendy artystycznej? Metoda badawcza „artysty jako tekstu” związana jest z wieloma aspektami.

Na wstępie należy przybliżyć materiał, który będzie podstawą do analizy. Ten problem (różnie definiowany) był przedmiotem refleksji<sup>2</sup>, jednak ni-

---

<sup>1</sup> Artykuł jest wynikiem badań finansowanych przez Narodowe Centrum Nauki w ramach projektu „Artysta jako tekst. Konstrukt tożsamościowy reżysera jako komentarz do działań teatralnych”, nr UMO-2014/13/D/HS2/02842. Szerokie omówienie tematu artykułu zawarłem w mojej książce *Artysta jako tekst. Nowoczesna sztuka metatekstu*, Warszawa 2018.

<sup>2</sup> Zob. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014; a także: M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.

gdy całościowej i ujętej w karby metodologii badawczej. Głównym powodem takiej sytuacji było podejście egzocentryczne, niewpisujące osoby twórcy jako integralnego elementu dzieła sztuki. Na wstępie pierwsze zastrzeżenie: mowa o dziele sztuki nowoczesnej, ponieważ omawiana metoda służy do badania twórczości nowoczesnej, tzn. tej, dla której ukształtowała się konwencja komentarza jako relacji intertekstualnej dla artefaktu. Oczywiście, komentarz jest jednym z najstarszych gatunków literackich (np. *ars poetica*), jednak w sztuce nowoczesnej prezentowany jest on w mediach jako tekst pozaestetyczny (wywiad, post itd.) i jako taki wymaga od widza aktywności polegającej na włączeniu go do interpretacji dzieła.

Nowoczesne legendy artystyczne związane są ze zmianami w postrzeganiu twórcy w społeczeństwie. Artysta, w dużo większym stopniu niż sama sztuka, staje się istotny jako twór społeczny. Tutaj pojawia się główny paradoks nowoczesnej twórczości: z jednej bowiem strony awangardowe, jak również neoawangardowe i postawangardowe wystąpienia zmierzały do deprecjacji dzieła sztuki. Dadaistyczne hasła: „każdy jest artystą”, „sztuka jest w głowie” itp. powodowały, że artefakty przestały mieć materialną istotność. Z drugiej strony, rozwijał się nurt w sztuce, który dopuszczał niematerialne formy jako dzieło sztuki. Mam na myśli dadaistyczną (wraz z jej następstwami) antysztukę, której przykładem jest m.in. późniejsza sztuka konceptualna czy *performance art*.

Twórczość, w której brak materialności może być nośnikiem jakości artystycznych, swoje antecedencje ma, między innymi, w modernistycznej Wielkiej Reformie Teatru. To właśnie wtedy niematerialne formy – jak na przykład interpretacja – stały się nowym językiem twórczości. Z dzisiejszej perspektywy, kiedy efemeryczność teatru została zakwestionowana<sup>3</sup>, istotne jest, że poruszona została kwestia archiwum. Zgoda na postulowaną wówczas „autonomię” teatru *de facto* zapoczątkowała konwencję, w której nową sztuką będzie dzieło istniejące jedynie w czasie jego prezentacji, a dokładnie – w czasie odbioru – i nie musi ono posiadać materialnej formy go utrwalającej. Zapoczątkowana została tendencja akcentująca sam gest artystyczny. Powstająca wtedy, nowoczesnie rozumiana teatralność (jako niezależna od innych dziedzin artystycznych) była najlepszym dowodem na to, że nowe

<sup>3</sup> D. Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1.

rozumienie sztuki odchodzi od materialnej podstawy, od swojego pierwotnego zapisanego i utrwalonego w postaci dramatu jako tekstu literackiego. Jednocześnie podkreślanie tych aspektów sztuki bardzo mocno zaznaczyło wartość procesu artystycznego – szeregu operacji intelektualnych, artystycznych – a przy tym znacznie rozbudowało sieć intertekstualną, w której zaczęło funkcjonować dzieło sztuki.

Równocześnie zmieniło się postrzeganie samego artysty. Walter Benjamin opisał zjawisko, które pozwala przenosić aurę z dzieła na jego autora<sup>4</sup>. Kwestionowanie materialności artefaktu – bądź programowo przez teorie awangardowe, bądź przez jego materialną wtórność (problem kopii opisywany przez Benjamina<sup>5</sup>) – doprowadziło do zwrócenia uwagi na samego twórcę. Artysta stał się interesujący dla publiczności jako twórca dzieła. Obcowanie z autorem stało się możliwością wejścia za kulisy artefaktu, dotarcia do procesu jego powstawania; dało także możliwość uchwycenia genezy „legendarnej” recepcji. Istotne są jeszcze dwa składniki: jednym z nich jest konstrukcja dzieła nowoczesnego, dzieła udziwnionego, programowo nastawionego na wysiłek odbiorcy koncentrujący się na odczytaniu czy odczytywaniu jego sensów. Drugim jest tendencja do komunikowania komentarza w mediach, których wykorzystywanie stawało się coraz bardziej popularne.

Trudne dzieła sztuki zaczęły wymagać autokomentarza. Problem „manifestomanii”, programowo niewystarczających dzieł, zrodził z jednej strony krytyków, którzy opowiadali się za trwałością, a przeciwko eksperymentowi, z drugiej zaś odbiorców, którzy doskonale umieli posługiwać się nowym językiem artystycznym – łączyli artefakt z komentarzem teoretycznym. W każdym razie dzieło wymagające komentarza autorskiego stało się konwencją, przede wszystkim konwencją odbiorczą. Dlaczego publiczność zaczęła potrzebować komentarza? Na to złożyło się kilka aspektów.

<sup>4</sup> 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. Benjamin wiąże to zjawisko z problematyką kopii i zanikiem oryginału w nowoczesnej sztuce (np. w filmie, fotografii, na płycie muzycznej).

<sup>5</sup> Ibidem.

Po pierwsze, nowa sztuka<sup>6</sup> była tak oryginalna, że złączyła się naturalnie ze swoją eksplikacją, z komentarzem pomagającym dookreślić sensy – a przynajmniej jawiący się jako możliwy do pełnienia tej pomocniczej funkcji. Po drugie, istnienie takiej konwencji twórczości pokazało, że odbiorcy nauczyli się poszukiwać sensów dzieła poza nim. Kolejnym aspektem jest sama postawa twórcza. Artyści zostali postawieni w sytuacji, w której mogą nie tyle dookreślić swoje dzieło, ile zwielokrotnie i skomplikować jego sensy. Ponadto stworzyło to okazję do sterowania recepcją, do dawania wskazówek interpretacyjnych, a to wiązało się z kolejnym (czwartym już) aspektem, jakim jest rozwój mediów. Dał on bowiem twórcom płaszczyznę, na której mogli komunikować autokomentarze, a coraz szerszy zasięg kultury medialnej doprowadził do sytuacji, w której twórca czuł się w obowiązku wiązać dzieło z procesem jego powstawania, a tym samym ze swoją osobą. Autor wypełnia w ten sposób konwencję komunikacyjną, sugeruje odbiorcy możliwość odczytywania dzieła poprzez autokomentarz i sensy w nim zawarte. Jednocześnie natura mediów sprawia, że autokomentarz staje się materialnie obszerniejszy od dzieła – jako się rzekło – trudnego do jednoznacznego odczytania.

Sztuka awangardowa od początku była atakowana za to, że nie poprzez staje jedynie na jakościach estetycznych. Artyści nowoczesni chcieli pełnić nową funkcję w życiu społecznym i w tym także przejawia się jej kolejny paradoks – chodzi bowiem o napięcie pomiędzy tendencjami użytkowymi, aspirującymi do szerokiego oddziaływania na masową publiczność, a zarzutami o zbytne wykoncypowanie intelektualne, o bycie sztuką elitarną. Nie chodzi o rozwiązywanie tej dychotomii; ważne jest, że obie te perspektywy zakładają niesamodzielną rolę dzieła, poszukiwanie jego istoty, „uzupełnienia” poza nim. To ważne, ponieważ przedmiotem analizy są komentarze

---

<sup>6</sup> Posługując się terminami „nowoczesności”, „nowości” czy „awangardy”, nie sposób pokazać tu choćby całej złożoności terminologicznej, a jednocześnie kategorie te należy doprecyzować. Posługiwał się będę teoriami ahistorycznymi, które przesuwają akcent z problematyki periodyzacji na problemy jakościowe, odwołując się przy tym głównie do koncepcji Ástrádurara Eysteinnssona i Theodora W. Adorno. Zob. A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.



autorskie, które stają się strategią komunikacyjną samego autora. Dzięki temu wydają się odbiorcy autentyczne, najbardziej odpowiednie do wyjaśniania sensów dzieła sztuki.

Jednocześnie samo dzieło staje się jednym z elementów procesu, który doprowadził do powstania przełomu – zostaje uznane za wyjątkowe, obrasta recepcją, „legendą” właśnie – bądź to ze względu na komunikowane sensory, bądź też z uwagi na swoją konstrukcję formalną. Jednak przełom ten jest związany nie tylko z samym dziełem, ale również ze sposobem jego komunikowania, często definiowanym w autokomentarzu. Tym samym artysta stać się może bardziej interesujący niż dzieło, które domaga się odautorskiego uzupełnienia. Odbiorca bowiem jest postawiony wobec otwartości artefaktu, skierowanego głównie do jego kompetencji. Dlatego szuka w samym artyście – w ujawnianych przez niego komunikatach na temat genezy, znaczeń, odwołań, inspiracji itd. – pomocy w odbiorze, w odczytywaniu sensów.

Jeszcze jeden istotny aspekt sztuki nowoczesnej jest ważny przy omawianiu konstrukcji artysty jako tekstu. Chodzi mianowicie o tendencje, które można określić jako asemiotyczne. Sztuka nowoczesna (w niektórych jej nurtach) oprócz dążenia do dematerializacji wprowadza również nowe operowanie sensem. Awangardowe, nowoczesne (w zamyśle takie, jakich jeszcze dotąd nie było) dzieła programowo zakwestionowały możliwość dotarcia do sensów. Otwartość interpretacyjna zostawia odbiorcy tak szerokie pole do interpretacji, że odczytanie sensów przestaje być głównym zadaniem czytelnika czy widza, co Roland Barthes nazwał swego czasu „przyjemnością tekstu”<sup>7</sup>. Wspomniane już tendencje artystyczne (wśród nich performans) wzmocniły rozpowszechnienie się konwencji, w której „materialność dominuje nad znakowością”<sup>8</sup>. Oczywiście nie oznacza to przekreślenia komunikacji, lecz wprowadza jej nowy aspekt.

Wszystkie opisane komplikacje składają się na nowoczesną konstrukcję artysty jako tekstu. Po rozpoznaniu elementów składowych tej konstrukcji należy skupić się nad sposobami badania i odczytywania legendy artystycznej.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

<sup>8</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

## GŁÓWNE ZAŁOŻENIA METODY

Podstawowym problemem metodologii badania artysty jako tekstu jest dostosowanie narzędzi do przedmiotu badań. Konstrukt artysty-tekstu jest tworem niematerialnym, istniejącym jako tekst kultury, dyskurs na temat danego artysty, prądu itd. Nie tylko zmiennym, ale i kształtowanym zarówno przez samego artystę, jak też różne elementy recepcji. Dyskurs może dotyczyć równie dobrze samego dzieła, które weszło do recepcji jako „słynne” – traktowane jako doniosły artefakt – jednak zawsze pozostaje związane z osobą artysty. Istotny jest tutaj element „sławy” czy sukcesu danego dzieła i samego twórcy, owa sława świadczy bowiem o dwóch ważnych elementach. Po pierwsze, istnieje publiczność, która umie odbierać dane dzieło (wraz z osobą jego twórcy) i właśnie w taki sposób chce je odczytywać. Po drugie, recepcja – rozumiana tutaj jako utrwalony sposób odbioru – dowodzi również wytworzenia się sposobu mówienia o takim konstrukcie. Dobrym przykładem może być tutaj chociażby *Umarła klasa* Tadeusza Kantora, spektakl niezwykle silnie związany z osobą twórcy, w utrwalonej, potocznej recepcji odczytywany jako biograficzny. I choć akurat w przypadku tego przedstawienia autor otwarcie dążył do operowania uniwersalnością, to jednak grał w komentarzach napięciem pomiędzy indywidualizacją i uniwersalnością.

Do badania takiego konstruktu najbardziej oczywiste byłyby narzędzia wypracowane na gruncie performatyki, w metodzie badań artysty jako tekstu uwzględnia się przecież jej główne założenia. Artysta jako tekst to struktura niematerialna, to zachowanie, które stanowi przecież główny przedmiot badań performatyków. Ten konstrukt spełnia też główne założenia performansu sformułowane przez Marviną Carlsona. Są to, po pierwsze: element upublicznienia (postać artysty staje się ucieleśnieniem, materializacją ikoniczną własnego dyskursu komunikowaną w mediach – komunikowaną już jako komentarz do dzieła – a więc mającą odbiorców), po drugie – twórca odtwarza tutaj jakąś konwencję zachowania<sup>9</sup>. Zachowane

<sup>9</sup> M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007.

zachowanie<sup>10</sup> w tym przypadku jest bliskie dominancie, jaka charakteryzuje legendę artystyczną<sup>11</sup>.

Artysta performuje sensy swojego dzieła, stwarza konstrukt, w którym jego realna osoba (najczęściej materialnie i ikonicznie uobecniona dzięki mediom) łączy się z dziełem sztuki. Nie chodzi oczywiście o materialny artefakt, ale *de facto* o performatywne uobecnienie, ucieleśnienie recepcji dzieła (prądu estetycznego itd.) w postaci artysty obecnego w czasie wystąpienia medialnego. Dobrym przykładem są tutaj „fascynacje czytelnicze”, które Krystian Lupa omawia w swoich dziennikach, stanowiące wyraźną wskazówkę do interpretacji literackiego pierwowzoru przedstawienia.

Co więcej, artysta dokonuje tego wobec uczestników – zgodnie z terminologią performatywną. Odbiorcy są bowiem, z jednej strony, nosicielami legendy, obcują ze „sławnym” autorem, przełomowym, kultowym itd. Istotny jest tutaj element dominany, będącej podstawą budowy legendy artystycznej<sup>12</sup>. To oczywiście sytuowałoby widzów w pozycji uczestnika. Drugim elementem jest przynależność „fanowska”<sup>13</sup>. Oznacza to, że odbiorcą wystąpienia medialnego jest odbiorca dzieła sztuki, widz lub czytelnik zdolny odczytać kod dzieła sztuki, konwencji, prądu itd. Kolejnym elementem uczestniczenia jest wreszcie wysiłek odbiorcy, który musiał podjąć (realną) aktywność w zdekodowaniu dzieła. Jednocześnie odbiorca przekracza pozycję zwykłego widza, co dowodzi, że jest odbiorcą właśnie wystąpienia medialnego – a więc dodatkowego elementu, poza dziełem sztuki. Tym samym potwierdza on swój wysiłek.

Jednak tradycyjna performatywna „pętla feedbacku”<sup>14</sup> nie może być tutaj wystarczająca do pełnego zrozumienia funkcji odbiorcy (to określenie

<sup>10</sup> Termin Richarda Schechnera. Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006. W ujęciu Schechnera „zachowane zachowanie” oznacza ludzkie zachowania, działania człowieka, poprzez które możliwe jest przekazanie (a także odczytanie) sensów.

<sup>11</sup> A.Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> M. Mołęda-Zdziech, *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Warszawa 2013.

<sup>14</sup> E. Fischer-Lichte, op. cit.

będzie bardziej adekwatne w opisywanej metodzie). Lawrence Grobel pisał już, że to uczestnictwo pozorne, że ostatecznie taki odbiorca jest jedynie odbiorcą medium, odbiorcą sekundarnym (zgodnie z teoriami retoryki)<sup>15</sup>.

Czemu więc artyści korzystają z wielu zaproszeń medialnych? Dlaczego i po co wielokrotnie performują konstrukt siebie? Ich celem nie jest bowiem performowanie, wydarzenie – choćby i medialne. Punktem dojścia jest tutaj właśnie niematerialny konstrukt, do powstania którego doprowadza seria performansów, będący wynikiem oczekiwanego i potwierdzanego (a więc niestwarzanego w samym akcie) wydarzenia. Dlatego właśnie potrzebna jest metoda utekstowania performansu. Dzięki takiemu ujęciu niematerialny performans może być traktowany jako opowieść. Wydarzenie, które jest nieobecne, spełnia się w interakcji z odbiorcą, nadal funkcjonuje, staje się przedmiotem odniesienia, a nawet źródłem cytatów, zapożyczeń, aluzji i odwołań. Dlaczego? Ponieważ może być traktowane jako tekst. Oczywiście tekst, który jest nieustannie potwierdzany, stwarzany na nowo, performowany w kolejnym akcie uobecnienia, przy udziale widza.

Oczywiście, metodzie artysty jako tekstu można zarzucić eklektyzm. Łączy ona bowiem różnorodne sposoby badań, jednak wykorzystuje te narzędzia w nowym celu. Jej istotą jest możliwość zbadania performansu jako zespołu tekstów, a w konsekwencji – jako tekstu, na który składa się dzieło sztuki, komentarz artysty (będący często pokaznym zbiorem wypowiedzi medialnych) i sama osoba twórcy.

To jest właśnie *novum*. Performowanie siebie, bardzo silny akt autokreacji, konstruowanie legendy artystycznej jest możliwe do analizy właśnie poprzez zgromadzenie korpusu tekstów. Ten zbiór jest szeroki, ponieważ uwzględnia nie tylko pisma, teksty, komentarze itd.; w jego zakres wchodzi różnorodne wypowiedzi ustne, materiały wizualne, audiowizualne, hipertekstowe, a nawet świadectwa i zapisy recepcji. Dodatkowym atutem jest również to, że w skład owego zbioru tekstów wchodzi materiały gotowe – zredagowane, poprawione, edytowane itd. – noszące na sobie silne i ewidentne (często manifestowane wprost) piętno intencji autorskich (a z pewnością sugerujące „autentyczność”). Zaliczają się tutaj również elementy przypadkowe, spontaniczne, improwizowane, a także te, które zostały

---

<sup>15</sup> L. Grobel, *Sztuka wywiadu. Lekcje mistrza*, tłum. E. Spirydowicz, Warszawa 2006.

przefiltrowane przez osobowość redaktora (rozmówcę, autora wywiadu bądź wstępu czy osoby, która spisała wypowiedź) – bardzo często powielającego dyskurs wykreowany przez artystę; one też są bardzo ważnym świadectwem recepcji. W tym ujęciu recepcja rozumiana jest jako sposób mówienia o danym artyście, o danym dziele. Dobrym przykładem jest określenie mianem „wściekłego duetu” tandemu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego.

Takie podejście zbiega się z tendencjami w nowoczesnej genetyce tekstej. Jednakże, w przeciwieństwie do tej metody, nie chodzi o zgromadzenie przed-tekstu<sup>16</sup> i późniejszej jego analizy. Celem metody genetycznej jest odtworzenie procesu twórczego, etapów tworzenia tekstu (i oczywiście przypisanie mu sensów). Dzięki poszczególnym elementom diachronii generowane są dodatkowe sensy, a przede wszystkim zbliżamy się do poznania ostatecznego kształtu utworu.

W metodzie artysty jako tekstu istotną rolę odgrywa przede wszystkim aspekt synchroniczny. Jej celem jest pokazanie złożoności intertekstualnej pomiędzy dziełem, komentarzem a osobą artysty. Wiele elementów z realnej (bądź komunikowanej w mediach jako realnej) biografii odsłania sam twórca, co jest silną sugestią autentyczności. Dzięki tej metodzie możliwe jest deszyfracja i materialne osadzenie performatywnych dzieł w sieci znaczeń: odtąd każdy tekst kultury możliwy jest do odczytania poprzez analizę performansów związanych z nadawaniem mu sensów w procesie recepcji. Tym samym autorski dyskurs wchodzi w relacje międzytekstowe z utrwaloną recepcją (i jej odmianami – popularną, naukową itd.).

Celem metody nie jest (jak w przypadku genetyki tekstu) analizowanie procesu twórczego. Badacz bądź odbiorca staje przed koniecznością ułożenia tekstów w relacje intertekstualne. To od niego zależy kształt korpusu tekstów, relacji międzytekstowych. W konsekwencji odbiorca nie tylko decyduje o sensach dzieła, ale jego rolą jest przede wszystkim przygotowanie elementów do analizy. Rolą odbiorcy jest więc ułożenie tekstów w relację międzytekstową. Wartością tej metody jest to, że można ją użyć do interpretacji różnorodnych materiałów – tekstowych, ikonicznych, multimedialnych, hipertekstowych, rękopiśmiennych, archiwalnych etc. Dodatkowo, jak wspomniałem, to odbiorca decyduje o tym, czy sensy zostaną przypisane

<sup>16</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 51.

tekstom jedynie autorskim, czy też uwzględnione zostaną ślady recepcji. Odbiorca bowiem decyduje nie tylko o sensach, ale także o rodzaju materiałów i tekstów kultury użytych do interpretacji dzieła. Tym samym metoda badania artysty jako tekstu pozwala na badania interdyscyplinarne, poli-semiotyczne, dzięki czemu możliwe jest badanie różnego rodzaju dziedzin twórczości, artystów z różnego zakresu działalności. Tym samym metoda ta pozwala na dostrzeżenie elementów dyskursu autorskiego w wypowiedziach niezdefiniowanych jako autokomentarze; w konsekwencji może być pomocna w uchwyceniu dyskursu danego twórcy poprzez analizę jego strategii komunikacyjnej.

Opisywana metodologia umożliwia krytyczne spojrzenie na legendy artystyczne. Dzięki niej możliwe jest analizowanie znaczenia tej legendy dla twórczości – zarówno antecedencji dzieła danego twórcy, jak i jego następstw. Ponadto możliwa jest krytyczna analiza legendy artystycznej, jej interpretacja i zdefiniowanie sensów znacznie wykraczających poza ramy samego artefaktu.

## SELEKCJA MATERIAŁU DO ANALIZY

Pierwszym problemem jest kwestia, jakiego rodzaju legendy nadają się do badania tą metodologią. Czy bowiem legenda artystyczna dotyczy dzieła sztuki, czy też jego autora? Do zastosowania tej metody w naturalny sposób predysponowani są twórcy sztuk wizualnych, którzy swój wizerunek, ikoniczną obecność, szczególnie mocno manifestują w swoich dziełach.

Jednak metodę tę można również wykorzystywać w odniesieniu do pisarzy. W tym przypadku bowiem ikoniczny intertekst staje się kolejnym wyzwaniem dla odbiorcy. Tutaj to on tworzy linię relacji międzytekstowych. Zadaniem publiczności jest wyznaczenie (bądź odrzucenie) linii znaczeń pomiędzy ikoniczną obecnością autora w mediach a jej brakiem w tekście literackim. Pozwala zobaczyć, czy i na ile zwiększa i zwielokrotnia to sensy utworu.

Wartością zastosowania opisywanej metody w odniesieniu do pisarzy może być potraktowanie instancji nadawczej jako kategorii ambiwalentnej. Sukces artystyczny, czy może precyzyjniej – szeroka, pozytywna recepcja, spełnia tutaj analogiczną rolę, co funkcja kategorii późności, wielokrotnie opisywanej przez badaczy – m.in. Tomasz Wójcik w *Późnej twórczości wielkich poetów* przytacza tezy wielu autorów opisujących ostatnią fazę

twórczości uznanych artystów. Diagnozy te pokazują, że dochodzi tu do przekroczenia „podmiotu lirycznego” lub innej instancji nadawczej<sup>17</sup>. Z drugiej strony nowoczesna twórczość artystyczna właśnie tym się charakteryzuje, że przekraczanie granicy dzieła sztuki spoczywa w dużej mierze na artyście, który chce odbiorcy zakomunikować sugestię bezpośredniości, sytuację, kiedy w akcie percepcji dzieła sztuki nie uczestniczy instancja pośrednicząca, a cały komunikat wypowiedzany jest w imieniu artysty.

Nowoczesne tendencje artystyczne zmierzały właśnie w kierunku przekraczania instancji nadawczych w dziele. W sztukach wizualnych jest to najistotniejsze. Stopniowe rozpowszechnianie się konwencji, w której materiałem artystycznym jest ciało artysty, jego wrażliwość, autentyczne doświadczenie itd., doprowadziło do komunikacji, w której naturalne stało się odbieranie dzieła bez pośrednictwa twórców komunikujących.

W teatrze tendencje, by aktor wnosił na scenę siebie, stopniowo zyskiwały na znaczeniu. Dwudziestowieczna kategoria „nie-grania”, problematyka amatorów czy w konsekwencji występy aktorskie (w spektaklu) pod własnym imieniem i nazwiskiem doprowadziły również do zatarcia granicy pomiędzy fikcją artystyczną a rzeczywistością dzieła sztuki. W literaturze rozwijać zaczęły się gatunki wywodzące się z eseistyki, czemu towarzyszył (stwierdzony już wielokrotnie) wielki rozkwit intymistyki. Przemiany narradora, mające swój rodowód w naturalizmie, doprowadziły do powstania zeseizowanej prozy, kiedy to narrator przekracza swoją funkcję, wprost sugerując, że wypowiedź jest pisana przez samego autora, że są oni ze sobą tożsami.

To ważne, ponieważ w metodzie artysty jako tekstu sugestie bezpośredniego komunikatu stają się elementem, który może zostać użyty w procesie gromadzenia korpusu tekstów, zbierania i ustanawiania znaków, z których odczytywana będzie interpretacja. Dzięki temu możliwe jest odczytywanie legendy artystycznej w jej performatywnym wymiarze, a jednocześnie jej krytyczna interpretacja.

Opisywana metodologia ma również zastosowanie w sytuacji odwrotnej: przydatna jest w badaniach nad kulturą popularną, zjawisko celebrytizmu jest bowiem doskonałym materiałem, do rozpoznawania którego nadaje się metoda badawcza artysty jako tekstu.

<sup>17</sup> Zob. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.



## Z CZEGO DOKŁADNIE SKŁADA SIĘ KOMUNIKAT?

Dzięki narzędziom wypracowanym na gruncie performatyki możliwe jest dokładne opisanie zjawiska będącego podstawą do analizy. Głównym problemem opisywanej metody, a jednocześnie jej celem, punktem dojścia, jest rozwiązanie paradoksu polegającego na tym, że o twórczości danego artysty publiczność mówi językiem tegoż. Dotyczy to zarówno odbiorców naiwnych, jak i profesjonalnych. Siła dyskursu i zasięg jego oddziaływania jest dowodem na istnienie struktury artysty jako tekstu.

Istotą metody badawczej jest dotarcie do tego, co tak naprawdę performują twórcy. Przede wszystkim starają się wytworzyć linię odczytywania własnej twórczości. Wobec widzów stwarzają sugestie możliwości dotarcia do sensów dzieła. Bardzo ważnym aspektem jest także wykreowanie poczucia nowości. Dzieło sztuki, które wzbudza zainteresowanie medialne, jest nowatorskie, a tym samym aury nabiera jego autor. Nowością może być też wyłom w konwencji, zmiana sposobu postrzegania zjawisk zarówno artystycznych, jak i tych lokujących się poza sztuką. Stąd tak silnym elementem wymagającym performowania jest skandal. Urzeczywistnienie, uobecnianie skandalu jest właśnie elementem, w którym widać strategię performowania siebie. Głównym elementem zbieżnym pomiędzy performatyką a artystą jako tekstem jest właśnie pogranicze rzeczywistości i kreacji. Istotą zaś tej metody jest możliwość krytycznej analizy omawianego konstruktu i jednocześnie uczestniczenia w nim. Bliskie jest to współczesnej refleksji nad intymistyką. Już Małgorzata Czermińska stwierdziła, że nowoczesna refleksja nad autobiografią bada nie prawdziwość tekstu, ale jego znaczenia<sup>18</sup>, a tym samym doprowadza do utekstowienia autobiografii.

Podobnie jak w przypadku tworzenia zbioru materiałów przez odbiorcę, także tutaj istotna jest decyzja badacza – do której kategorii zakwalifikuje on dane zjawisko. Może być w pełni uczestnikiem wydarzenia performowanego przez twórcę, a zarazem je krytycznie analizować. Tym samym badacz porusza się między dwiema sferami. Dostrzega jakość performansu – jego przedmiot, a także sposoby oddziaływania na widza. Jednocześnie dzięki analizie możliwe jest wykorzystanie czy odczytywanie podobnych chwytów

---

<sup>18</sup> M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

również w innych przypadkach. Badacz na podstawie swojego zespołu przesłanek rekonstruuje sposób performowania.

Dzięki temu owe schematy, „zachowane zachowania”, nie tylko stają się możliwe do powtórzenia – to naturalne, ale stają się także elementami języka, który jest możliwy do dekodowania. Urzeczywistnianie legendy pozwala na odczytywanie sposobu performowania, a w konsekwencji na dostrzeganie nadawania znaczeń – zarówno legendzie, jak i mechanizmom łączenia osoby autora ze znaczeniami, jakie chce zasugerować. Judith Butler zaznaczyła, że każda wypowiedź performatywna jest „cytowaniem”<sup>19</sup> jakiejś konwencji wypowiedzi. Dlatego możliwe jest odczytywanie sensów poprzez dominantę, styl performowania. Jednocześnie takim zachowaniom możliwe jest przypisanie sensów, utekstowienie ich.

Metoda artysty jako tekstu służy do badania tekstu płynnego, którego tekstowość jest niepewna, performatywnie zmieniana, konstytuowana i potwierdzana. Metodą tą można badać performans jako tekst i jednocześnie tekst jako performans. Nowością jest analiza zapisów performansów i badanie możliwości zapisywania performansu w formie tekstowej. Według tej metody badane mogą być teksty i artyści, którzy samokreują zarówno swoją twórczość, jak i komentarz do niej. Jednocześnie to narzędzie umożliwiające analizę dyskursów recepcji kreowanych przez odbiorców – publiczność, jak też krytyków i media.

## Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994.
- Dominik Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2014.
- Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Walter 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, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

<sup>19</sup> J. Butler, *Walczące słowa: mowa nienawiści i polityka performatywu*, tłum. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 44.

- Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Judith Butler, *Walczące słowa: mowa nienawiści i polityka performatywu*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Marvin Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, WN PWN, Warszawa 2007.
- Małgorzata Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
- Ástrádur Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Lawrence Grobel, *Sztuka wywiadu. Lekcje mistrza*, tłum. E. Spirydowicz, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2006.
- Andrzej Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Małgorzata Mołęda-Zdziech, *Czas celebrytów. Mediatyzacja życia publicznego*, Difin, Warszawa 2013.
- Magdalena Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.
- Dorota Sajewska, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” 2015, nr 1.
- Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Paweł Stangret, *Artysta jako tekst. Nowoczesna sztuka metatekstu*, WN UKSW, Warszawa 2018.
- Tomasz Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2005.

## **Performative Textuality, i.e. Methodology of Researching Artistic Legends**

The article is an explanation of the method of examining the modern phenomenon of linking the artist with a work of art. Such approach is most often the result of an attempt to control the reception of one's own creation, to create a discourse on one's own art. The title 'artist as a text' is a construction in

which a work of art, self-commentary and elements of the artist's biography intertwine to create a network of relations between these different types of messages. This suggests a situation of a direct message, an impression that the viewer is communicating with the backstage of the creation of the work, and thus directly with the artist himself. This is especially important in modern art, which is programmatically innovative – to the extent that the recipient is faced with the necessity to create a way of reception. The applied method is mainly based on the example of theatrical artists (because they often place themselves in a work of art even iconically), but it can be useful for examining artists from other fields of art.

**Keywords:** artist, performative studies, avant-garde, modern art, new media



# CZY WOLNO SIĘ ŚMIAĆ NA WOJNIE? WOKÓŁ WARSZAWSKIEJ KARIERY TEATRU „DRUGIEGO NURTU” W LATACH 1914–1918 (OCZAMI WYBRANYCH SATYRYKÓW I KRYTYKÓW LITERACKICH)

JOANNA NIEWIAROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Department of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
j.niewiarowska@uksw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-9365-1560

W 1913 roku Andrzej Strug opatrzył swoją satyryczną powieść-burleskę *Zakopanoptikon* mottem w formie pytania: „Czy wolno dziś Polakowi się śmiać”? Ryszard Nycz, pisząc o przemianach modernistycznych w Polsce, dokonujących się według badacza mniej więcej od 1910 roku, uznał powieść Struga i postawione przez niego pytanie za symbol nowej postawy i wrażliwości polskich pisarzy<sup>2</sup>. Uruchomienie bowiem przez Struga żywiołu środków komicznych – elementów farsy, burleski, parodii, pastiszu, groteski – wiązało się zdaniem Nycza z ogólną tendencją schyłkowego etapu Młodej Polski do demistyfikacji, walki z tym, co dotąd uchodziło za sztywne, konwencjonalne, mechaniczne w zachowaniu i funkcjonowaniu świata. „Gesty śmiechu”, jak je nazywa Nycz, weszły do repertuaru nowoczesnych środków wyrazu, pozwalających na obnażanie obowiązujących schematów kulturowych i estetycznych. Demistyfikacja ta była konieczna, by mogło

<sup>1</sup> A. Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*, Warszawa 1957, s. 183–184; pierwodruk: „Wiek Nowy” 1913–1914.

<sup>2</sup> R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku (do pierwszej wojny światowej)*, [w:] idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 249 i n.

dojść do wcielenia w życie nowych modeli światopoglądowych – między innymi witalizmu, aktywizmu, afirmacji życia, codzienności i zmienności egzystencji. Komizm był w tym ujęciu jedną ze strategii artystycznych, które posiadały szczególnie efektywny potencjał kontrkulturowy i sprawczy, stanowił więc ważny składnik nowoczesności krytycznej<sup>3</sup>.

„Gesty śmiechu” były jednak w polskiej kulturze pierwszej połowy XX wieku nie tylko narzędziem społecznej i kulturowej zmiany, ale też częścią przemian cywilizacyjnych, które przyczyniły się do powstania oraz rozwoju kultury masowej i popularnej. Procesy te były już przez badaczy opisywane tak w odniesieniu do Młodej Polski, jak i (zwłaszcza) dwudziestolecia międzywojennego<sup>4</sup>.

Na tym tle wiedza o fenomenie „krotochwilizmu” i „rozmirażowania”<sup>5</sup> Polaków w latach pierwszej wojny światowej – jak ironicznie nazywali „apetyty” warszawskiej publiczności niektórzy ówczesni krytycy – jest bardzo niewielka<sup>6</sup>. Fenomen rozwoju w tym okresie „małych form” – zgod-

---

<sup>3</sup> Zob. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków 2007, s. 54–60.

<sup>4</sup> W perspektywie historycznoliterackiej zob. R. Nycz, op. cit.; M. Urbanowski, *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)*, „Wielogłos” 2007, nr 1, s. 119–129; w perspektywie socjologiczno-kulturowej: S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, Wrocław 1973, s. 329–332.

<sup>5</sup> Chodzi o artykuły Władysława Rabskiego i Adolfa Nowaczyńskiego, o których będzie mowa w dalszej części pracy.

<sup>6</sup> Na temat kabaretu i instytucji pokrewnych najwięcej informacji znajdziemy w pracach syntetycznych Doroty Fox, Izoldy Kiec i Dobrochny Ratajczakowej, dotyczących rozwoju tych scen po 1918 roku, niekiedy również w opracowaniach kabaretianów poszczególnych twórców, np. Juliana Tuwima, oraz w syntezach historyczno-teatralnych schyłku Młodej Polski (M.O. Bieńka, *Prowizorium wojenne*, [w:] eadem, *Teatr warszawski 1880–1919*, Warszawa 2015, s. 243–251; R. Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski. 1905–1918*, Warszawa 1980, s. 175–199; E. Krasiński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976, s. 10–14.) Ciekawy obraz życia teatralno-kabaretowego tego okresu wyłania się z literatury dokumentu osobistego, przede wszystkim wspomnieniowej: Kazimierza Wroczyńskiego, Jana Brzechwy, Ludwika Sempolińskiego czy Andrzeja Pronaszki. O ile w przypadku teatru oficjalnego nurtu oraz literatury satyrycznej (np. felietony Perzyńskiego w wysokonakładowych periodykach, powiększające się nakłady pism



nie z określeniem jednego z protoplastów polskiego kabaretu, Kazimierza Wroczyńskiego<sup>7</sup> – czy teatru „drugiego nurtu” – według ujęcia Zbigniewa Raszewskiego<sup>8</sup> – jest interesujący jako istotna część ogólnej tendencji modernizacyjnej polskiej kultury, pozwalająca lepiej zrozumieć jej nowoczesną odmianę, rozmaite aporie i związane z nimi lęki, oraz odzyskać ciągłość zachodzących w pierwszej połowie XX wieku przemian. Między „gestami śmiechu” młodopolan, opisanymi przez Nycza, a ich późniejszymi kontynuatorami, scharakteryzowanymi przez Macieja Urbanowskiego, nie ma kilkuletniej kulturowej próżni – a takie wrażenie czasami można odnieść, czytając prace historyków literatury obejmujące okres pierwszej wojny światowej.

To w latach 1914–1918 w Warszawie na masową skalę zaczęły się rozwijać instytucje i praktyki artystyczne posługujące się komizmem. Wtedy też zawiązana została nowoczesna „wspólnota śmiechu”<sup>9</sup>, która gesty forpoczt polskiego modernizmu (m.in. Bolesława Leśmiana<sup>10</sup>, Romana Jaworskiego, Andrzeja Struga, Witkacego oraz wciąż jeszcze elitarnych środowisk

---

satyrycznych: „Sowizdrzała” i „Muchy”) niewyczerpanym źródłem wiedzy jest prasa, o tyle teatr „drugiego nurtu” jest w tym obiegu informacji niemal nieobecny – przedstawienia nie były sprawozdawane ani recenzowane, a jedynie anonsowane lub reklamowane. Teksty powstające na ich potrzeby przetrwały w niewielkim ułamku, najczęściej w postaci piosenek, które weszły do społecznego obiegu pozateatralnego, czasem jako utwory satyryczne publikowane w prasie, najrzadziej w przypadku form najbardziej widowiskowych. Dlatego zgromadzenie wiedzy na ten temat i rekonstrukcja o charakterze faktograficznym nastęrcza wiele trudności.

<sup>7</sup> K. Wroczyński, *Kabaret*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 194.

<sup>8</sup> Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 197.

<sup>9</sup> Kazimierz Żygulski definiuje wspólnotę śmiechu w kategoriach socjologicznych jako typ więzi społecznej, w której śmiech i wesołość są identyfikatorami obyczajowości i poglądów oraz obowiązującego w obrębie danej grupy paradygmatu moralno-obyczajowego. Śmiech cementuje wspólnotę między nadawcami a odbiorcami dzięki świadomości wzajemnego zrozumienia; K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1985, s. 19.

<sup>10</sup> Leśmian w czasie wojny, w 1915 i 1916 roku, publikował na łamach poważnego opiniotwórczego miesięcznika „Myśl Polska” arcyciekawe z punktu widzenia przemian świadomości literackiej felietony satyryczne.

„Zielonego Balonika” i „Momusa”<sup>11</sup>) przekuła w regularne wzorce polskiej kultury, posiadające swą odmianę masową. To wokół nich rozwinął się przecież istotny nurt życia literacko-artystycznego lat 1918–1939 i nowy, popularny obieg kultury – z kabaretomanią na czele, rozwojem czasopiśmiennictwa satyrycznego i humorystycznego oraz karierą komedii i farsy teatralnej w tle, a następnie z falą popularności komedii filmowej w latach 30. Dopełniał go model popularno-autonomicznej literatury ludycznej, przede wszystkim w wydaniu skamandrytów<sup>12</sup>, których część szlifowała przecież pióra jeszcze przed powstaniem „Picadora”, zasilając swoimi utworami czasopisma satyryczne oraz repertuary teatrów kabaretowo-rewiowych okresu wojny: „Miraży”, „Sfinksów” i „Czarnych Kotów”, pierwszych „przybytków podkasanej muzy” dostępnych szerokiemu kręgowi odbiorców od 1915 roku.

Proponuję spojrzeć na ten fenomen oczami jego obserwatorów, sądząc bowiem, że pozwala ono najlepiej wydobyć oraz zrozumieć sprawczy i krytyczny potencjał warszawskiego kabaretu okresu wojny. Sposób bowiem, w jaki wyartykułowany jest sprzeciw wobec tych zjawisk, oraz charakter argumentów, które za nim stoją, pozwala zobaczyć to, co nowe, na tle tego, co zastane, a więc lepiej rozumieć obydwie – zarówno reguły polskiej komunikacji symbolicznej w procesie ich przemian (tych zachodzących i tych prognozowanych), jak i ich społeczno-polityczny kontekst, który pod wpływem owych przemian również ulegał przeobrażeniu. To podczas wojny teatr kabaretowo-rewiowy utworzył sobie drogę z peryferiów oficjalnej kultury narodowej w okolice bliskie jej centrum. Coś istotnego musiało się wydarzyć pomiędzy elitarnymi „gestami śmiechu” młodopolań z lat 1910–1914 a *Pierwszą szopką warszawską*, zainscenizowaną przez pikadorejczyków w 1922 roku w Belwederze dla Rady Ministrów; coś, co sprawiło, że mogło w ogóle dojść do tego wydarzenia; więcej – że odbyło się ono z inicjatywy

---

<sup>11</sup> Zob. H. Karwacka, *Warszawski Kabaret Literacko-Artystyczny „Momus”*, Warszawa 1982.

<sup>12</sup> Pisanej i publikowanej, o czym warto pamiętać, jeszcze u schyłku wojny, jak np. *Wiosna. Dytyramb* Tuwima, i wówczas wzbudzającej opór krytyków, nawet przewyższający skalą opisywaną tu kabaretomanię.

samemu Józefowi Piłsudskiemu, najważniejszej osobie w nowo wskrzeszonym państwie<sup>13</sup>.

Wejście teatru „drugiego nurtu” na salony wiązało się z uznaniem, że śmiech pełnić może faktyczną istotną funkcję społeczną. Świadom był tego Stanisław Brzozowski<sup>14</sup>. Podobne stanowisko wyrażał w 1915 roku Leo Belmont, literat i felietonista demokratycznej „Nowej Gazety”. Uznał on śmiech – a pisał przede wszystkim o satyrze politycznej – za niezbędną praktykę życia społecznego, która pozwala naruszyć „zmruszałe nawyki myśli narodowej”<sup>15</sup>. Jeśli naród nie uruchamia żywiołu satyrycznego, oznacza to, że „jest skrzywiony przez niewolę”<sup>16</sup>. Umiejętność śmiania się z siebie i z prześladowców jest według publicysty znamieniem dystansu i samoświadomości właściwym dla wspólnot „zdrowych”, dojrzałych; pełni również do pewnego stopnia funkcję regulacyjną, broni przed autostereotypem i stereotypem, uniemożliwia osunięcie w samozachwyty, ale i resentyment, a także utratę czujności i trzeźwego oglądu rzeczywistości – jest więc ostatecznie remedium na bolączki polskiego życia zbiorowego, diagnozowane w wojennej publicystyce między innymi przez Stefana Żeromskiego i Zygmunta Wasilewskiego, takie jak: literaturocentryzm w wydaniu romantycznym (i szerzej – estetyzację życia) i jego konsekwencje (histrionizm, paseizm,

<sup>13</sup> Zob. A. Słonimski, *Belweder*, [w:] idem, *Alfabet wspomnień*, wyd. 2 uzup., Warszawa 1989, s. 24–25. Trzeba pamiętać, że już wieczór otwarcia „Pod Picadorem” – 29 listopada 1918 roku – zgromadził elitę ówczesnej Warszawy, również przedstawicieli świata polityki. Antoni Słonimski w wywiadzie udzielonym w 1970 roku polskiej sekcji BBC wspominał, że to felieton humorystyczny i żart przyciągał publiczność do „Picadora”, może nawet dużo bardziej niż sama poezja; mc, *Literat. Jak Antoni Słonimski zaraził się poezją*, 15.11.2019, PolskieRadio24.pl, <https://www.polskieradio24.pl/39/156/Artykul/2404087,Literat-Jak-Antoni-Slonimski-zarazil-sie-poezja> [dostęp 1.01.2020].

<sup>14</sup> Zob. R. Nycz, *Gest śmiechu...*, op. cit., s. 239–240; zob. też: W. Szulik, *Z ducha komizmu. Teoria śmiechu Stanisława Brzozowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 3, s. 5–23.

<sup>15</sup> L. Belmont, *Komunikaty felietonisty (58. Ostatni akord)*, „Nowa Gazeta”, 5 listopada 1915, s. 2.

<sup>16</sup> Ibidem.

eskapizm, apolityczność), retrospektywizm, idolatrię, polonizm<sup>17</sup>, polonocentryzm itp.

Częstsze jednak, choć wciąż nieliczne (trzeba pamiętać, że kabaret do pewnego momentu w zasadzie w dyskursie publicznym nie istniał poza przestrzenią reklamową w prasie, funkcjonował więc jedynie na rynku komercyjnym jako towar, którego obecność nie wymagała komentarza<sup>18</sup>) były negatywne głosy krytyków, skłonnych wyrokować, w jakich okolicznościach i z czego wolno się Polakowi podczas wojny śmiać. Pytanie Struga pozostawało aktualne także w wojennych warunkach – w latach 1914–1918 scenariusze wojennej komunikacji medialnej zdominowane były przez tradycyjne tematy i schematy polskiego dyskursu niepodległościowego (pod tym względem I wojna była bowiem kolejną polską irredentą), a częściowo również zaprzęgnięte w tryby prac propagandowych. W związku z tym „oficjalna kultura wojenna” (pojęcie stosowane przez antropologów wojny<sup>19</sup>) miała w Polsce lat 1914–1918 barwę Legionów Piłsudskiego i tonację tragiczno-patetyczno-heroiczną. „Krotochwilizm” Polaków widziany w tym kontekście przekraczał granice estetyczne – według jego krytyków, strażników społecznej normy<sup>20</sup>, był niestosownym „odchyleniem” od wojennej

<sup>17</sup> Pojęcie to przywołuję za Marią Janion – odnosi się ono do parareligijnego, wręcz sekciarskiego, zrytualizowanego i ekstremistycznego rysu polskiego patriotyzmu o romantycznej genezie; zob. M. Janion, *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 136–137.

<sup>18</sup> Kazimierz Wroczyński w 1916 roku dzielił sceny warszawskie na „przybytki kultury” i „miejsca rozrywki”, które tworzą „kategorię niezwykle szeroką o rozciągłej skali poziomu od scen dramatycznych począwszy – do przytulisk najbliższej muzy, lokalów z teatrem tylko wspólne miano mających”; K. Wroczyński, *Teatr stolicy*, „Widnokrąg” 1916, nr 3–4, s. 9.

<sup>19</sup> Zob. E. Olzacka, *Wojna a kultura. Nowożytna rewolucja militarna w Europie Zachodniej i Rosji*, Kraków [cop. 2016], s. 60.

<sup>20</sup> Bolesław Leśmian w jednym z wojennych felietonów pisał o dziennikarzach i redaktorach, że na mocy uzurpowanego sobie prawa do bycia głosem opinii, w imię „spokoju” oraz „dobra ogółu”, stają się reżyserami i strażnikami niesformułowanych, ale przyjętych za oczywiste przekonań, wiedzy intuicyjnej, najczęściej dziedziczonej, zinternalizowanej i znaturalizowanej, reprodukowanej bezrefleksyjnie i nieświadomej własnej „konstruowalności” (co Pierre Bourdieu

„formy”<sup>21</sup>. Tylko niektórzy publicyści byli skłonni publicznie przyznawać, że obok oficjalnego dyskursu na czas wojny „przybytki podkasanej muzy” zaczęły odgrywać istotną rolę pośród codziennych aktywności kulturalnych mieszkańców Warszawy<sup>22</sup>. Warto przyrzeć się dokładniej artykułowi Władysława Rabskiego<sup>23</sup>, ponieważ pozwala on zaobserwować, jak

---

określił później jako *doxa*). Dziennikarze są więc w tym kontekście ortodoksami – strażnikami dyskursywnych reguł panujących w całym polu społecznym. O tyle, o ile oczywiście są one zgodne z ich własnym interesem; B. Leśmian, *Spowiedź dziennikarza*, [w:] idem, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 105; pierwodruk: Felicjan Kostrzycki [Bolesław Leśmian], *Spowiedź dziennikarza*, „Myśl Polska” 1915, z. 1, s. 140–146; zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Bilos, Warszawa 2005, s. 526; C. Deer, *Doxa*, [w:] *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, ed. M. Grenfell, Durham 2008, s. 119–130. W kontekście moich rozważań nad recepcją fenomenu wojennego kabaretu jest to o tyle ważne, że taka pozycja publicystów (Rabski i Nowaczyński) pozwala im wyznaczać również standardy komunikacji humorystycznej – w tym sensie czuwają oni na straży tego, by śmiech nie wyszedł poza dopuszczalne ramy i poza bezpieczną – z punktu widzenia gęsto utkanej sieci strukturalnie zależnych pozycji społecznych – funkcję kompensacyjną.

<sup>21</sup> Zob. M. Janion, *Wojna i forma*, [w:] eadem, *Płacz Generała. Eseje o wojnie*, Warszawa [cop. 2007], s. 25–139.

<sup>22</sup> Bruno Winawer pisał: „Przed wojną każdy tuzinkowy polityk kawiarniany wyobrażał sobie wcale trafnie jej grozę: huk armat, Danteeskie piekło, ogień huraganowy, aeroplany, bomby... Na tyle fantazji stać było nas wszystkich. Ale kogoś, kto by nam ongi – dwa lata temu – powiedział, że tę drugą rocznicę katastrofy dziejowej obchodzić będziemy u Loursa, w kinematografie, w teatrze na »Eskapadzie« czy »Hiszpańskiej musze« [komedia i farsa grane w warszawskich teatrach w czasie wojny – J.N.], kogoś, kto by nam w żywe oczy śmiał twierdzić, że będziemy tego dnia w kabarecie podśpiewywali Nelsona, w cukierni grali w szachy, w domu zastanawiali się głęboko nad kwestią, czy Krowientyńska powinna jeszcze grywać rolę podlotków – owego kogoś zamknęlibyśmy na pewno w szpitalu wariatów”; B. Winawer, *Z dnia na dzień. 28 lipca*, „Widnokrąg” 1916, nr 8, s. 8.

<sup>23</sup> Krytyczno-teatralne kompetencje Rabskiego były przedmiotem drwiny w „Sowizdrzale” (obok innych osób decydujących w drugiej połowie 1915 roku o sprawach teatru); Ego, *Interview z Kazimierzem Pierwszym*, „Sowizdrzał. Satyryczny Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 3, s. 4.

interpretowano zagrożenia związane z rozwojem teatrów „drugiego nurtu”, zwłaszcza te, które najbardziej utrudniały im wejście do oficjalnej kultury.

„[W] huku dział i łunie pożarów, w chwili najtragiczniejszej i najpoważniejszej, jaką Polska od czasu rozbiorów przeżywa, [...] nie wolno z jej pożogi urządzać iluminacji dla szopek farsowych”<sup>24</sup> – pisał Rabski. Tymczasem, jak obserwował, krotochwilizm nie ulega presji stosowności (a nawet apodyktycznej sile orzeczenia modalnego nadawcy i jego dyscyplinującego tonu) i nie boi się sięgać nawet po repertuar patriotycznych tematów. „Mówią – pisał dalej – że dla równowagi ducha potrzebna jest godzina karnawału po długich dniach trwogi, niepokojów, denerwujących dyskusji i bieganiny za chlebem”<sup>25</sup>. Prawdłowo, bo w duchu karnawału, krytyk zidentyfikował więc pochodzenie kabaretu i farsy, a także ich funkcję jako widowiska, ale potraktował je wyłącznie jako doraźną, niestosowną formę adaptacji do wojennych warunków, oznakę niedojrzałości Polaków, a nie istotną czynność rytualną o pochodzeniu ludowym<sup>26</sup>. Było to według niego zjawisko niepokojące, ponieważ nie mieściło się w tradycyjnym wyobrażeniu komunikacji kulturowej, w której treść odpowiadała określonej grupie społecznej i modelowi odbioru kultury, jaki ta grupa wytworzyła. Obserwowana przez niego nowa publiczność wymykała się schematom tradycyjnych podziałów społecznych, zwłaszcza kryteriom mieszczańskiej i inteligenckiej konsumpcji kulturowej<sup>27</sup>. Ponieważ w uczestnikach tych widowisk był w stanie dostrzec tylko tłum, mógł mieć poczucie zachwiania społecznego ładu. Nie potrafił go zrozumieć, ponieważ nawet nie chciał go widzieć – zaobserwowany w kabarecie, zaskoczył go i przeraził swoją rzekomą ekspansywnością, przekroczeniem nieprzekraczalnych dotąd granic społecznych. José Ortega y Gasset w klasycznym opracowaniu tego zagadnienia z 1929 roku pisał, również z pewnym niepokojem – wszak opisywał

---

<sup>24</sup> W. Rabski, *Śmiech bezduszny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 10, s. 2.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Zob. D. Ratajczakowa, *Farsa i wspólnota śmiechu*, [w:] eadem, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 193–201.

<sup>27</sup> Dlatego Rabski narzekał na brak w Polsce tradycji mieszczańskiej farsy, mogącej zaspokoić apetyty zgodne z potrzebami tej klasy społecznej, w przeciwieństwie do wyraźnie klasowo ustabilizowanej Francji i jej ambitnej farsy, bardziej zrygoryzowanej pod względem literackim.

go z perspektywy wykształconego mieszczanina, arystokraty ducha – że na początku XX wieku:

Tłum stał się nagle widoczny, zajął w społeczeństwie miejsce uprzywilejowane. Przedtem, jeżeli nawet istniał, to pozostawał niezauważony, był gdzieś w tle społecznej sceny; teraz wysunął się na sam środek, stał się główną postacią sztuki. Nie ma już bohaterów, jest tylko chór<sup>28</sup>.

Rabski, ale też wielu innych krytyków piszących o wojennej karierze form lekkich, interpretował to zjawisko jako przejaw kryzysu mającego również swoje oblicze społeczno-polityczne: oto na horyzoncie ich postrzegania pojawiła się nowa jakość społeczna – tłum<sup>29</sup>. Ten, łakomy „krotochwilnych” rozrywek, stał się bowiem „widzialny”, to znaczy „postrzegalny” – w sensie, w jakim używa tej kategorii Jacques Rancière<sup>30</sup>. Adolf Nowaczyński z kolei pisał w podobnym tonie o „ścisku” i „zaduchu” panującym w tych przybytkach, co można również odnieść do kategorii „postrzegalności”<sup>31</sup>. Tłum pojawił się w przestrzeniach publicznych (instytucjach wciąż nazywanych teatrami), które dotąd były zarezerwowane dla kogoś innego<sup>32</sup>. Można przyjąć, że pod płaszczykiem świętego oburzenia Rabskiego kryje się lęk związany z politycznymi konsekwencjami obserwowanej zmiany – przed koniecznością nowego „podzielenia postrzegalnego”, to znaczy rekonfiguracją przestrzeni społecznej. Tłum bowiem, jak się wydaje, odnosi się do

<sup>28</sup> J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 1997, s. 10.

<sup>29</sup> Tłum jako nowa i ambiwalentna jakość był już przedmiotem rozpoznania i kulturowych diagnoz zarówno w socjologii i psychologii (G. Tarde, G. Le Bon), jak i w literaturze (np. Ch. Baudelaire, C.K. Norwid). Tutaj pojawia się on w nowym kontekście.

<sup>30</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Kraków 2007.

<sup>31</sup> Jan Sowa wyjaśnia, że „postrzegalność” w terminologii Rancière’a odnosi się ogólnie do poznania zmysłowego; J. Sowa, *Od tłumacza*, [w:] J. Rancière, op. cit., s. 60–61.

<sup>32</sup> Polegałoby to mniej więcej na tym, że w określonej pod względem parametrów estetycznych czasoprzestrzeni – w tym przypadku teatrze – jesteśmy w stanie pomyśleć tylko takie obiekty (ludzi, przedmioty), które są zgodnie z obowiązującymi tam parametrami estetycznymi. Inne obiekty – „niespójne estetycznie” – są w praktyce postrzeżeniowej usuwane poza ramy tego subuniwersum.



grupy szerszej niż dotychczasowe mieszczaństwo: mieści się tu zarówno inteligencja, jak i kołtuneria oraz filisteria. W kabaretowym widowisku nie tylko dotychczasowy przeciwnik artysty – filister – stał się pełnoprawnym widzem i zarazem współuczestnikiem zabawy. Za nim, właśnie podczas wojny, w przestrzeń ogólnonarodowej konsumpcji kulturowej weszła pensjonarka, służąca, drobny paskarz i nowobogacki spekulant, których wspominał najpierw entuzjasta, potem jeden z najznakomitszych artystów kabaretowych, Ludwik Sempoliński:

Życie się jako tako ustabilizowało. Było jednak bardzo ciężko. Koszmarem był panujący głód. Niemcy rekwirowali żywność dla armii, a cywilom wydawali namiastki na kartki. Ludzie nie dojadali i aby oszukać głód, częściej chodzili do teatrów, zwłaszcza na widowiska rozrywkowe. Również drobkiem, żerujący na nędzy i wykorzystujący sytuację, krótko mówiąc: paskarze z wypchanymi portfelami, bawili się na swój sposób i uczęszczali do teatrów rozrywkowych, ponieważ im to imponowało. Stąd duże możliwości dla podkaszanych muz, a kierownicy i dyrektorzy tych teatrzyków starali się te sprzyjające okoliczności wykorzystać<sup>33</sup>.

Sempoliński w pewnym stopniu wyjaśnia, jak stan wojennej anomii – zaburzenia ładu społecznego i aksjonormatywnego pod wpływem realiów wojny, dla warszawiaków pod pewnymi względami szczególnie dotkliwymi – stworzył sytuację, w której kabaret stawał się istotnym elementem życia kulturalnego, zjawiskiem zarazem komercyjnym i demokratycznym. Nie

---

<sup>33</sup> L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977, s. 125. Na temat wojennej codzienności znakomite humorystyczne felietony pisał Włodzimierz Perzyński dla tygodnika „Świat”, pokazując przede wszystkim obyczaje filistrów, odbijające się w krzywym zwierciadle wojny, która pozwalała ujrzeć mieszczańską kulturę jako wyzutą z sensu i pogrążoną w kryzysie. Zob. A. Chwalba, *Codziennosc*, [w:] idem, *Wielka Wojna Polaków 1914–1918*, Warszawa 2018, s. 383–418; Chigi [właśc. K. Wroczyński], *Raptularzyk teatralny*, „Sowizdrzał. Satyryczny Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 13, s. 8; D. Ratajczakowa, *Kabaret*, [w:] eadem, *Galeria gantunków...*, op. cit., s. 205. Na temat ludowo-jarmarcznych powinowactw kabaretu zob. I. Kiec, *Wielka Reforma Teatru w świecie karnawału. Coś jednocześnie mądre i śmieszne*, [w:] eadem, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001, s. 54–63.

zrozumiemy jednak tego fenomenu i niechęci, jaką mógł wzbudzać, bez zbadania, co doprowadziło do regularnego gromadzenia się tej „masy” właśnie w kabarecie. Postrzeganie kabaretu jedynie w kategoriach rozrywki kompensującej trudy życia codziennego, jak chciał ją widzieć m.in. Nowaczyński<sup>34</sup>, nie wyjaśnia chociażby jego szerokiej popularności powojennej. Cóż mogło bowiem tak imponować dorobkiewiczom, jakie siły gromadziły zróżnicowany pod względem społecznym miejski tłum w „przybytkach podkasanej muzy”, że zabierały one „normalnym” teatrom widzów (na co zresztą też narzekał autor *Małpiego zwierciadła*<sup>35</sup>) i czyniły z niego najbardziej demokratyczną i najdostępniejszą instytucję polskiej kultury miejskiej?

Ze wspomnień Kazimierza Wroczyńskiego wynika, że od początku działalności „Mirażu”, „Sfinksa” i „Czarnego Kota” jego kierownicy artystyczni (zwłaszcza Jan Boczkowski i sam Wroczyński) starali się zapewnić poziom przedstawień, który byłby atrakcyjny dla jak najszerszego grona odbiorców (a więc i spełniał podstawowe kryterium masowości kultury<sup>36</sup>). To miało zapewnić sukces kasowy (warszawskie teatry wojenne, nie tylko kabaretowe, działały w warunkach całkowitej komercjalizacji), a zatem i przetrwanie (kierownikowi „Czarnego Kota” wkrótce nawet „pensję dyrektora fabryki”<sup>37</sup>). Wroczyński był świadom, że trzeba stworzyć nową jakość artystyczną<sup>38</sup>, która zarówno zaspokoi potrzeby inteligencji (nieprzyszwyczajonej do śmiechu, niechętej tej formie sztuki<sup>39</sup>), jak i dotrze do nowego

<sup>34</sup> A. Nowaczyński, *Rozmirażowanie*, „Teatr. Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie” 1918/1919, z. 2, s. 31.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Zob. A. Kłosowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 287–288.

<sup>37</sup> K. Wroczyński, „Czarny Kot”, [w:] idem, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Warszawa 1957, s. 139.

<sup>38</sup> W 1915 roku w „Sowizdrzale” zdawał sprawę z tego, ile energii włożyło środowisko twórców „w wykocypowanie rozmaitego rodzaju odmian tanglowych”, żeby stworzyć idealny wynalazek dla Warszawy; Chigi [właśc. K. Wroczyński], op. cit., s. 8.

<sup>39</sup> Nad powodami takiego stanu rzeczy należałoby się dokładniej zastanowić, na co nie ma tutaj miejsca. Mogło to wynikać z faktu, że kapitał kulturowy inteligencji, która sprawowała hegemonię kulturową, był tradycyjnie transmitowany za pomocą jednego tylko, elitarnego kanału, funkcjonującego w dwóch odmianach – autonomicznej i zaangażowanej, między którymi granicę wytyczono w zasadzie

odbiorcy – tego, dla którego dotąd nie było miejsca w teatrze pierwszego nurtu. Wymagało to udanego połączenia rozrywki i sztuki oraz wynikało z założenia – które wcale nie było oczywiste w ówczesnej świadomości społecznej – że nie ma sprzeczności między wypełnianiem poważnych zadań teatru a zabawą<sup>40</sup>. Tymczasem popularny obieg kultury postrzegano jako zagrożenie dla realizacji poważnych zadań instytucji kultury, które w XIX wieku pełniły często role zastępcze wobec nieistniejących instytucji państwowych (w prasie znajdziemy wiele takich wypowiedzi)<sup>41</sup>. Teatr rozrywkowy miał być – w oczach niektórych krytyków – nie tyle odpowiedzią na nowe potrzeby odbiorców, ile raczej przejawem komercjalizacji kultury, będącej wynikiem przejścia jej instytucji przez nowych „graczy”, nastawionych wyłącznie na zysk<sup>42</sup>. Taka ocena sytuacji przyczyniła się do pogłębiania rozwarstwień obiegu polskiej kultury, a w dłuższej perspektywie wywarła istotny wpływ na ukształtowanie kilku odrębnych modeli literatury właściwych dla polskiego modernizmu po 1918 roku<sup>43</sup>.

W takiej sytuacji Wroczyński oraz inni kierownicy i dyrektorzy artystyczni teatrów szukali sposobów na stworzenie nowej jakości rozrywki, która zaspokoiłaby potrzeby możliwie szerokiej publiczności – i tej starej, i tej nowej. Według dyrektora „Czarnego Kota” taką nową jakość byli w stanie stworzyć pisarze – największą nadzieję pokładał właśnie w najmłodszym

---

dopiero podczas młodopolskich sporów o sztukę. W kanale tym śmiech był, jak wskazałam, rzeczą stosunkowo nową, to po pierwsze; po drugie – niełatwo dawał się pogodzić z funkcjami, które zwyczajowo przypisywano sztuce w narodzie nieposiadającym państwa.

<sup>40</sup> K. Wroczyński, „Czarny Kot”..., op. cit., s. 138.

<sup>41</sup> Zob. np. B. Hertz, *Siły ukryte*, „Widnokrąg” 1916, nr 9–10, s. 7.

<sup>42</sup> Trudno odmówić tym przewidywaniom słuszności, można jednak się zastanawiać nad tonem, w jakim wypowiedzane były te skargi. Sam Wroczyński zaznaczał w kilku miejscach, że jego teatr funkcjonował na prawach rynkowych – Wroczyński był w nim dyrektorem artystycznym, a jego przełożeni finansowi niewiele w jego mniemaniu wiedzieli o sztuce, ponieważ niespecjalnie interesowała ich jakość przygotowywanych przez jego zespół przedstawień. Trzeba jednak pamiętać, że warszawskie teatry funkcjonowały podczas wojny bez jakiegokolwiek wsparcia finansowego ze strony miasta.

<sup>43</sup> Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 192–194.

pokoleniu, z jego „herostratesową” energią i brakiem klasowych uprzedzeń<sup>44</sup>. Gwarantowana przez pisarzy (m.in. Tuwima i Słonimskiego, potem Brzechwę) „literackość” całego przedsięwzięcia zapewniała mu inteligencki polor – kusila obietnicą awansu tych, którzy nie brali dotychczas udziału w ogólnonarodowym obiegu kultury. Na tym polegała atrakcyjność tego teatru dla nowych grup odbiorczych, o czym pisał Sempoliński.

Ważną rolę w budowaniu nowej kabaretowej publiczności odegrała również polityczna aktualność przedstawień, która była bodaj najbardziej charakterystyczną cechą wojennych programów teatrów tego nurtu. Ludzie podczas wojny byli głodni nie tylko rozrywki, ale również informacji i komentarza politycznego<sup>45</sup>. Zaspokojenie tej potrzeby należało do jednego z podstawowych zadań scen kabaretowych<sup>46</sup>. Dzięki pewnemu stopniowi upolitycznienia „przybytki podkasanej muzy” stawały się przestrzenią edukacji polityczno-obywatelskiej tej nowej publiczności. Było to możliwe dzięki temu, że kabaret jest – jak piszą teoretycy tej formy sztuki – „grą z zastanymi zależnościami w systemie wiedzy, systemu nawyków, stereotypów kognitywnych publiczności, a z drugiej strony – grą destruktywną”<sup>47</sup>. W myśl tej teorii kabaret „nie proponuje rozwiązań (jak np. literatura), nie projektuje modeli opisu świata, lecz burzy te zastane”<sup>48</sup>. Sytuację była w stanie wyjaśnić już ówczesna socjologia. Widowisko kabaretowe, będąc – według Georga Simmela – jedną z „zabawowych form uspołecznienia”, wytwarzało warunki do konstruowania nowych doświadczeń wspólnotowych opartych na równości<sup>49</sup>. Kabaret był enklawą autonomicznej zabawy, wolnej od ograniczeń instytucjonalnych i rygorów życia społecznego. Można więc widzieć wojenną karierę „małych form” nie tylko w kontekście kompensacyjnym, ale również jako przestrzeń, w której realizowano nowe społeczne potrzeby, demokratyzującą kulturę polską, wytwarzającą nową, zróżnicowaną – częściowo już

<sup>44</sup> K. Wroczyński, *Kabaret...*, op. cit., s. 205.

<sup>45</sup> M. Fleischer, *Zarys teorii kabaretu*, [w:] idem, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, s. 303.

<sup>46</sup> W. Borodziej, M. Górny, *Głód informacji*, [w:] idem, *Nasza wojna*, t. 1: *Imperia. 1913–1916*, Warszawa [cop. 2014], s. 245–268.

<sup>47</sup> M. Fleischer, op. cit., s. 303 (kursywa oryginalna).

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> G. Simmel, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 34–42.

umasowioną – publiczność. Można ją za Kazimierzem Żygulskim nazwać „wspólnotą śmiechu”, będącą rodzajem wspólnoty kulturowej połączonej szczególną więzią społeczną, zawiązywaną w kabarecie za pomocą właściwych dlań, opartych na śmiechu form uspołecznienia<sup>50</sup>. Morfologiczną cechą kabaretu jest bowiem interakcyjność między kabaretystami: aktorami, konferansjerami i poetami a widzami<sup>51</sup>, efektywnie spełniająca funkcję integracyjną i identyfikacyjną. Warszawskie kabarety musiały tę funkcję realizować należycie, skoro w każdym roku wojny powstawały i utrzymywały się w mieście nowe sceny kabaretowo-rewiowe. Dzięki nim rozszerzył się krąg publiczności teatralnej i doszło do wytworzenia nowych form uczestnictwa w kulturze oraz istotnych podwalin kultury popularnej, która stopniowo autonomizowała się wobec istniejących struktur społecznych. Nowa „wspólnota” – cały legion „bękartów rampy i kulis”<sup>52</sup> oraz uczestników widowisk – nie była już tak sztywno związana z dotychczasową strukturą; można wręcz założyć, że ją częściowo rozluźniała i zacierała dawniejsze, wyrazistsze granice tegoż uczestnictwa<sup>53</sup>. Stefan Żółkiewski uznał niegdyś to zjawisko za jedną z dwóch najważniejszych tendencji rozwojowych kultury przełomu XIX i XX wieku na ziemiach polskich<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> K. Żygulski, op. cit., s. 19.

<sup>51</sup> Teoretycy kabaretu zwracają uwagę na fakt, że specyficzną cechą tej formy widowiska jest jego interakcyjność: „gra się do publiczności”, kabaretysta musi współpracować z publicznością (M. Fleischer, op. cit., s. 305). Dobrochna Ratajczakowa (op. cit., s. 204) pisała wręcz o familiarnym, ludyczno-wspólnotowym typie komunikacji kabaretowej.

<sup>52</sup> Chigi [właśc. K. Wroczyński], op. cit., s. 8.

<sup>53</sup> O właściwej dla kabaretu płynności, jeśli chodzi o przynależność do konkretnego obiegu, pisała D. Ratajczakowa (op. cit., s. 205), wskazując, że w tej formie sztuki granice między obiegiem trywialnym a elitarnym były płynne.

<sup>54</sup> S. Żółkiewski, *Społeczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890-1939)*, przyg. do druku A. Brodzka, O.S. Czarnik, M. Hopfinger, Warszawa 1995, s. 8–9. W efekcie, z jednej strony, coraz większe grupy miały dostęp do pewnych form kultury wysokiej (w jej wersji ludycznej) i brały udział w formującej się kulturze ogólnonarodowej. Z drugiej – instytucje kultury, które posiadały tradycję i legitymację „sztuki wysokiej”, w wojennej Warszawie zyskały nowy status i zasięg społeczny, stając się stopniowo instytucjami o charakterze masowym.

Dopiero gdy dostrzeżemy te cechy wojennej kabaretomanii, staje się zrozumiałe, co najbardziej niepokoiło Rabskiego w zaobserwowanym nowym zjawisku. Można uznać, że jego krytyka była przejawem oporu lub formą buntu wobec procesów dyferencjacji obiegu sztuki i stojącej za nimi istotnej kulturowej i politycznej zmiany. Oto w przestrzeni społecznej pojawił się nowy gracz, który urosił sobie prawo bytu, wykorzystując sprzyjającą koniunkturę. Był on, jak zauważa z kolei Nowaczyński, nie tylko widoczny, przez co milcząco domagał się uznania, ale ujawnił już swą sprawczą moc – „urobił” instytucje sztuki (pisanej przez krytyka ironicznie przez duże „S”) tak, że stały się one „przybytkami Sztuki stosowanej konsekwentnie do poziomu konsumentów”<sup>55</sup>.

Obserwacje przywołanych krytyków dotyczą jakości nowych form kultury popularnej, ale przede wszystkim procesów umasowienia kultury, na które patrzyli oni z perspektywy schyłku tego, co Peter Sloterdijk nazwał „epoką idealistycznej protekcyjności”<sup>56</sup>, w której inteligent w roli hegmona<sup>57</sup> roztaczał opiekę nad niższymi warstwami społecznymi, nie dopuszczając do siebie myśli, że te, skryształizowane jako masa, mogłyby się stać podmiotem obdarzonym mocą sprawstwa. Znamienne jest tu zwłaszcza konserwatywne stanowisko Rabskiego – jego niepokój wynika z dbałości o ład i stałość struktury społecznej, które zabawa i śmiech mogłyby narużyć dzięki swemu pozasystemowemu charakterowi, a przede wszystkim marginalnej pozycji.

Śmiech bowiem bierze się z zaburzenia normy, które może przynosić chwilową radość. Zaburzenie to może, lecz nie musi pociągać za sobą zmiany. Jak zauważał już Henri Bergson, ale i Jan Stanisław Bystrzeński, śmiech może wywoływać społeczne zmiany<sup>58</sup>, zwłaszcza w sytuacji zachwiania istnieją-

<sup>55</sup> A. Nowaczyński, op. cit., s. 31.

<sup>56</sup> P. Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Warszawa 2003, s. 7.

<sup>57</sup> Na temat dominacji tej warstwy społecznej zob. m.in. R. Smoczyński, T. Zarycki, *Totem inteligencji. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Warszawa 2017, s. 23–27; *Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, t. 1–3, red. J. Jedlicki, Warszawa 2008.

<sup>58</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Kraków 1977, s. 51–52; J.S. Bystrzeński, *Komizm*, Lwów – Warszawa [cop. 1939]. Zob. też: J. Poraziński,

cego ładu i związanej z tym anomii (w jej stan wprowadziła warszawiaków wojna, okupacja niemiecka, polityczna niewiadoma, brak politycznego konsensusu Polaków co do polityki sojuszniczej, problemy aprowizacyjne itd.), ale może też pełnić funkcję stabilizującą i dyscyplinującą<sup>59</sup>.

Według Bohdana Dziemidoka, podobnie jak w przypadku przywoływanego już Żygulskiego<sup>60</sup>, konkretna forma komizmu powiązana jest z poglądami i cechami grupy społecznej, wokół której powstała i pośród której funkcjonuje. W związku z tym istniejące w społeczeństwie podziały mogą nakładać się na odmienne rozumienie roli i źródeł śmiechu<sup>61</sup>. Manipulowanie „granicami” praktyk związanych ze śmiechem mogło być więc zarówno narzędziem dyskursywnej kontroli i dyscyplinowania (Rabski), jak i transgresji, jak w przypadku wojennego kabaretu. W pewnym sensie kabaret posiada potencjał transgresyjny ze swej istoty, ponieważ – jak pisał jeden z jego teoretyków – „komunikacja w kabarecie nie jest ukierunkowana na określone znaczenia, lecz na ćwiczenie kognitywnych umiejętności, burzenie istniejących związków sensu, podawanie ich w wątpliwość, stawianie pod znakiem zapytania [...] i tematyzowanie komunikacji w trakcie komunikowania”<sup>62</sup>. To zaś – już według Umberta Eco – jest warunkiem wydobycia krytycznego potencjału śmiechu<sup>63</sup>: trzeba sprawić, że normy uznane za powszechne i obowiązujące nie będą utrwalone (jak zdaniem Eco dzieje się na ogół w przypadku większości sytuacji komicznych), a stanie się tak wówczas, gdy zostanie obnażona sytuacja dyskursywna, w której normy te się konstytuują. Wtedy stracą one swą oczywistość i bezdyskusyjność.

---

*Staropolska kultura śmiechu. Ludzie – teksty – konteksty*, Toruń 2015, s. 14. Na temat śmiechu w perspektywie politologicznej zob. T. Rawski, *Śmiech a władza. Przegląd społecznych funkcji komizmu*, „Studia Politologiczne” 2016, t. 41, s. 240–258.

<sup>59</sup> S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, [w:] H. Bergson, op. cit., s. 17.

<sup>60</sup> Zob. przyp. nr 9.

<sup>61</sup> B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967.

<sup>62</sup> M. Fleischer, op. cit., s. 303.

<sup>63</sup> U. Eco, *Komizm i norma*, tłum. J. Ugniewska, [w:] idem, *Semiologia życia codziennego*, wstęp J. Ugniewska, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 338–339.



„Młody las”<sup>64</sup> polskich twórców kabaretowych (m.in. Tuwim, Słonimski i Lechoń) podczas wojny obnażał tę sytuację, nie tylko dostarczając kabaretowi wysokiej jakości rozrywkę, ale również – niemal jednocześnie z tekstami humorystycznymi, całkiem serio, w natchnieniu<sup>65</sup> – wykonywał „herostratesowe” gesty poetyckie z lat 1917–1918. Były one komplementarne względem pisanych w tym czasie satyr, które z kolei stanowiły karnawałowe intermedium w trakcie trwania kolejnych polskich „dziadów”, pozwalają na rozbijanie – jak chciał Belmont – „zmurszałych nawyków myśli narodowej” i miały ostatecznie przynieść radosną wolność od, charakterystycznej dla polskiego dziewiętnastowiecza, inteligentkiej „elitarnej moralności obowiązku”<sup>66</sup>. Kabaret w tym kontekście pozwalał nie tylko przetrwać, ale i rozsadzał samą materię narodowego dyskursu, tworząc przestrzeń ekspresji o charakterze liminalnym<sup>67</sup>, umożliwiającą wytworzenie nowych wzorców zachowań (w tym politycznych i obywatelskich) oraz nowego rodzaju więzi społecznych, które będą współdecydowały o kształcie polskiej kultury dwudziestolecia międzywojennego.

<sup>64</sup> K. Wroczyński, *Kabaret...*, op. cit., s. 205.

<sup>65</sup> Tak Lechoń wspomina pisanie *Karmazynowego poematu* w wywiadzie dla radia „Wolna Europa” w 1952 roku, dostępnym we fragmentach w Internecie: sm, *Jan Lechoń odsłania tajemnice natchnienia*, 4.05.2012, PolskieRadio24.pl, <https://www.polskieradio24.pl/5/3/Artykul/597557,Jan-Lechon-odslania-tajemnice-natchnienia> [dostęp 1.12.2019].

<sup>66</sup> Określenia tego Barthes użył w odniesieniu do francuskiej kultury burżuazyjnej, ale pozwala ono uchwycić też najważniejsze znamię dziewiętnastowiecznego etosu polskiej inteligencji, jaką była konieczność służby na rzecz narodu, która jednocześnie legitymizowała jej pozycję; R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 65–66.

<sup>67</sup> W sensie, w jakim kategorią tą posługiwał się m.in. Victor Turner. Według badacza w okresie liminalności (w tym w stanie kabaretowej zabawy, przyczyniającej się do ukonstytuowania się nowej wspólnoty [*communitas*]) dochodzi do obnażania wszelkich więzi społecznych za pomocą symboli; struktura społeczna ulega uproszczeniu, symboliczna zaś – wzbogaceniu. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010, s. 169 i *passim*.

## Bibliografia

- Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997.
- Leo Belmont, *Komunikaty felietonisty (58. Ostatni akord)*, „Nowa Gazeta”, 5 listopada 1915.
- Henri Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Marta Olga Bieńka, *Prowizorium wojenne*, [w:] eadem, *Teatr warszawski 1880–1919*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.
- Włodzimierz Borodziej, Maciej Górny, *Głód informacji*, [w:] eadem, *Nasza wojna*, t. 1: *Imperia. 1913–1916*, Grupa Wydawnicza Foksal – Wydawnictwo WAB, Warszawa [cop. 2014].
- Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Jan Stanisław Bystroń, *Komizm*, Książnica Atlas, Lwów – Warszawa [cop. 1939].
- Chigi [właśc. Kazimierz Wroczyński], *Raptularzyk teatralny*, „Sowizdrzał. Satyryczny Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 13.
- Andrzej Chwalba, *Codziennosc*, [w:] idem, *Wielka Wojna Polaków 1914–1918*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Cécile Deer, *Doxa*, [w:] *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, ed. M. Grenfell, Acumen, Durham 2008.
- Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918*, t. 1–3, red. J. Jedlicki, Nertion, Warszawa 2008.
- Bohdan Dziemidok, *O komizmie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Umberto Eco, *Komizm i norma*, tłum. J. Ugniewska, [w:] idem, *Semiologia życia codziennego*, wstęp J. Ugniewska, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Ego, *Interview z Kazimierzem Pierwszym*, „Sowizdrzał. Satyryczny Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 3.
- Michael Fleischer, *Zarys teorii kabaretu*, [w:] idem, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2002.
- Benedykt Hertz, *Siły ukryte*, „Widnokrąg” 1916, nr 9–10.
- Maria Janion, *Conrad wobec dylematu polskiego romantyzmu*, [w:] eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa 1991.
- Maria Janion, *Wojna i forma*, [w:] eadem, *Płacz Generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa [cop. 2007].

- Halina Karwacka, *Warszawski Kabaret Literacko-Artystyczny „Momus”*, PWN, Warszawa 1982.
- Izolda Kiec, *Wielka Reforma Teatru w świecie karnawału. Coś jednocześnie mądre i śmieszne*, [w:] eadem, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.
- Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Edward Krasiński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, PIW, Warszawa 1976.
- Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Kabaret w „złym mieście” podczas Wielkiej Wojny*, [w:] *Kabaret. Poważna sprawa?*, red. D. Fox, J. Mikołajczyk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015.
- Bolesław Leśmian, *Spowiedź dziennikarza*, [w:] idem, *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, PIW, Warszawa 2011.
- Michał Paweł Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- mc, *Literat. Jak Antoni Słonimski zaraził się poezją*, 15.11.2019, PolskieRadio24.pl, <https://www.polskieradio24.pl/39/156/Artykul/2404087,Literat-Jak-Antoni-Slonimski-zarazil-sie-poezja>.
- Stefan Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu*, [w:] H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Adolf Nowaczyński, *Rozmirażowanie*, „Teatr. Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie” 1918/1919, z. 2.
- Ryszard Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku (do pierwszej wojny światowej)*, [w:] idem, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013.
- Ryszard Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBL PAN, Warszawa 2012.
- Elżbieta Olzacka, *Wojna a kultura. Nowożytna rewolucja militarna w Europie Zachodniej i Rosji*, Wydawnictwo UJ, Kraków [cop. 2016].
- José Ortega y Gasset, *Bunt mas*, tłum. P. Niklewicz, Muza, Warszawa 1997.
- Jarosław Poraziński, *Staropolska kultura śmiechu. Ludzie – teksty – konteksty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2015.
- Władysław Rabski, *Śmiech bezduszny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 10.
- Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, wstęp M. Pustoła, Korporacja Ha!Art, Kraków 2007.
- Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, PIW, Warszawa 1990.

- Dobrochna Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Tomasz Rawski, *Śmiech a władza. Przegląd społecznych funkcji komizmu*, „Studia Politologiczne” 2016, t. 41.
- Ludwik Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Georg Simmel, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Peter Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 2003.
- Antoni Słonimski, *Belweder*, [w:] idem, *Alfabet wspomnień*, wyd. 2 uzup., PIW, Warszawa 1989.
- sm, *Jan Lechoń odsłania tajemnice natchnienia*, 4.05.2012, PolskieRadio24.pl, <https://www.polskieradio24.pl/5/3/Artykul/597557,Jan-Lechon-odslania-tajemnice-natchnienia>.
- Rafał Smoczyński, Tomasz Zarycki, *Totem inteligencki. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, IFiS PAN, Warszawa 2017.
- Andrzej Strug, *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Weronika Szulik, *Z ducha komizmu. Teoria śmiechu Stanisława Brzozowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 3.
- Roman Taborski, *Warszawskie teatry prywatne w okresie Młodej Polski. 1905–1918*, PWN, Warszawa 1980.
- Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010.
- Maciej Urbanowski, *Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)*, „Wielogłos” 2007, nr 1.
- Bruno Winawer, *Z dnia na dzień*, „Widnokrąg” 1916, nr 8.
- Kazimierz Wroczyński, „Czarny Kot”, [w:] idem, *Pół wieku wspomnień teatralnych*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Kazimierz Wroczyński, *Kabaret*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadscenkach*, red. K. Rudzki, Iskry, Warszawa 1959.
- Kazimierz Wroczyński, *Teatr stolicy*, „Widnokrąg” 1916, nr 3–4.
- Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka (1918–1932)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

Stefan Żółkiewski, *Społeczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890–1939)*, przyg. do druku A. Brodzka, O.S. Czarnik, M. Hopfinger, IBL PAN, Warszawa 1995.

Kazimierz Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, PIW, Warszawa 1985.

### **Is It Allowed to Laugh in Time of War? The Career of the ‘Second Current’ Theater in Warsaw in the Years 1914–1918 (from the Point of View of Selected Satirists and Literary Critics)**

The article is dedicated to the phenomenon of development of the ‘second current’ theater (popular and music hall scenes) in the years 1914–1918. Having remained unexplored until now, the phenomenon has been analyzed in view of its perception (statements of literary critics, journalism, memories of authors of cabaret scenes), primarily interpreted against the background of various theories of laugh, comedy and cabaret (Bergson, Eco, Fleischer, Simmel, Żygulski). The main thesis of the article is that cabaret work developed in contrast to official war culture and performed not only the compensatory function, but also guaranteed a cultural promotion for new receivers and created new experience for communities. In this way it contributed to the democratization of culture and enhanced the processes of differentiation of literary circulation. By creating a discursive space of liminal character, it facilitated the emergence of new patterns of behavior (including political and civic ones) as well as new kind of social bonds, characteristic of the Polish culture in the interwar period.

**Keywords:** World War I, comedy, cabaret, theater, national discourse



# OPĘTANI W TEATRZE. ZABIEGI ADAPTACYJNE NA POWIEŚCI WITOLDA GOMBROWICZA W INSCENIZACJI KRZYSZTOFA GARBACZEWSKIEGO

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Department of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
katarzyna.golos.uksw@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-0908-7352

## 1. SPÓR RECEPCYJNY WOKÓŁ OPĘTANYCH

*Opętani* to powieść szczególna w dorobku autora *Ferdydurke*: drukowana przed wojną (1939), w odcinkach, na łamach „Kuriera Codziennego”, „Expresu Porannego” oraz „Kuriera Czerwonego” i podpiswana pseudonimem „Z. Niewieski”, tworzona z fascynacji gatunkami powieści popularnej i – a może przede wszystkim – dla zysku<sup>1</sup>. Na fabułę utworu składają się dwa główne ciągi zdarzeń – pierwszy, oparty na schemacie powieści kryminalnej z elementami spirytyzmu, oraz drugi, stylizowany na wzorcach znanych z gotyckiej powieści grozy. Pierwszy z nich dotyczy toksycznej relacji miłosnej między Mają Ochołowską (tenisistką, ziemianką z Połyki) a jej trenerem, Marianem Leszczukiem<sup>2</sup>, wywodzącym się z klasy robotniczej. Dziedzina, na polu której dochodzi do spotkania się na równych prawach

<sup>1</sup> J. Jarzębski, *Opętani – zapomniana powieść Gombrowicza*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 68–69.

<sup>2</sup> W pierwszym rozdziale powieści bohater nazywany był Marianem Walczakiem. Po opublikowaniu premierowego rozdziału przyszła skarga do redakcji od rzekomo autentycznego trenera Walczaka, który nie życzył sobie, by zapożyczano jego dane. W rzeczywistości był to żart kolegów Gombrowicza; zob. ibidem, s. 70.



pary głównych, a tak różnych klasowo bohaterów, jest sport – przestrzeń nowoczesna, a jednocześnie „demokratyczna”. Jak pisze Wojciech Śmieja:

Kariera sportowa Leszczuka przebiega według modelowego wzorca, tzn. młody, zdolny, ale biedny zostaje pomagierem przy korcie, tam dostrzega się jego talent, zostaje trenerem, ale po chłopięcemu marzy o międzynarodowej karierze tenisisty. Ten schematyczny model w przestrzeni cielesnej i społecznej doprowadza do katastrofy dotychczasowe hierarchie. [...]. Ciało Leszczuka jest tym bardziej niepokojące, że obnaża ordynarność ciała panny z dobrego domu – Mai. Dzięki sportowi wyzwoliło się, przynajmniej częściowo, z proletariackiego losu, ale ten sam sport eksponuje ciało dziewczyny, które w konfrontacji z cielesnością Leszczuka – w opinii połyctzan – się wulgaryzuje. Wszyscy bohaterowie, także Leszczuk i Maja, dostrzegają tę niepokojącą analogię ciał przekraczających klasowe, majątkowe, społeczne, edukacyjne i kulturowe bariery<sup>3</sup>.

Kołem zamachowym drugiego ciągu fabularnego powieści jest wątek gotycki, związany z tajemnicą zamku w Mysłoczy znajdującej się nieopodal dóbr Ochołowskich, z którym wiąże się tajemnica zaginięcia lokajczyka, a jednocześnie nieślubnego syna księcia Holszańskiego – Frania. Po zniknięciu chłopca zaczyna straszyć: w starej kuchni zamkowej bez wyraźnego powodu faluje stary ręcznik, co sprawia, że wokół zamczyska rodzą się legendy.

Przez większość badaczy *Opętani* uważani są za utwór nieudany. Jak podkreśla Zdravko Mailć, sam Gombrowicz w liście prywatnym przyznaje, że powieść ta „nie ma najmniejszego znaczenia” i że napisał ją „trochę dla pieniędzy, trochę dla zabawy”. Jerzy Jarzębski określił ją jako „niezbyt poważną zabawkę pisarza”. Mimo że powieść uznał za marną, doszukiwał się jej wartości, głównie w stałych gombrowiczowskich motywach, m.in.: sobowtóra, opozycji starość–młodość, fetyszyzacji niedojrzałości, pociągu do tego, co „niskie”<sup>4</sup>.

Maria Janion w odpowiedzi na zarzuty Jarzębskiego dowodzi, iż opinia gombrowiczologa na temat powieści była wynikiem fałszywej kwalifikacji

<sup>3</sup> W. Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 28–48.

<sup>4</sup> Zob. J. Jarzębski, op. cit., s. 68–69.

gatunkowej (komercyjny, trywialny romans brukowy), jak i niezrozumienia miejsca utworu w twórczości pisarza. Badaczka zaznacza, że ostatni napisany w Polsce utwór Gombrowicza jest realizacją przekonania pisarza dotyczących braku podziału pomiędzy poważną i niepoważną, dobrą i złą literaturą, z czego ta druga, zdaniem autora, odsłania ważne rejony życia odbiorcy, do którego ma trafić. Badaczka w *Gorączce romantycznej* pisze o *Opętanych* jako o części bardzo rozbudowanego i konsekwentnego planu literackiego, twierdząc, że „w żadnym wypadku nie można traktować ich jako gorszego i wstydliwego marginesu jego twórczości”<sup>5</sup>. Janion określa ostatni polski utwór Gombrowicza jako czystą powieść gotycką z elementami romansu i kryminału<sup>6</sup>. Dostrzega w utworze brakujące ogniwo literatury polskiej – powieść gotycką właśnie; jej zdaniem to jedyna „normalna” powieść Gombrowicza, w której „zło zostało potraktowane z metafizyczną powagą i została mu wydana walka”<sup>7</sup>.

Z tezą o metafizyczności powieści dyskutuje z kolei Dorota Korwin-Piotrowska, zaznaczając, iż zostaje tu ona zniwelowana m.in. przez wprowadzanie motywów groteskowych oraz elementy komiczne, podważające atmosferę grozy, poniekąd ośmieszające konwencje gatunkowe, z których czerpie autor. Badaczka zwraca uwagę, że gatunek powieści gotyckiej jest w *Opętanych* parodiowany, co nie oznacza jednak, iż utwór przestaje być powieścią popularną. Z zupełnie innych względów niż Maria Janion doceniła go Ewa Graczyk w książce *Przed wybuchem wstrząsnąć* (publikacji traktującej o przedwojennej twórczości autora *Ferdydurke*). Autorka monografii określiła *Opętanych* jako utwór wręcz nie do przecenienia z uwagi na poruszaną w nim problematykę. Zwróciła uwagę na ogrom istotnych kulturowo tematów tej „nieudanej” powieści, m.in. hierarchizm, feudalizm, demokrację<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] eadem, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 205.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 206.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>8</sup> E. Graczyk, *Widmo Opętanych*, [w:] eadem, *Przed wybuchem wstrząsnąć*, Gdańsk 2004.

## 2. OPĘTANI NA DESKACH TEATRU

*Opętani* nieczęsto gościli na deskach teatralnych. Czterokrotnie w latach 80. wystawiał swoją adaptację Tadeusz Minc w Teatrze Polskim we Wrocławiu (1980), Teatrze Narodowym w Warszawie (1982), Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1987) i Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (1987). Reżyser osadził *Opętanych* w problemach poruszanych w twórczości Gombrowicza; dostrzegł w nich klasyczne opozycje: młodość – dojrzałość, wyższość – niższość, ideę „kościółka międzyludzkiego”, fascynację dwoistością świata i natury ludzkiej, a także – złem. Kolejnym wystawieniem powieści był spektakl z 2000 roku w reżyserii Andrzeja Pawłowskiego, który – jak się wydaje – miał być zaproszeniem do zabawy w stylu retro (powieść stała się dla adaptatora po prostu źródłem atrakcyjnych motywów, postaci i rozwiązań fabularnych).

Następną inscenizacją „złej powieści” Gombrowicza był spektakl w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, którego premiera miała miejsce 21 listopada 2008 roku w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Przedstawienie stanowiło jedną z pierwszych realizacji reżysera, dopiero kształtującego swoją wizję teatru. W tym czasie Garbaczewski zakwalifikowany został przez Marcina Kościelniaka do reprezentantów „pokolenia wieszaka”<sup>9</sup> – to etykieta określająca kolejne pokolenie reżyserów,

<sup>9</sup> Pierwszym pokoleniem polskich reżyserów określanym wspólnym terminem byli „młodzi zdolni”, nazwani tak przez Jerzego Koeniga: Jerzy Grzegorzewski, Roman Kordziński, Helmut Kajzar, Piotr Piaskowski, Maciej Prus, Izabella Cywińska, Bogdan Hussakowski. Reżyserzy ci nie tworzyli formalnej grupy. Elementem wspólnym dla ich twórczości było zainteresowanie estetyką, w przeciwieństwie do pokolenia starszych twórców – Erwina Axera, Adama Hanuszkiewicza, Konrada Swinarskiego – nie traktowali teatru jako oręża w walce z władzą PRL-u. Kolejnym umownie etykietowanym pokoleniem byli „młodszy zdolniejsi” – tak Piotr Gruszczyński m.in. w *Ojcobójcach* określił twórców teatru intensywnie działających po 1989 roku: Krystiana Lupę (prekursora umownej grupy), Annę Augustynowicz, Zbigniewa Brzozę, Piotra Cieplaka, Grzegorza Jarzynę i Krzysztofa Warlikowskiego. Nazewnictwa kolejnego pokolenia reżyserów teatralnych debiutujących w latach dwutysięcznych jest wiele. Poza wspomnianym „pokoleniem wieszaka” funkcjonują również takie określenie jak: „jeszcze młodszy, jeszcze zdolniejsi” (m.in. Paweł Miśkiewicz, Agnieszka Glińska, Piotr Kruszczyński, Jan Klata, Maja Klaczewska), „pokolenie porno” (określenie

urodzonych w latach 80. XX wieku, których twórczość nawiązywała do poetyki reklamy i estetyki gatunków popkulturowych. Określenie nadane grupie twórców teatralnych ukute zostało z uwagi na znaczący motyw (wieszak), często wykorzystywany w spektaklach twórców natenczas najmłodszego pokolenia (Natalii Korczakowskiej, Szymona Kaczmarka, Radosława Rychcika i właśnie Krzysztofa Garbaczewskiego)<sup>10</sup>:

Zasadą jest, że wiszące na wieszaku kostiumy aktorzy zmieniają w trakcie przedstawienia; w ten sposób to, co zazwyczaj odbywa się w tajemnicy, za kulisami – tutaj dzieje się na oczach widzów. Nie chodzi tylko o podważenie iluzji. Rozchwiany status rzeczywistości uruchamia pytania o solidność teatralnych ról, ale także ról społecznych i kulturowych bohaterów przedstawień. Zawsze tylko na jakiś czas i określoną okazję formułowana tożsamość będzie punktem wyznaczającym teatralną optykę, regulującym możliwości scenicznej ekspresji<sup>11</sup>.

Choć sama etykieta przypisana do grupy reżyserów wypreparowanej spośród młodych twórców wydaje się ogromnym uproszczeniem, co więcej – nie zawsze przydatnym do porządkowania aktualnej twórczości członków tej generacji, to w przypadku refleksji nad wczesnymi spektaklami Garbaczewskiego przywołanie jej wydaje się nieodzowne.

Skrótowo rzecz ujmując, chwyt „nicowania” teatru, wprowadzania na scenę tego, co zazwyczaj ukrywane, gra z konwencjami oraz stosowanie licznych zabiegów anti- i deziluzyjnych w przypadku wyżej wskazanej inscenizacji *Opętanych* realizuje się na kilku polach. Służą temu w szczególności:

---

młodych dramaturgów autorstwa Romana Pawłowskiego, a jednocześnie tytuł jednego z dzieł twórców owego pokolenia – Pawła Jurka), „pokolenie niezadowolonych” (określenie młodych twórców najnowszego teatru zaangażowanego) czy „pokolenie baz@rtu” (określenie autorstwa Anny Krajewskiej dotyczące twórców pojmujących teatr jako performans).

<sup>10</sup> Oczywiście nie tylko; wieszak rodem z teatralnej garderoby pojawił się również w spektaklach Krystiana Lupy: *Factory 2* (2008) oraz *Persona. Marilyn* (2009).

<sup>11</sup> M. Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116> [dostęp 5.09.2020].

- a. tworzenie nieliniarych konstrukcji tekstowych na bazie inscenizowanego utworu przy jednoczesnej zmianie konwencji w jego scenicznej wersji;
- b. prezentacja na scenie sytuacji związanych ze zmianami scenografii i strojów aktorów jako element gry z odbiorcą oraz środek służący artykulacji problemów związanych z tożsamością, m.in. klasową i płciową (przy czym przekształcenia obrazów scenicznych wiążą się również ze zmianami konwencji teatralnych – reżyser „przebiera” swój spektakl, przeplata sceny osadzone w różnych konwencjach, korzysta z rozmaitych klisz kultury popularnej);
- c. nadawanie przestrzeni scenicznej wymiaru autoreferencyjnego.

### 3. NIELINEARNA STRUKTURA FABULARNA

Krzysztof Garbaczewski, którego twórczość wpisuje się w praktyki teatru postdramatycznego, kształtując scenariusze do spektakli, często zaburza hierarchię środków teatralnych oraz stosuje zabieg parataksy<sup>12</sup>, sprawiając, że odczytanie głównego tematu przedstawienia przez odbiorcę dokonuje się w procesie łączenia znaczeń poszczególnych epizodów w relacji z zastosowanymi środkami teatralnymi. Reżyser tworzy wariacje na temat tekstów, które inscenizuje, a ważnym punktem jego scenicznych interpretacji jest współczesna recepcja owych dzieł. Jak pisze dramaturg Żeliszław Żeliszławski: „Garbaczewski wynajduje w adaptowanych tekstach pięknięcia, które następnie uwypukla, często zaburzając strukturę inscenizowanego tekstu”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Zabieg parataksy w odniesieniu do teatru postdramatycznego wiąże się z tworzeniem struktur, które w przeciwieństwie do tradycyjnych rozwiązań podważają relację nadrzędności i podrzędności środków teatralnych (na szczycie hierarchii znaków stała do tej pory m.in. gestyka i sposób mówienia aktora, a jakości wizualne i architektoniczne były zepchnięte na drugi plan) oraz nie dążą do zharmonizowania świata przedstawionego. Niehierarchiczne użycie znaków prowadzi do synestezyjnej percepcji widza; zob.: H.-T. Lehmann, *Parataksa / Brak hierarchii*, [w:] idem, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009.

<sup>13</sup> Ż. Żeliszławski, *Uruchom ponownie. Strategie estetyczne i przeciwreżyserskie Krzysztofa Garbaczewskiego*, [w:] *Odłony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyński, Kraków 2016, s. 141.

Tak też jest w przypadku *Opętanych*. Wraz Katarzyną Warnke, odpowiedzialną za dramatyzację utworu, reżyser szatkuje historię napisaną przez Gombrowicza, by zrealizować dwa założenia: wyeksponować pastiszowy charakter utworu wyjściowego oraz wydobyć na plan pierwszy jego problematykę (niekiedy w powieści przyćmiewaną przez sensacyjny charakter utworu i dynamikę fabuły), dotyczącą m.in. poszukiwania tożsamości, poczucia wstydu i społecznego niedopasowania.

Pierwszym widocznym zabiegiem dokonany na prozie powieściowej w celu jej dostosowania do medium teatru jest wprowadzenie różnego typu narratorów scenicznych. Spektakl zaczyna się od końca wątku warszawskiego powieści, czyli od śledztwa w sprawie śmierci Maliniaka – bogatego przedsiębiorcy, u którego zatrudnia się Maja po ucieczce z rodzinnej Połyki. W tej scenie rolę narratora (co istotne – trzecioosobowego) pełni sam martwy Maliniak (Adam Wolańczyk). Bohater, patrząc w obiektyw niewielkiej kamery, opowiada o wydarzeniach przeszłych, a następnie komentuje akcję sceniczną, co widz ogląda w powiększeniu na ekranie telewizora umieszczonego na scenie. Hiperboliczny, powielony obraz Maliniaka, zestawiony z przerysowaną grą aktorską Marty Zięby grającej hrabinę Di Mildi (kuzynkę, a zarazem zabójczynię Maliniaka), sprawia, że zostajemy wprowadzeni przez twórców w świadomie kiczowaty świat sceniczny, celowo eksponujący słabość gatunku popularnego, jakim jest kryminał. Odbiorca już od pierwszej sceny wie, kto zabił „gadającego trupa”, a z kolejnych dowiaduje się, jak finalnie (w świecie powieściowym) wyglądać będzie relacja ziemianki i trenera. Widz jednak nie zostaje zachęcony do rekonstruowania kryminalnej fabuły, skupia się nie na niej, a na sposobie jej przedstawienia. Nielinearna struktura powoduje, że uwaga zostaje skoncentrowana raczej na rozszyfrowaniu kolażu konwencji użytych przez twórcę<sup>14</sup>.

Trzecioosobowa narracja sceniczna służy również wyeksponowaniu teatralności zachowań społecznych opisanych w powieści. Prowadzona jest m.in. przez przyjaciół Mai: młodą parę (Andrzej Kłak i Małgorzata Białek)

<sup>14</sup> Krzysztof Garbaczewski jawnie deklaruje, iż w swoim teatrze nie szuka sensu, ale doświadczenia, a jego twórczości (podobnie jak współczesnemu teatrowi tańca) bliżej jest do performansu niż do opowiadania historii. Zob. *Energia*. Rozmowa Romana Pawłowskiego z Krzysztofem Garbaczewskim, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82, s. 61.

oraz – przebraną za śpiewaczkę operową – kucharkę księcia, Ziółkowską (Ewelina Żak), która komentuje rozgrywkę Mai (Paulina Chapko) i Leszczuka (Rafał Kosowski), stylizując swą wypowiedź na profesjonalny komentarz sportowy.

Ta zabawa formami i konwencjami, które dają się wpisać w inscenizację powieści, oraz dekonstrukcja sensacyjnej fabuły służą twórcom do opowiedzenia ważkich dla nich tematów dostrzeżonych w Gombrowiczowskiej „próbie powieści popularnej”. Przedstawione wydarzenia poprzepłatane są retrospekcjami i monologami bohaterów, w dużej mierze będącymi ich autoprezentacją, która wprowadza do spektaklu punkty widzenia z perspektywy postaci. Trzecia scena to monolog matki Mai, czytającej list do córki, w którym zwierza się z bólu, jaki sprawia jej niemożność porozumienia się z dzieckiem, i wyraża obawy co do tego, czy na pewno miłość, a nie wyrachowana interesowność leżą u podstaw narzeczeństwa Mai z Cholawickim (sekretarzem księcia). Z kolei w piątej scenie pierwszego aktu Leszczuk opowiada historię swojego trudnego dzieciństwa pod opieką agresywnego ojca oraz młodości w klubie tenisowym. Drugi akt rozpoczyna się od mrocznej sceny rekonstruującej życie syna Holszańskiego na zamku i prezentuje jego homoerotyczną, kazirodczą relację z księciem. Przewodnikiem po wydarzeniach z przeszłości jest Grzegorz – stary sługa Holszańskiego, opowiadający historię „z offu”.

Reżyser z pewnością nie tylko po to restrukturyzuje fabułę, by „zabawić się” gatunkami literackimi i formami teatralnymi. Kolejnym zabiegiem na opowieści Gombrowicza jest dialogizacja narracji trzecioosobowej, zastosowana m.in. w celu uzyskania efektu komicznego. Przykładem może być scena, w której Leszczuk pokazuje Mai sposób na ścięcie piłki rakietą tenisową, niemożliwe do odbicia przez przeciwnika:

Chciała go zapytać, jak wpadł na to, ale w formie bezosobowej to pytanie było trudne do postawienia.

– A co? Przecie jak bym wygrał... to i nam byłoby łatwiej. Miałbym przynajmniej jakieś stanowisko.

– Aha – to on podchodził do tego tak... matrymonialnie? – Chciała się odsunąć z odrazą, ale – przecież to był jej uśmiech, jej sposób mówienia, ona zupełnie tak samo mogłaby to powiedzieć. I zresztą czyż ona była lepsza? Ot, głupi ordynarny chłopak i zdeklasowana panna.



Zostaje to w spektaklu przetworzone następująco:

MAJA: Chcę cię zapytać, jak wpadłeś na to, ale w formie bezosobowej to pytanie jest trudne do postawienia.

LESZCZUK: A co? Przecie jak bym wygrał... to i nam byłoby łatwiej. Miałbym przynajmniej jakieś stanowisko.

MAJA: Aha, to ty podchodzisz do tego matrymonialnie? Chcę odsunąć się z odrazą! Zresztą, czy ja byłam lepsza? Ot, głupi ordynarny chłopak i zdeklasowana panna.

Garbaczewski, wpisując się w praktyki teatru postdramatycznego, nie tworzy z powieści autora *Ferdydurke* formy dramatycznej, ale uwzględnia narrację powieściową, by zaznaczyć swoistość materii, która zostaje zainscenizowana, a jednocześnie opowiedzieć o poruszanych w niej uniwersalnych problemach. Spektakl kończy scena bezskutecznego wywoływania złego ducha z „opętanego” Leszczuka. Przedstawienie zamyka się wielokrotnym powtórzeniem przez Hincza-medium pytania „Kim jesteś?”. Zawieszony w połowie powieściowej sekwencji finał spektaklu nie tylko zmienia znaczenie samego opętania, ale zmienia również sens historii ofiar społecznej nierówności.

#### 4. TEATRALNE ŚRODKI GRY Z KONWENCJAMI

Garbaczewski w swojej inscenizacji podąża za ideą zabawy konwencjami realizowaną w literaturze przez Gombrowicza<sup>15</sup>, a jednocześnie sam łączy i nicuje różne teatralne formy, ale nie tylko – wprowadza elementy przypominające pastisz opery, kabaretu, korzysta z „operacji świetlnych” znamienych dla klasycznego horroru, używa też elementów choreograficznych charakterystycznych dla pokazów mody. W spektaklu najczytelniejszą kliszą zapożyczoną z kultury popularnej (i nie tylko) jest niewątpliwie „praca światła”.

<sup>15</sup> Idea ta jest ściśle spleciona z Gombrowiczowską koncepcją sztuki (i Gombrowiczowską refleksją antropologiczną), której istotny rys określa opozycja ciężaru i lekkości, zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Młodość jako „sekretna alchemia odcinająca”*. W kręgu idei Witolda Gombrowicza, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2016, s. 241–248.

Światło na wybiegu (będącym „przedłużeniem” sceny) nie tylko wzbudza niepokój, ale również wprowadza subtelne nawiązania do gotycyzmu. Przykładem może być początek sceny z pierwszego aktu, w której przyjazd gości do dworu relacjonowany jest przez Pannę Młodą. Narratorka, snująca opowieść o starym zamku w Mysłoczy, stoi na początku wybiegu, ale pozostaje wyciemniona. Jedyne światło, które pozwala dostrzec kontur postaci, pochodzi ze świetlówek znajdujących się w podłodze wybiegu – zimne oświetlenie odbija się od satynowej sukni narratorki. Jeśli zestawimy to z odbiciem kobiety w pleksowym podeście, ulegniemy złudzeniu, że przypomina ona nimfę przeglądającą się w tafli wody bądź zjawę – to znów efekt zastosowania estetyki lustrzano-ekranowej.

Ważnym elementem nawiązującym do tej estetyki i kształtującym świat przedstawiony jest operowanie światłem i cieniem w sposób przywodzący na myśl oświetlenie charakterystyczne dla teatru ekspresjonistycznego. Źródła światła są różne. Przede wszystkim ogniskujące światło sceniczne rozmieszczone dość wyjątkowo: rząd reflektorów intensywnie oświetla tył sceny – krwistoczerwoną kurtynę, natomiast przód oświetlany jest miejscowo przez dwa usytuowane w dole sceny reflektory – imitację dawnej rampy. Światła robocze reflektorów znajdujących się w tyle sceny sprawiają, że większa część przestrzeni jest wyciemniona, postaci są wątle oświetlone od tyłu.

Niekiedy światło górnych lamp tworzy kręgi, które, wbrew pozorom, nie służą ekspozycji postaci czy przedmiotów, jak to ma miejsce zarówno w teatrze, jak i w kinie ekspresjonistycznym<sup>16</sup>; w spektaklu Garbaczewskiego często bywa, że są skierowane w pustkę. Nie oświetlają widzowi tego, co powinien zobaczyć, raczej pomagają mu uświadomić sobie, czego zobaczyć nie może (il. 1). Resztę przestrzeni, dość ciemną, niekiedy rozświetla rząd reflektorów znajdujących się bliżej widowni. Jest to światło mające robić wrażenie naturalnego, spłaszczające świat przedstawiony.

Innymi źródłami światła wprowadzającymi atmosferę grozy są niektóre rekwizyty: telewizor, lampa biurowa i rzutnik. Najciekawszy efekt daje użycie tego ostatniego urządzenia. Kiedy profesor Skoliński ogląda na ekranie telewizora nagranie byłego sekretarza księcia, na którym ten relacjonuje

<sup>16</sup> L.H. Eisner, *Magia światła. Półmrok*, [w:] eadem, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Ebenhardt, Warszawa 1974, s. 55.



Il. 1. Scena poszukiwania Leszczuka. Maja i Hińcz trafiają na ślad „nienaturalnie” obdrapanego drzewa, które ma być tropem w poszukiwaniach trenera (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

noc w starej kuchni, narasta w profesorze strach. Historyk ogląda budzące niepokój nagranie zrealizowane kamerą „z ręki”, siedząc na krześle usytuowanym bezpośrednio pod światłem lampy rzutnika. Kiedy zaczyna powoli wstawać, przeraża go własny cień, który pojawia się na ekranie (il. 2). Scena ta nie tylko jest oczywistym nawiązaniem do kina czasów ekspresjonizmu niemieckiego, kiedy to wyolbrzymiony cień na opalizującej płaszczyźnie jawi się jako zły sobowtór<sup>17</sup>; Garbaczewski również kompromituje w niej groźę Gombrowiczowskiej historii, wprowadzając bohatera, który „boi się własnego cienia” (i sugerując poniekąd widzowi, że to, czego się boimy, ma źródło w naszym działaniu).

*Opętani*, mimo swej nowoczesnej formy, są spektaklem nawiązującym do teatru ekspresjonistycznego nie tylko poprzez użycie światła, ale również przez połączenie form dramatycznych, z którymi ów teatr eksperymentował. Ślady estetyki tegoż znajdziemy również w egzaltowanej grze aktorskiej (głównie w przypadku Marty Zięby, grającej hrabinę, oraz Krzysztofa Zalewskiego, wcielającego się w rolę Hińcza), za pomocą której twórca pragnął pokazać w krzywym zwierciadle papierowość postaci z powieści popularnych.

<sup>17</sup> Zob. L.H. Eisner, *W świecie cieni i odbić lustrzanych*, [w:] eadem, *Ekran demoniczny*, op. cit., s. 99.



Il. 2. *Profesor Skoliński, w którym lęk budzi jego własny cień* (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

Gombrowicz w *Opętanych* – zgodnie ze swoją filozofią – afirmuje zarówno gatunki, formy, jak i motywy literackie związane z kulturą niską. Elementy powieści grozy, kryminału i romansu, jak zwraca uwagę Agnieszka Fulińska<sup>18</sup>, mogą być kojarzone ze sobą w tekście kultury popularnej z uwagi na łączące je archetypy, na których bazują (walka dobra ze złem, przywracanie porządku świata itp.). Na istotności traci również linearно-powrotna narracja wątku kryminalnego wobec nagromadzenia linii fabularnych. Za tym pomysłem pisarza podąża w swoim spektaklu reżyser, sięgając po odniesienia i dodatkowe rozwiązania charakterystyczne dla gatunków literackich i filmowych oraz form performatywnych.

## 5. ASPEKTY PRZESTRZENI TEATRALNEJ *OPĘTANYCH* GARBACZEWSKIEGO

### A) (META)SCENOGRAFIA

Garbaczewski wykorzystuje aspekt teatralności utworów prozatorskich Gombrowicza, w swoisty sposób intensyfikując go poprzez zmianę medium. Reżyser kreśli wizję współistnienia i interakcji ludzi, ujmując je jako formę

<sup>18</sup> A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60.

nieuchronnego bycia-wobec-widowni<sup>19</sup>. Podczas spotkania ze spektaklem Garbaczewskiego konfunduje widza przedziwna, niejednoznaczna przestrzeń. Tył sceny zasłonięty jest tradycyjną bordową kurtyną, na scenie poustawiano przedmioty nietworzące spójnego świata scenicznego: pralkę, telewizor, projektor, metalowe łóżko i wieszak na ubrania. Zdaje się, że mamy przed sobą nie scenę, ale garderobę, skład rekwizytów i kostiumów (il. 3). Widzimy „drugą stronę” – to, co w normalnych warunkach pozostaje ukryte. Ponadto scena wyposażona jest w wybieg, co z kolei przywodzi na myśl sceny estradowe lub te przeznaczone do organizacji pokazów mody. Na początku trzeciego aktu wszyscy bohaterowie wychodzą na wybieg w rytm kakofonicznie połączonych utworów disco – to nie pokaz mody, ale prezentacja gombrowiczowskich typów, jak gdyby reżyser kolejny raz chciał przypomnieć widzom, że mają przed sobą pozy ludzkie, nie osobowości, że uczestniczą w festiwalu demaskowanych „gęb”. Na dodatek twórcy zaskakują widzów teatralnym „efektem fałszywego zakończenia”<sup>20</sup>: bohaterowie kłaniają się, biją sobie wzajemnie brawa, pojawia się nawet konfetti. Wszystko wskazuje na koniec przedstawienia. Kiedy jednak bohaterowie schodzą ze



Il. 3. *Hrabina di Mildi i Maja Ochółowska odnajdują martwego Maliniaka* (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

<sup>19</sup> J. Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 2.

<sup>20</sup> B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 212.

sceny, Maja z Leszczukiem, zamiast wejść za kulisy, wybiegają, trzymając się za ręce – „tak jakby do ukłonów”, po czym... zaczynają tańczyć do niegdyś popularnego utworu zespołu Tatu *Nas nie dogoniat*.

Kolejnym ciekawym rozwiązaniem scenograficznym, podkreślającym jawną teatralność świata przedstawionego, jest konstrukcja pokoju Leszczuka (akt trzeci). Kiedy oszalały tenisista zostaje znaleziony u Handrycza/Frania, Maja wraz z Hińczem transportują go do dworu w Połyce. W spektaklu pokój ten jest zbudowany ze ścian utrzymanych przez Profesora, Hińcza i Maję (il. 4). Takie rozwiązanie, z jednej strony, można uznać za wizualizację utrzymywania pozorów (poza Mają nikomu nie zależy na dobru Leszczuka, lecz na rozwiązaniu zagadki jego szaleństwa i wyjaśnieniu powiązań chłopaka z nawiedzonym zamkiem w Mysłoczy). Z drugiej zaś – mobilna konstrukcja pokoju pomaga zaprezentować podczas dochodzenia dotyczącego śmierci Maliniaka sposób, w jaki został zamordowany przez hrabinę di Mildi (Marta Zięba).



Il. 4. Przesłuchanie Leszczuka w sprawie śmierci Maliniaka (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

Metarefleksyjny rys przestrzeni scenicznej okaże się narzędziem demaskującym kabotynizm bohaterów. W tym kontekście ogromnie ważną rolę pełni wykorzystana w spektaklu estetyka lustrzano-ekranowa: obecne na scenie ekrany zniekształcają zapośredniczone przez nie obrazy<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Zob. M. Błaszczak, *Lustrzano-ekranowa estetyka*, [w:] eadem, *Ekrany i lustra w polskim dramacie współczesnym*, Poznań 2009, s. 241–244.

W scenie, w której były sekretarz Księcia, Rudziański (Łukasz Brzeziński), prezentuje zamek Holszańskiego i zachwala jego architekturę, na projektorze widzimy zniekształcony, wydłużony obraz dwupiętrowej kamienicy z ryzalitem w części środkowej budynku, nie zaś strzelisty, gotycki gmach. Kolejnym medium zniekształcającym przekaz jest kamera cyfrowa. Nagrywa się nią najpierw Maliniak, który w otwierającej scenie pierwszego aktu prowadzi narrację „transmitowaną na żywo” na ekranie telewizora. W tym przypadku mamy powielony obraz: widzimy Maliniaka zarówno leżącego na łóżku, jak i na ekranie telewizora (il. 5). Obrazy różnią się od siebie – drugi z nich został przefiltrowany przez medium ekranu. W drugim akcie z kolei za pośrednictwem telewizora profesor ogląda nagranie Rudziańskiego, który relacjonuje swój pobyt w rzekomo nawiedzonej kuchni. W obu przypadkach twarze ulegają demonicznemu zniekształceniu, głównie ze względu na niewielką odległość kamery. Taki sposób obrazowania związany jest też z częstą w spektaklach Krzysztofa Garbaczewskiego hiperbolą wizualną – zarówno całe twarze, jak i poszczególne ich części są nam przybliżane, co prowadzi do efektu wyolbrzymienia.



Il. 5. Telewizor, na którym widzowie oglądają wyolbrzymioną twarz Maliniaka (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

## B) ZNIEKSZTAŁCAJĄCE MIKROŚWIATY (STREFY)

*Opętani* to spektakl, który nie wpisuje się jeszcze w dzisiejszy teatr Krzysztofa Garbaczewskiego, korzystający w sposób wyraźny z narracji plastycznej i intermedialnej. Scenografia Anny Marii Kaczmarskiej jest ascetyczna, estetyką



zbliżona do teatru Krystiana Lupy, składająca się głównie z przedmiotów używanych i „gotowych do wykorzystania” w konkretnych scenach (por. il. 3). Jak pisze Joanna Jopek:

Łóżko dla Maliniaka. Pralka automatyczna z wirującymi światłkami dla Pani Ochołowskiej (Irena Wójcik), która siada na niej, czytając swój list do córki – ostrzeżenie przed pułapkami młodości. Wieszak z ubraniami dla Mai i na potrzebę jednej sceny – kiedy bohaterowie ukrywają się w „szafie”. Rakiетки tenisowe. Rzutnik dla profesora sztuki zainteresowanego zawartością zamku w Mysłoczy. Bieżnia dla narzeczonego, który „biegnie” do swojej ukochanej<sup>22</sup>.

Postaci mają na sobie stroje, które jeśli nie są wprost „z epoki”, to przynajmniej ją przywołują, a wspomniane przez badaczkę rekwizyty współczesne (telewizor, projektor) pełnią m.in. funkcję poszerzania przestrzeni scenicznej (na ekranie telewizora widzimy to, co tu i teraz, natomiast na planszy rzutnika – obiekty z przeszłości). Wymienione elementy scenografii wyznaczają s t r e f y<sup>23</sup>, miejsca szczególne, ściśle związane z poszczególnymi bohaterami bądź ich emocjami.

Najistotniejszą strefą w spektaklu Garbaczewskiego jest niewątpliwie w y b i e g, pełniący jednocześnie kilka funkcji. Na jego brzegu siedzi Markiza di Mildi, kiedy składa zeznania po śmierci Maliniaka. Przed wstąpieniem

<sup>22</sup> J. Jopek, *Parę spojrzeń w lustro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 89, s. 23.

<sup>23</sup> Pojęcie strefy Garbaczewski zapożyczył od Krystiana Lupy, z którym współpracował m.in. przy okazji *Factory 2*, ten z kolei zaczerpnął je od Andrieja Tarkowskiego. „Pojęcie strefy Lupa zaczerpnął zainspirowany jego filmem *Stalker*. W filmie strefa stanowi obszar czasoprzestrzeni, w którym zostaje maksymalnie rozbudzona wrażliwość człowieka. Tytułowy bohater filmu Tarkowskiego wymyślił »to miejsce, by sprowadzać ludzi i przekonywać ich o prawdzie swojego tworzenia; [...] aby stworzyć jakąś wiarę, wiarę w jego rzeczywiste istnienie«. Sfera traktowana jest jako przestrzeń rytualna, nasycona energią, miejsce symboliczne i graniczne, miejsce objawień nowego kształtu, w których na styku Mętnej Energii ze szczątkami umarłej formy dokonuje się alchemia przemiany”; A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96, s. 19.

na podest mocno tupie nogą, a ruch ten, jak się wydaje, uruchamia światłówki ukryte w podłodze. Kobieta „teatralnym”, zamaszystym krokiem przemierza podest aż do jego skraj, powtarzając cały czas, jakby chcąc zahipnotyzować śledczych: „ja, ja, ja”. W trakcie zeznania przez przypadek ujawnia, że to „najdziwniejsza zbrodnia, o jakiej czytała”, czym sprowadza na siebie podejrzenie uśmiercenia krewnego.

Na podeście stoi narratorka (panna młoda) opowiadająca o zamku w Mysłoczy, tam też ma miejsce monolog Walczaka dotyczący jego trudnego dzieciństwa. Na skraju wybiegu siedzi sługa Grzegorz opowiadający dramatyczną historię Frania. Migający zimnym światłem wybieg odgrywa też rolę szafy, w której Ochołowska i jej trener spotykają się przypadkiem, i to na wybiegu ma miejsce scena zamiany ubrań (symbol romantycznych uniesień kochanków?). Pobłyskujący zimnym światłem podest staje się więc „przestrzenią prawdy” (w przypadku zeznań di Mildi), miejscem ujawniania się intymnych relacji (sceny z Mają i Leszczukiem) i wyznawania wstydlivych tajemnic (Leszczuk i sługa Grzegorz). Strefa ta pełni funkcję miejsca, w którym bohaterowie przechodzą chwilowe przemiany i wprowadzani są w dziwne stany, ale to również przestrzeń, gdzie bohaterowie konfrontują się ze swoją tożsamością, poznają siebie.

Wybieg pełni w spektaklu również rolę „generatora atmosfery grozy”, jest bowiem scenicznym ekwiwalentem powieściowego ręcznika, którym rzekomo miał być uduszony Franio. Podczas całkowitego wyciemnienia przestrzeni w niektórych momentach jedyne źródło światła stanowią panele ledowe umieszczone w podeście. Intensywne, ale wąskie snopy światła złowrogo zniekształcają postaci, które znajdują się na scenie. Miast rozjaśniać, porządkować przestrzeń, czynią ją nieczytelną, czasem budzącą grozę (por. il. 1 i 8). Kiedy któryś z bohaterów nastąpi na wybieg, światłówki zaczynają automatycznie migać, jak gdyby powstawało w nich zwanie. Nagle gasnące światło niepokoi i straszy, a co najistotniejsze – wywołuje stany chorobowe podobne do padaczki. Tak dzieje się w przypadku Hińcza. Jasnowidz ma wizje, gdy staje na wybiegu, niekiedy wręcz wije się z przerażenia, doświadczając owego „zła”, które wisi nad Mysłoczą i Połyką. Co więcej, podest (z uwagi na to, że wykonany został z niestabilnej pleksy) rusza się, trzęsie i wibruje pod wpływem ruchów, tak jak poruszany przez powietrze rącznik.

## 6. KU INTERPRETACJI: HISTORIE WYKLUCZONYCH I PYTANIA O TOŻSAMOŚĆ

Reżyser ogranicza w swojej inscenizacji część warszawską, którą właściwie wypełnia wątek morderstwa Maliniaka i historia jasnovidza Hińcza. Co jednak istotniejsze dla wymowy przedstawienia, usunięto wątek bójki pomiędzy Mają i Leszczukiem, a ich relacja została zeufemizowana, pozbawiona demonicznego, „dzikiego” pierwiastka. Tym samym twórca rezygnuje z wizji miasta jako miejsca żywotnego, nieokrzesanego. W powieści Gombrowicza istotny jest wątek Warszawy jako miejsca, w którym jak w soczewce widać zmiany społeczne i obyczajowe, demokratyzację życia, ale również degradację „tradycyjnych wartości”.

Maria Janion w wątku Mai i Leszczuka doszukiwała się również goetyckiego demonizmu. Dowodziła, iż motyw ten jest pokłosiem fascynacji Gombrowicza złem<sup>24</sup>. Z kolei Jerzy Jarzębski czytał go jako model relacji perwersyjnej, masochistycznej, obecny także w innych dziełach pisarza<sup>25</sup>. Nie brak hipotez, że wątek ten stanowi pokłosie niepokoju związanego z młodym pokoleniem zafascynowanym faszyzmem. Pisarz podczas swoich młodzieńczych wyjazdów spotykał i z przerażaniem obserwował młodych Europejczyków, zdeterminowanych, by walczyć w obronie ideologii, nawet za cenę zniszczenia europejskiego dziedzictwa kulturowego<sup>26</sup>. Demonizm obecny w powieści realizuje się w spektaklu jednak nie poprzez ideologiczne „opętanie” pary głównych bohaterów, ale w eksponowaniu wątków związanych ze wstydem oraz społecznym i klasowym wykluczeniem.

Wstydem jest naznaczona przede wszystkim relacja Księcia Holszańskiego i jego syna z nieprawego łoża – Frania. Garbaczewski w swoim teatrze uczynił z figury ojca jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów (wystarczy wspomnieć *Odyseję* i *Chłopów*). Figury te wprawdzie nie są postaciami centralnymi, ale zawsze istotnymi, częstokroć wprowadzającymi przemoc. Nie inaczej dzieje się w inscenizacji z 2008 roku. Jedną z pierwszych scen drugiego aktu zostaje poświęcona relacji ojca-księcia i syna zrodzonego z matki-chłopki. Relacja ta w spektaklu jest społecznie nieakceptowana i wstydliva w dwójnasób: z jednej strony związana z klasowym niedopasowaniem,

<sup>24</sup> M. Janion, op. cit., s. 174

<sup>25</sup> J. Jarzębski, op. cit. s. 78.

<sup>26</sup> K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Wołowiec 2017, s. 206.

z drugiej zaś wykreowana na homoerotyczne, a zarazem kazirodcze uczucie, jakim Księżę darzy syna.

Historia syna z nieprawego łoża zostaje zaprezentowana w jednej z pierwszych scen drugiego aktu. Grzegorz (Ryszard Węgrzyn), stary sługa Holszańskiego, opowiada tu o losach Frania i Księcia. Scena jest niemal zupełnie wyciemniona, jedynym źródłem światła pozostaje reflektor podświetlający postaci tylko tyle, by widać było ich czarne sylwetki, widownia natomiast zostaje owym światłem oślepią; ledwie dostrzec może półnagie ciała aktorów. Intymność sceny zostaje również podkreślona przez sposób, w jaki Grzegorz opowiada historię ojca i syna. Narrator-sługa komentuje wydarzenia z krzesła usytuowanego na skraju wybiegu przecinającego widownię i opowiada historię rodzinną przez megafon. Zabieg ten sprawia, że głos Grzegorza jest donośny, ale niewyraźny. Zarówno ów dźwięk, jak i oświetlenie stanowią doskonały komentarz do sceny prezentującej wstydliwą relację. Jak pisze Paweł Leszkowicz: światło intensywne, palące, symbolizuje relacje patriarchalne, może oznaczać karzącego ojca<sup>27</sup>. Oczywisty lęk przed ciemnością przykuwa wzrok widza do jasności, która nie daje otuchy, lecz budzi niepokój. Księżę wprawdzie nie wrzuca – jak mu się wydaje – martwego Frania do starego pieca (tak wykreował tę historię Gombrowicz); syn po prostu znika za kotarą. Garbaczewski wraca do tego wątku w trzecim akcie, ukazując Księcia (Dariusz Maj) grającego na trąbce „do kotary”, za którą zniknął Franio, piosenkę Violetty Villas *Do Ciebie, mamo* (il. 6).

Reżyser nie przywołuje jednak postaci Handrycza, czyli dorosłego Frania, który szczęśliwie przeżył, zbiegł z zamku, stracił pamięć, a następnie został przypadkowo odnaleziony przez opętanego Leszczuka na wsi w pobliżu Mysłoczy. Holszański nie zyska spokoju, nie zyska przebaczenia swojego syna, nie wyzwoli się z tytułowego „opętania”, nie pozbędzie się moralnej skazy. Garbaczewski, wykorzystując fakt, że Gombrowicz zmienił nazwisko swojemu bohaterowi, postanawia podwoić postać trenera tenisa – w spektaklu mamy zarówno Leszczuka (Rafał Kosowski), jak i Walczaka (Paweł Smagała), który jednocześnie gra rolę Frania. Taki zabieg nie tylko stanowi realizację motywu sobowtóra, obecnego w twórczości Gombrowicza, ale

<sup>27</sup> P. Leszkowicz, *Sztuka światła w światłach reflektorów*, [w:] *Światło obrazu. Wykłady otwarte*, red. M. Rochowski, kurator M. Dziewulska, Warszawa 2007, s. 207.



Il. 6. *Księżę Holszański grający Franiowi na trąbce Do Ciebie, mamó* (K. Garbaczewski, Opętani, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

przede wszystkim kreuje figurę syna – człowieka niedojrzałego, obciążonego jarzmem wstydu, odrzuconego przez ojca i poszukującego siebie.

Kolejnym wykluczonym jest Marian Leszczuk – pogardzany ze względu na swoje pochodzenie i „prostackie” cechy, budzący mieszane uczucia z uwagi na wykonywany zawód. W pierwszym akcie dysonans pomiędzy panną Ochołowską (Paulina Chapko) a trenerem jest budowany za pomocą stroju, szczególnie wyeksponowany, kiedy oboje grają w tenisa: ona w błękitnej sportowej spódniczce i śnieżnobiałej bluzce, on w swoim codziennym ubraniu – brązowawych spodniach na szelkach, musztardowej koszuli i kaszkiecie. Przepaść klasowa najbardziej widoczna jest w obuwiu graczy. Maja ma na sobie biało-błękitne buty typu Nike Blazer, zaś jej partner – materiałowe, tanie „halówki”. Poza strojem istotne jest również to, w jaki sposób Leszczuk i Ochołowska są oświetlani na scenie w momentach konfrontacji: Maja występuje w niemal pełnym, wręcz oślepiającym świetle, które dodatkowo odbija się od jej jasnego ubrania, natomiast Leszczuk pozostaje ledwie widoczny, najczęściej oświetlany światłem odbitym, nie reflektorem (il. 7).

Namiętność, w powieści naznaczona agresją, w spektaklu przekształcona jest w szczerą, młodzieńczą relację miłosną. Krwawa w skutkach bójka Ochołowskiej i Leszczuka, która stała się powodem ucieczki obojga z majątku w Połyce, zostaje zastąpiona symboliką aktu miłosnego. Kiedy już bohaterowie ze zdziwieniem przekonają się o swoim wzajemnym podobieństwie („MAJA: Aha, to ja jestem taka? A ty taki! / LESZCZUK: Aha, to ja



Il. 7. Scena gry w tenisa (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

jestem taki? A ty taka?”), zamieniają się ze sobą ubraniami. Scena nie tylko wyraża relację romantyczną, ale pełni również rolę aktu spajającego przedstawicieli różnych klas oraz implikuje pytanie o tożsamość postaci (il. 8). Przedstawienie bowiem zamyka wielokrotnie powtarzane przez Hińczamedium pytanie: „Kim jesteś?”

Reżyser, drążąc w swoim spektaklu problem wykluczenia, nie ogranicza się wyłącznie do postaci Leszczuka i Frania. W niezwykle interesujący sposób wplata klasowy konflikt pomiędzy metropolią (Warszawą) a prowincją (lubelską wsią), jednostkami ukształtowanymi przez kulturę a „dzikimi”. W tym celu posługuje się nawiązaniem do westernu. Właściciel wiejskiego hotelu, do którego początkowo trafia zbiegły ze stolicy Leszczuk, w spektaklu jest Meksykaninem w ogromnym sombrero na głowie i cygarem w ustach. Biorąc pod uwagę fakt, że Meksykanin w klasycznym westernie kreowany był na chytrego prostaka-nikczemnika, Garbaczewski zdaje się przywoływać stereotyp rolniczej Lubelszczyzny znajdującej się w „Polsce B”, na której – jak mówi sama Maja – panuje „dżicz i ubóstwo”<sup>28</sup>. Tak jak w westernach pokazywano spotkanie cywilizowanego Amerykanina i dzikiego Meksykanina, tak w spektaklu kształtuje się zderzenie polskiej prowincji z „cywilizowaną”

<sup>28</sup> M.F. Gawrycki, *Bardziej Dzikie Zachód. Meksyk i Meksykanie w hollywoodzkich westernach*, Toruń 2011. Warto zaznaczyć, że o takim wizerunku Meksykanina w kulturze masowej pisał George Orwell: *Tygodniki dla chłopców*, [w:] idem, *Anglicy i inne eseje*, tłum. B. Zborski, Warszawa 2002, s. 33–73.



Il. 8. Scena zamiany ubrań (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

Mają i jej przyjacielem Hińczem, którzy właśnie wracają ze stolicy. Z drugiej strony taki zabieg konotuje również fascynację prowincji szeroko pojmowanym Zachodem. Skojarzenie to nasuwa się przede wszystkim z uwagi na fasadę hotelu, w którym przebywa Leszczuk (il. 9). Biały siding elewacyjny przywołuje na myśl amerykańskie domy; jak zwraca uwagę Joanna Plit, stał się on szczególnie popularny na przełomie XX i XXI wieku, gdy budynki zbudowane z tradycyjnych materiałów (m.in. z kamienia i drewna) obudowywało się oblicówką w celu nadania im współczesnego wyglądu<sup>29</sup>.

## PODSUMOWANIE

Reżyser, przy zachowaniu szacunku do charakteru twórczości autora, dekonstruuje *Opętanych*, wydobywając elementy wpisujące się we współczesne refleksje humanistyczne dotyczące tożsamości (płciowej, klasowej, ale nie tylko), a zarazem otwiera powieść Gombrowicza, udowadnia, jak wielowymiarowa może się okazać w interpretacji. Nie bez znaczenia pozostają tu przekształcenia zarówno strukturalne, jak jakościowe dokonane przez teatralnego twórcę. Garbaczewski żongluje fabułą tam, gdzie jest ona zaledwie zarysowana, często myli odbiorcze tropy, zwodzi widza. W rezultacie bowiem w inscenizacji nie chodzi ani o powieść gotycką, ani tym bardziej

<sup>29</sup> J. Plit, *Krajobrazy kulturowe Polski i ich przemiany*, Warszawa 2016, s. 323.





Fot. 9. Scena poszukiwania Leszczuka w hotelu na lubelskiej prowincji (K. Garbaczewski, *Opętani*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008)

o zagadkę kryminalną (wszak od pierwszej sceny wiadomo, kto Maliniaka zamordował).

W konkluzji trudno nie powrócić do ostatniej sceny spektaklu, w której Hińcz uporczywie zadaje (również widowni) pytanie: „Kim jesteś?”. Pełne patosu zakończenie zdaje się nie pasować do spektaklu. Garbaczewski stawia Hińcza nie w roli rekonstruktora czy reżysera zbrodni (jak czyniła to Maria Janion, zestawiając tę postać ze śledczym ze *Zbrodni z premedytacją* czy Fryderykiem z *Pornografii*), ale kogoś naiwnego i śmiesznego w swej niedolności. Kreowany jest on w przedstawieniu na człowieka opętanego, miotającego się podczas swoich rzekomych wizji. Reżyser nie zamierza pokazać zła, z którym Hińcz walczy, jako atmosfery, energii związanej z oddziaływaniem zewnętrznych lub wewnętrznych nawet sił. Rezygnuje z niektórych motywów obecnych w powieści, często je upraszcza lub udosławia. Garbaczewski próbuje opowiedzieć poprzez historię powieściową, przefiltrowaną przez użyte znaki sceniczne, zupełnie inną, bardzo prostą historię zła, którego źródłem jest ludzka chciwość (Cholawicki, markiza Di Mildi) i destrukcyjna pogarda wobec drugiego człowieka (Holszański). Tymczasem dobroduszny Hińcz zdaje się szukać zła tam, gdzie go nie ma – poza człowiekiem.

**Bibliografia**

- Monika Błaszczak, *Lustrzano-ekranowa estetyka*, [w:] eidem, *Ekrany i lustra w polskim dramacie współczesnym*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009.
- Lotte H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Ebenhardt, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Energia. Rozmowa Romana Pawłowskiego z Krzysztofem Garbaczewskim*, „Notatnik Teatralny” 2016, nr 82.
- Agnieszka Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- Marcin F. Gawrycki, *Bardziej Dziki Zachód. Meksyk i Meksykanie w hollywoodzkich westernach*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Ewa Graczyk, *Widmo Opętanych*, [w:] eidem, *Przed wybuchem wstrząsając*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Maria Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] eidem, *Gorączka romantyczna*, PIW, Warszawa 1975.
- Jerzy Jarzębski, *Opętani – zapomniana powieść Gombrowicza*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984 [pierwodruk: „Twórczość” 1972, nr 4].
- Joanna Jopek, *Parę spojrzeń w lustro*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2009, nr 89.
- Joanna Jopek, *Widz wywłaszczony. Subwersywne gry z biernością odbiorcy w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 2.
- Marcin Kościelniak, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny”, 17.02.2009, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pokolenie-wieszaka-136116>.
- Hans-Thies Lehmann, *Parataksa / Brak hierarchii*, [w:] idem, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Paweł Leszkowicz, *Sztuka światła w światłach reflektorów*, [w:] Światło obrazu. *Wykłady otwarte*, red. M. Rochowski, kurator M. Dziewulska, Teatr Narodowy, Warszawa 2007.
- George Orwell, *Tygodniki dla chłopców*, [w:] idem, *Anglicy i inne eseje*, tłum. B. Zborski, Muza, Warszawa 2002.
- Brygida Pawłowska-Jądrzyk, *Młodość jako „sekretna alchemia odciążająca”*. *W kręgu idei Witolda Gombrowicza*, [w:] *Ciężar i lekkość w kulturze. Estetyka, poetyka, style myślenia*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, WN UKSW, Warszawa 2016.
- Joanna Plit, *Krajobrazy kulturowe Polski i ich przemiany*, IGiPZ PAN, Warszawa 2016.

- Klementyna Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- Wojciech Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Boris Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, „Śląsk”, Katowice 1997.
- Anna Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96.
- Żeliszław Żeliszławski, *Uruchom ponownie. Strategie estetyczne i przeciwreżyserkie Krzysztofa Garbaczewskiego*, [w:] *Odslony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyński, WUJ, Kraków 2016.

### Źródło ilustracji

Zrzuty ekranu z rejestracji spektaklu dostępnej na koncie Krzysztofa Garbaczewskiego na platformie Vimeo: <https://vimeo.com/348662715> [dostęp 5.09.2020].

### Possessed in the Theater. Adaptive Measures on Witold Gombrowicz's Novel Staged by Krzysztof Garbaczewski

The article constitutes an analysis of Krzysztof Garbaczewski's performance *Possessed* based on Witold Gombrowicz's novel of the same title. The aim of the article is to present the staging that puts *Possessed* in the context of contemporary humanistic discourses and to reflect on the aesthetic of the performance. The goal is also to analyze the disillusioning tricks used by the director, to point out the convention plays presented in the spectacle and to illustrate the self-referential function of the stage space. The text also outlines the director's adaptation strategy and the use of narration in the staging.

**Keywords:** Krzysztof Garbaczewski, Witold Gombrowicz, *Possessed*, 'hanger generation'



## PLAYING WITH TIME, SPACE, AND NARRATIVE IN ARTURO PÉREZ REVERTE'S *THE FLANDERS PANEL (LA TABLE DES FLANDRES)*

ANETA KLISZCZ

Instytut Kulturoznawstwa, Akademia Ignatianum w Krakowie  
Institute of Cultural Studies,  
Jesuit University Ignatianum in Cracow  
aneta.kliscz@ignatianum.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-2220-0778

Arturo Pérez Reverte's *The Flanders Panel (La table des Flandres)* is a masterfully written novel whose structure is based on the 'story within the story' concept. As such, it offers the reader not one but two separate crime stories set in two different timelines (the past murder of Roger d'Arras versus two present time murders of people close to the female protagonist). The two storylines are played out on three different spatial planes: in the real world (both past and present), on the chessboard, and within the eponymous Flanders panel. The timelines (i.e. the timelines of real world crimes) and the spatial planes involved are linked together by the eponymous fictional picture by Pieter Van Huys. These features alone provide a sufficient justification for an attempt at in-depth analysis of Pérez Reverte's novel; yet, one may stress the need of such an endeavor even further by drawing attention to the paratext of *The Flanders Panel* – this paratext provides a reader with an authorial indication of intended contextual background against which *The Flanders Panel* can and should be read.

Certainly, the use of quotation (either as a motto or as a title) can hardly be termed innovative when considering crime fiction<sup>1</sup>. Still, it is quite rare to see a motto quote become so deeply integrated into the actual narrative

---

<sup>1</sup> P.D. James and Ruth Rendell could be evoked as an examples of such a practices.

structure or intrigue of the novel itself<sup>2</sup>. Most frequently, a paratextual quotation offers an additional perspective or hint at a new context independently from the world or the intrigue of the novel<sup>3</sup>. This, however, seems not to be the case of *The Flanders Panel* – indeed, as I hope to demonstrate below, Reverte’s novel remains quite unique (and, indeed, original) in its use of paratextual devices.

The quotation I wish to consider is best understood in Spanish, as it would appear in the original text of the novel; indeed, it is Spanish that best reveals its semantic complexity:

*Dios mueve al jugador, y éste, la pieza*  
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
*De polvo y tiempo y sueño y agonía?*<sup>4</sup>

One need to note that the noun *trama* which could be translated as ‘weft’ could also mean ‘plot’ or ‘intrigue’ in literary sense or could be sometimes translated even as ‘story’, the ambiguity best reflected in F.T. Smith’s translation:

God moves the player, and he, the piece.  
Which god behind God begets the plot  
Of dust and time and dream and agonies<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Joe Alex and Kazimierz Kwaśniewski (both being different crime fiction subgenres incarnations of Maciej Słomczyński) are the only ones to spring to mind. See: A. Kliszcz, *Otwarcie i bez lęku powiem wam, że nie jestem Ajschylosem, czyli o Słomczyńskiego lekturze „Oresteji” i nie tylko*, [in:] *Collectanea Classica Toruniensia XIII. Studia greaco-latina V*, ed. I. Mikołajczyk, Toruń 2007, pp. 81–90. See also: T. Bielak, *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Katowice 2008.

<sup>3</sup> Reginald Hill’s use of Jane Austen’s letters in *Pictures of Perfection* provide good example. Another worth mentioning at this point would be Stieg Larsson’s novel and its relation to Martin Beck novels written by Maj Sjöwall and Per Wahlöö; see among others: M. Tapper, *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Bristol 2014, p. 248 and forward.

<sup>4</sup> J.L. Borges, *Ajedrez*, [in:] idem, *Obras completas 1923–1975*, Barcelona 1974, p. 813.

<sup>5</sup> J.L. Borges, *Chess*, transl. F.T. Smith, <https://southerncrossreview.org/64/borges-chess.htm> [accessed 9.04.2020]. The translation used in the Vintage edition

By alluding to Borges at the very beginning of the novel, Arturo Pérez Reverte offers his readers a highly interesting hypertext<sup>6</sup> for several important tropes and motifs of *The Flanders Panel*. These include a chess game, a mystery, a crime, a mirror reflection, an iconographic cipher, a hidden message within literary text or object of art, and – last but certainly not least – a labyrinth. It is worth highlighting that Borges – as John T. Irwin observes in *The Mystery to a Solution* – is obsessed with detective story as it provides „a rational solution and at the same time it conserves a superrational aura of mystery”<sup>7</sup>. Hence, one needs to ask if a function of this Borgesian quotation is purely ornamental or perhaps intended to provide a deeper insight into

---

of Reverte’s novel was provided by Margaret Jull Costa and unfortunately misses the ambiguity, reading instead: „God moves the player and the player the piece. / But which god behind God begins the weft / of dust and time and sleep and dying?”. The most quoted English translation, i.e. Alastair Reid’s substitutes ‘la trama’ with ‘the round’ – therefore limiting the possible interpretation to the literal chess game (see: „God moves the player, he in turn the piece. / But what god beyond God begins the round / of dust and time and sleep and agonies?”; J.L. Borges, *Selected poems 1923–1967*, ed. N.T. Di Giovanni, New York 1972, p. 123).

<sup>6</sup> By hypertext I mean – to borrow Ted Nelson term – a „text that branches and allows choices to the reader” (T. Nelson, *Literary Machines*, Sausalito 1987, p. 0/2). Although Ted Nelson had in mind a computer-generated hypertext, he allowed implementation of the term to sequential text (ibidem, p. 0/3) and as Astrid Ensslin observed: „The term ‘hypertext’ is a coinage of the twentieth century, yet the principles of multilineal reading, interrelating, annotating and cross-referencing, and indeed the link, on which hypertext is formally based, are over 1,000 years old. The so-called proto-hypertexts can be traced as far back as the Middle Ages, when the first glosses (annotations) in the Jewish Talmud, the Bible, Canon law and medical texts appeared” (A. Ensslin, *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*, New York 2007, p. 10). The understanding of hypertext as a series of literary connections and evocations can and should be traced on the one hand to the Genettean concept of ‘hypertextuality’ (G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, transl. Ch. Newman, C. Doubinsky, Lincoln – London 1997, p. 9.) and on the other (possibly even more so) to the Barthesian concept of ‘ideal text’ (R. Barthes, *S/Z*, transl. R. Miller, Gateshead 1974, pp. 5–6).

<sup>7</sup> J.T. Irwing, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, Baltimore 1994, p. 2.



the authorial intent behind *The Flanders Panel*. In addition, interesting as Reverte's use of this quotation is, one may find his omission of another text even more meaningful. Although most source texts evoked by both text and paratext of *The Flanders Panel* are chess or logic riddles on the one hand, and detective stories on the other, no quote, nor even a mention of *The Garden of Branching Paths* appears throughout the work. *The Garden* is certainly known to Pérez Reverte: furthermore, as the ultimate Borgesian crime story with a chess play at the heart of its composition and its allegorical matrix it would appear a perfect choice for this particular novel's hypertextual or paratextual frame. Yet, not even a nod is made in its direction. Hence, one needs to ask oneself if this omission (an omission bound to resonate particularly strongly with the original, Spanish readers) is an actual omission: another, quite attractive interpretative possibility is that what seems an omission is in fact a solution to the puzzle presented by Arturo Pérez Reverte to his readers? I will revisit this question at the end of my paper.

Let us go back to the question of two crime storylines of *The Flanders Panel*. Firstly, one should examine the story concerning the murder of Roger d'Arras, which one may termed an 'ultimately cold case'. To begin with, the main female protagonist finds herself intrigued by the words she uncovers on the painting, i.e. the question *Quis necavit equitem?*; upon discovering that the death of one of the people portrayed in the painting could indeed have been a murder she tries to establish what had really happened and who had actually killed the knight. To find out what happened Julia carefully researches the circumstances surrounding the death of historical Roger d'Arras while being fully aware that she is struggling to unravel the mystery of which the truth had already been discovered (and hidden again) by Pieter van Huys (or, possibly, his employer)<sup>8</sup>. Hence, the reader is following a hero who tries to find the solution of the problem (i.e. murder

---

<sup>8</sup> The unraveling mystery which have been already solved is not the invention of Pérez Reverte even if it not the most common occurrence in crime fiction – especially when whole not a part of intrigue was discovered. The most notable exception would probably be Maj Sjöwall and Per Wahlöö's *The Laughing Policeman* in which Martin Beck must follow the footsteps of his younger colleague in order to solve the latter's murder, in other words, in order to solve one puzzle, he must solve another, what's more – one which had already been solved entirety.

of the man from the painting) while also solving the riddle constructed by someone else (Pieter Van Huys or his employer); she does it by examining clues that are typical in a mystery puzzle (motives or opportunities). Still, even if the murder mystery depicted on canvas is a reflection of an actual crime it is nothing more but its mimetic representation. This mimetic character both of the fictional painting and the chess game within it is further strengthened by the presence of a mirror within the painting plane<sup>9</sup>. In a sense, the painting remains an analogue of true crime genre. In this kind of literature, the author must construct events as a narrative even though s/he relates (or hypothesizes) actual facts. Moreover, the resulting narrative must appeal to potential readers.

Considered against the above outlined fictional world (i.e. the world within the painting), the female protagonist of *The Flanders Panel* appears no different than a reader of a detective story who tries to solve the mystery constructed by an author: her approach (looking for motives and opportunities) means that she chooses to place herself within the fictional world and its laws<sup>10</sup>. Another character of the novel – Muñoz – tries a different approach: he focuses on how Van Huys tells his story. The narrative presented by the painter in a visual form of the painting uses chess pieces as a way of communicating actual events; hence, Muñoz tries to reconstruct the course of the chess game portrayed in the panel and, thus, to find the answer for the literal question in the painting: which chess figure eliminated ('killed') the black knight? In order to do so he uses a retrograde analysis: hence, his approach focuses not on the puzzle itself, but on the way in which it is constructed and presented to the viewer. Thus, he stands for the kind of detective story reader (viewer) who focuses on the way in which story is

---

<sup>9</sup> This may be seen also as a Borgesian clue as mirror trope is quite important in his works, especially with the context of *The Garden of Branching Paths* and his other detective fiction as observed by John T. Irwin (op. cit, p. 92).

<sup>10</sup> Hence, Julia is at the same time within the painting (as she tries to comprehend the mystery it depicts) and outside it (as she tries to objectively judge people involved). Partially in this aspect she is a reflection of Beatrice of Burgundy who does not participate in the game on the visible chessboard (like Julia), but this time, contrary to Julia, is a key figure – the black queen – in real life past game (unlike Julia).

told and tries to solve the criminal puzzle by using clues provided not from within, but from outside of the fictional world<sup>11</sup>.

Interestingly, both of these approaches reflect two fundamental observations of Roger Caillois: firstly, his thesis that detective story resembles a movie played in the reverse – from the end to the beginning<sup>12</sup>; secondly, the intellectual function is similar to the intellectual function of games and riddles<sup>13</sup>.

Strikingly, the novel appears to make an explicit allusion to both of these<sup>14</sup>:

He returned to his sketch. ‘There’s another way of checking it; in fact, it’s the method to use. It’s called retrograde analysis’. ‘What kind of analysis?’ ‘Retrograde. It involves taking certain position on the board as your starting point and then reconstructing the game backwards in order to work out how it got to that position. A sort of chess in reverse, if you like. It’s all done by induction. You begin with the end result and work backwards to the causes’. ‘Like Sherlock Holmes’, remarked César, visibly interested. ‘Something like that’ (p. 73)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> The most obvious example of such approach would be every viewer of a police procedural aware of the fact that the suspect arrested at the end of the second act is not the real culprit.

<sup>12</sup> R. Caillois, *Powieść kryminalna, czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, transl. J. Błoński, [in:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, pp. 168–169.

The same sentiment is often expressed in metatextual remarks of the Golden Age detective stories (for instance in Agatha Christie’s *Towards Zero*: „I like a good detective story”, he said. ‘But, you know, they begin in the wrong place! They begin with the murder. But the murder is the end. The story begins long before sometimes – with all the causes and events that bring certain people to a certain place at a certain time on a certain day. [...] All converging towards a given spot. [...] And then, when the times comes – over the top! Zero Hour. Yes, all of them converging towards zero...” (A. Christie, *Towards Zero*, London – Glasgow 1961, p. 9) See also: „I seem to have married my only intelligent reader. That’s the way you construct it from the other end, of course. Artistically, it’s absolutely right” (D.L. Sayers, *Busman’s Honeymoon*, London 1987, p. 228).

<sup>13</sup> R. Caillois, op. cit., p. 191; see also: ibidem, pp. 173–174, 177–178, 181.

<sup>14</sup> All quotations: A. Pérez Reverte, *The Flanders Panel*, transl. M.J. Costa, London 2003.

<sup>15</sup> See: pp. 211–212.

The analogy between the chess game depicted by Van Huys and the 16th century murder is quite simple and straightforward: the black knight was eliminated ('killed') by the queen and the knight Roger d'Arras was killed by the duchess.

On the actual reader's level, the main source of pleasure stems from introducing the concept of different timelines and different spatial planes on which the story is told and the mystery solved: the painting, the chess board, and the real world (both past and present). At this point one may note that – if we are to adopt modern historiography point of view – the past world is also fictional world. Hence, one may assume that *The Flanders Panel* offers to its reader a fictional logical world (i.e. chessboard), a fictional visual world (i.e. painting), and a fictional textual world (i.e. historical world); in all these the same (quite simple) story is told with use of different semiotic systems. These systems, albeit perceptibly corresponding, cannot be perceived as identical. The concept is taken even further by Pérez Reverte in his introduction of the mirror trope and his placing of the reader/viewer in a direct relation to the spatial plane of each medium<sup>16</sup>. It is worth highlighting that the author tends to blur the borderlines between different planes:

Before her on the easel, in front of the lady by the window absorbed in her reading, the two chess players were engaged in a game that had been going on now for two centuries, a game depicted by Pieter Van Huys with such rigour and mastery that, like all the other objects in the picture in the picture, the chess pieces seemed to stand out in relief from the surface. The sense of realism was so intense that the painting effortlessly achieved the effect sought by the old Flemish masters: the integration of the spectator into the pictorial whole, persuading him that the space in which he stood was the same as that represented in the painting, as if the picture were

---

<sup>16</sup> „Everything is merely a phase of the same history, or perhaps the same history constantly repeating itself; I'm not altogether sure about that. And you, my lovely Julia, have you ever stopped to think, when you're standing before our famous painting, just exactly where you are, whether inside it or outside? I'm sure you have, because I know you, Princess. And I know too that you haven't found an answer. [...] And that, when you think about it, is not without its risks. It's like smashing the mirror to find out what lies behind the mercury. Doesn't that, my friends, send a little shiver of fear down your spine?” (pp. 116–117).

a fragment of reality, or reality a fragment of the picture. Adding to this effect were the window on the right-hand side of the composition, showing a landscape beyond the central scene, and a round, convex mirror on the wall to the left, reflecting the foreshortened figures of the players and the chessboard, distorted according to the perspective of the spectator, who would be standing facing the scene. It thus achieved the astonishing feat of integrating three planes – window, room and mirror – into one space. It was, thought Julia, as if the spectator were reflected between the two players, inside the painting. (p. 5–6)<sup>17</sup>.

One may observe that Pérez Reverte highlights the lack of barrier between the narrative and its audience (whatever the form of the former) and by that he strongly suggests that the reader (or viewer) projects himself (or herself) into the weft of the narrative (both emotionally and mentally)<sup>18</sup>. The introduction of the 20th century timeline mystery highlights this concept even more forcefully: Julia, the self proclaimed spectator of Van Huys's painting, becomes a part of the other mystery in *The Flanders Panel*. In contrast with the 'past' storyline, the narrative of this 'contemporary' mystery is governed not by order of discovery, but by order of events: meanwhile, the question of logic is more often than not substituted with question of psychology. This is the change of narrative which Roger Caillois links to the appearance of hard-boiled fiction<sup>19</sup>. Significantly, the latter genre is also explicitly evoked by Pérez Reverte:

Muñoz still said nothing. He merely stood with his hands in his raincoat pockets again, the cigarette hanging from his lips, his inexpressive eyes half closed against the smoke. He looked like a parody of a shabby detective in a black-and-white movie (p. 285).

<sup>17</sup> See: pp. 121–122.

<sup>18</sup> This also could be seen as evoking Borges; see: „In circular, a temporally reflexive, system where the end leads back into the beginning, the end often comes to seem prior to the beginning, as original or more original than the origin. A kind of temporal reversal occurs in which beginning and end seem to change places. In linking his last detective story to Poe's first, Borges meant to create, among other things, a structure of temporal reflexiveness appropriate to a genre whose central theme was a reflexive nature of self-consciousness” (J.T. Irwin, op. cit., p. 428).

<sup>19</sup> R. Caillois, op. cit., p. 202–203, 207–208.

Thus portrayed, Muñoz seems to be an incarnation of the noir detective archetype both in his looks (unattractive and shabby and usually out of place in the places he visits in the line of duty<sup>20</sup>) and his character (he is forced to play a game in order to save ‘a damsel in distress’, i.e. Julia, the white queen, which he wants and must win against all odds<sup>21</sup>).

Now let us consider if there is any change in the openly acknowledged analogies between characters and chess pieces in the contemporary mystery? At the first glance the analogy seems to be as mechanical as before: Menchu Roch whose very name suggests so represent a rook. But if we are to look closer something changes: although Menchu is supposed to be the rook (hence, a protective figure), she does not behave as such. In fact, she betrays her friend (i.e. the queen) instead of shielding her; hence, she fails to fulfill the role she is supposed to play on the real-life chessboard (for this, she is killed). On the other hand, Muñoz fills the role of the white knight and, contrary to his 16th century counterpart (i.e. Roger d’Arras), meets the expectation against all odds in accordance with the above mentioned noir detective archetype. Thus, one can safely assume that the relation between characters in the 20th century timeline is more complex than that of the 16th century mystery. Yet, even though the chess pieces are suddenly considered from a psychological perspective<sup>22</sup>, they are nonetheless locked in their original roles<sup>23</sup>, while being also determined and limited by their

<sup>20</sup> However – in contrast to hard-boiled detective – he is a man of intellect, not a man of action.

<sup>21</sup> Again in contrast to hard-boiled detective – the reasons for his past loses are internal (he was not interested in a win but in a game itself), not external (in noir usually detective is unable to fulfil his quest for justice because of people of power and money).

<sup>22</sup> The Freudian approach to chess is mentioned in the novel (p. 159) and it is also present in Borges’s fiction (see: J. T. Irwin, op. cit., p. 276 and forward).

<sup>23</sup> At this point it is worth mentioning that *The Flanders Panel* contains one more cultural trope – one that I have not mentioned before – namely *commedia dell’arte*. Pérez Reverte draws very strong simile between Julia, Muñoz and César and Lucinda, Octavio and Scaramouche both in paratext (chapter title) and explicitly in the text of the novel (p. 31, 292), even enforcing it with visual images: „In respectful silence and perfect stillness, Octavio, Lucinda and Scaramouche were watching them with painted porcelain eyes from behind the glass of their case.

chess nature<sup>24</sup>. And while Pérez Reverte consequently follows this approach (as one may observe in remarks about César), he is – as an author – far more interested not in the chess pieces but in the players, or, to be more precise, in the players projecting themselves into the chessboard:

César made a theatrical, eighteen-century gesture with his hand and bowed his head, grateful for the apparent precision of Muñoz's analysis. 'You're absolutely right', he said. 'But tell me, how did you know you were the knight and not the bishop?' 'Thanks to a series of clues, some minor and others more important. The decisive one was symbolic role of the bishop, which, as I mentioned before, is the piece that enjoys the trust of both king and queen. You, César, played an extraordinary role in all this: white bishop disguised as black queen, acting on both sides of the board. And that very condition is what brought about your downfall, in a game which, curiously enough, you started precisely for that reason, to be beaten. And you received the coup de grace from your own hand: the white bishop takes the black queen, Julia's antiquarian friend betrays the identity of the invisible player with his own

---

César's velvet jacket was dappled with harlequin diamonds of coloured light from the stained-glass window" (p. 87). As the protagonists in Ruggero Leoncavallo's *Pagliacci*, characters of *The Flanders Panel* are stereotypical, but it does not in any way diminish the authenticity of their emotions (regardless of their inability to escape their nature or role ascribed to them by Pérez Reverte).

<sup>24</sup> The fact that a manner of playing is strictly related to a person's character and nature is stressed throughout whole novel – for instance: „Every person plays chess according to who he is. I believe I explained that once before" (p. 142; see also: p. 102, 154). It is also worth pointing out that one of the characters of *The Flanders Panel* – none other than César – stresses the analogy between murder and chess („I would say that chess has more to do with the art of murder than it does with the art of war"; p. 158). Furthermore, the presence of the murderer – player analogy in crime fiction has been noticed and remarked upon already by Roger Caillois in his previously mentioned essay on detective fiction (R. Caillois, op. cit., p. 179–180). The best illustration of successful use of this analogy would be Agatha Christie's *Cards on the Table*, in which one may find following remarks of Poirot: „They [bridge scores – A.K.] are illuminating, do you not think? What do we want in this case? A clue to character. And a clue not to one character, but to four characters. And this is where we are most likely to find it – in these scribbled figures" (A. Christie, *Cards on the Table*, New York 1984, p. 38; see: *ibidem*, pp. 52–54, 221–222).



game, like the scorpion stinging itself with its own tail. I can assure you that it's the first time in my life I've ever witnessed a suicide on the chessboard carried out to such perfection' (p. 260)<sup>25</sup>.

At this point, it should be noted that 20th century timeline narrative, although seemingly derived from the 16th century timeline, does not constitute its mimetic representation, but rather its paraphrase and transformation of its tropes. For instance, the character may adopt double roles (César being both white bishop and black queen) or double role from the past may be split (César and Julia represent different aspects of Beatrice of Burgundy, while Julia is also taking on the role of white king which formerly belonged to Ferdinand).

The correspondence between the blurred borders separating the painting and the chessboard and the blurred border between the painting and the world of protagonist is quite obvious. Yet, there is one thing that is not so obvious: Arturo Pérez Reverte made an effort to blur the distinction between the cause and the effect. Effectively, the reader is actually never given an outright answer to the question whether the 20th century murder would have ever taken place if there was no Van Huys's painting, or, to phrase it differently, if the 'Zero Hour' was truly inevitable<sup>26</sup> and Van Huys's painting only influenced the way in which the murder was committed. The issue of solving the ancient 'chicken or the egg' problem in terms of storylines within the novel is even explicitly addressed by Pérez Reverte speaking through one of his characters:

'The other day, after you and your chess-playing friend visited me, I was thinking about the Van Huys. Do you remember our discussion about the system being necessary in order to understand another system and that both would need a superior system, and so on indefinitely? And the Borges poem about chess and which god beyond God moves the player who moves the chess

<sup>25</sup> See the description of both César's avatars: pp. 260–261.

<sup>26</sup> However, the impossibility of preventing a murder is often mentioned in crime fiction; here one may refer to Agatha Christie Poirot's valiant efforts to prevent the inescapable in the *Death on the Nile* (A. Christie, *Death on the Nile*, New York 1965, pp. 72, 101–102; see also: *ibidem*, p. 308). The only example of truly successful preemption of a planned murder that springs to my mind is Agatha Christie's *Wasp's Nest*.

pieces? Well, I think there is something of that in this painting. Something that both contains itself and repeats itself, taking you continually back to the starting point. In my opinion, the real key to interpreting *The Game of Chess* doesn't follow a straight line, a progression that sets out from one beginning. Instead, this painting seems to go back and again, as if turned it upon itself. Do you understand what I mean?' Julia nodded, listening intently to his words. What she'd just heard was a confirmation of her own intuition, but expressed in logical terms and spoken out loud. She remembered the list she had made, amended by Muñoz to six levels containing each other<sup>27</sup>, of the eternal return to the starting point, of the painting within the painting. 'I understand better than you might think', she said. 'It's as if the painting were accusing itself' (p. 204).

It is worth highlighting at this point that a confusion of cause and effect or inability to distinguish one from the other is one of the most basic logical fallacies and since the detective story is presented by Pérez Reverte as a logical puzzle<sup>28</sup> (in accordance with the manner it was perceived in the Golden Age of detective fiction<sup>29</sup>). Thus, it would seem that the capacity for logical

---

<sup>27</sup> The levels evoked here are listed in *The Flanders Panel* as follows: 1. Julia; 2. The scene within the painting. A floor in the form of a chessboard on which people are placed; 3. The people in the painting: Ferdinand, Beatrice, Roger; 4. The chessboard on which two people are playing the game; 5. The chess pieces that symbolize the three people in the painting (and now also real people); 6. The mirror that reflects a reverse image of the game and the people (p. 161).

<sup>28</sup> „Do you read detective novels?’ ‘No. Although the books I do read are somewhat like that’. ‘What for example?’ ‘Books on chess, of course. As well as books on mathematical puzzles, logic problems, things like that’” (p. 137; see also: p. 98).

<sup>29</sup> Significantly S.S. Van Dine opens his famous *Twenty Rules for Writing Detective Stories* with following statement: „The detective story is a game. It is more – it is a sporting event. And the author must play fair with the reader. He can no more resort to trickeries and deceptions and still retain his honesty than if he cheated in a bridge game. He must outwit the reader, and hold the reader's interest, through sheer ingenuity. For the writing of detective stories there are very definite laws – unwritten, perhaps, but none the less binding: and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them” (<http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html> [accessed 9.04.2020]). See above evoked observations of Roger Caillois (note 12).

reasoning is identified with the ability to solve murder mysteries or, in other words, with the ability to fulfill the role of reader of a detective story. The top level of this complex construction is Julia, the spectator of the painting: thus, if one were to substitute Pieter Van Huys's *The Game of Chess* (the hypertext within the novel's universe) with Arturo Pérez Reverte's *The Flanders Panel* (in other words his 'game of chess') the top level would be the actual reader of the novel. This reader is the person who can be linked to every level of the novel's universe (Van Huys's painting, the mystery behind the painting, the story of its restoration, the murder mystery behind the restoration of the painting, the chess game and its retrograde analysis, the composition of the novel etc.) and who, in order to comprehend the novel (or to puzzle it out), must go back and forth between different semiotic systems used by Pérez Reverte<sup>30</sup>. Furthermore, the relation between Van Huys's murder mystery and 20th-century timeline murders may also be seen as a relation between murder and detective story – however, this is a relation á rebours: the murder depicted on the Van Huys's canvas (which, even though it had taken place in the past universe of the novel, was not a part of real life experience of the protagonists) is perpetuated and brought into the novel's present by its villain. In other words, what for Julia and Muñoz had been only a story, albeit an extremely captivating one, becomes a part of their existential experience, becomes real to them, through the agency of the murderer:

It was as if everything had been foreseen long before, and each of them had conscientiously performed the role assigned in the play that had finished on the chessboard at that exact hour, five centuries after the first act, with the mathematical precision of the black queen's final move (p. 292).

Clearly, *The Flanders Panel* constructs crime fiction and, simultaneously, deconstructs it by going back and forth between different planes of fiction and reality within the framework of the novel, but at the same time it taunts the reader with the possibility that, as the Van Huys's painting

---

<sup>30</sup> See: „I don't think so', he said at last. 'Because the general laws of logic are the same for everything. Music, like chess, follows rules. It's all a question of working away at it until you isolate a symbol, a key'. One half of his mouth seemed to twist into a smile. 'Like the Egyptologists' Rosetta Stone. Once you have that, it's just a question of hard work and method. And time'" (p. 168).

was brought to life in Julia's actual experience<sup>31</sup>, the same fate may await the reader of Arturo Pérez Reverte's novel.

At this point let us revisit the question of Borgesian hypertext. Let me remind that the first motto is the already cited quote from *The Game of Chess*. Even more importantly, the fictional eponymous painting of *The Flanders Panel* is referred in the novel as *The Game of Chess*, the very title of the poem. Thus, Borges' work should be perceived not only as its integral part and important clue to the interpretation of the novel but also, possibly more instructively, as a clue to its actual composition dominant. Also, it may provide a clue to other components of Borgesian hypertext. The most important component of this hypertext would be, naturally enough, *The Garden of Branching Paths*, even if this text is neither quoted or mentioned in *The Flanders Panel*<sup>32</sup>. After all, the reader of Borges' *The Garden of Branching Paths* is presented with the real murder puzzle (a detective story as Borges himself describes it) which concentrates around the mysterious manuscript which is both a text and a maze<sup>33</sup> with distorted timeline reflecting the distorted timeline

---

<sup>31</sup> It is important to keep in mind the already quoted description of the painting that Pérez Reverte provides; see: pp. 6–7 (quote from pp. 5–6).

<sup>32</sup> I am convinced that in *The Garden of Branching Paths* one may find explanation for this omission in the following passage of Borges's novel: „Philosophical argument usurps a good part of his novel. I know that of all quandaries, none so troubled or exercised him as the fathomless quandary of time. But, then, time is the only problem that does not appear in the pages of his Garden. He does not even use the word that means »time«. How do you explain this deliberate omission? I put forward several suggestions, all inadequate. We discussed them. 'In a riddle about chess', Stephen Albert concluded, 'what is the one forbidden word?' I thought for a moment and replied, 'The word »chess«. 'Exactly', said Albert. '*The Garden of Branching Paths* is a vast riddle, or parable, about time. This is the hidden reason that prevents Ts'ui Pên from using the word. To omit a particular word in all instances, to resort to clumsy metaphors and obvious circumlocutions, is probably the surest way of calling attention to it'" (J.L. Borges, *The Garden of Branching Paths*, transl. N.T. Di Giovanni, <https://archive.org/details/TheGardenOfBranchingPaths/mode/2up> [accessed 9.04.2020], pp. 95–96).

<sup>33</sup> See: „The publication was pointless. The book is an indecisive pile of contradictory drafts. I have examined it on a couple of occasions. In the third chapter the hero dies, in the fourth he is alive. As for Ts'ui Pên's other enterprise, his labyrinth – 'Here

of 'fictional within fiction' Ts'ui Pên's manuscript. The victim of *The Garden of Branching Path* is the person who solved the riddle of the manuscript and the maze: therefore the unlocking past mystery becomes the present mystery. *The Flanders Panel* is a rendition of this concept – it should be read as Arturo Pérez Reverte's attempt to create his own Borgesian detective story which also – as in its hypertext – includes the maze (both real and textual); the simile between chessboard and a labyrinth<sup>34</sup>; the simile between chess and detective story; playing with timeline<sup>35</sup> and space – and most importantly of all – playing with the reader. I may only add that in my eyes it constitutes a particularly successful attempt.

---

it is', Dr Albert said, pointing to a high, lacquered writing cabinet. 'An ivory labyrinth!' I exclaimed. 'A miniature labyrinth'. 'A labyrinth of symbols', he corrected. 'An invisible labyrinth of time. It has been granted to me, a barbarous Englishman, to unravel this delicate mystery. After more than a hundred years, the details are irrecoverable, but it is not difficult to surmise what took place. Ts'ui Pên may once have said, »I am retiring to write a book«. And on another occasion, »I am retiring to build a maze«. Everyone imagined these to be two works; nobody thought that book and labyrinth were one and the same" (p. 92; see also: p. 94).

<sup>34</sup> This simile is explicitly evoked in the novel: „A few words from Muñoz were all it took to make a corner of the board, apparently static and unimportant, suddenly fill with infinite possibilities. There was something truly magical about his ability to guide other people through the complex black-and-white labyrinth to which he possessed the hidden keys. It was as if he were able to orient himself by means of a network of connections flowing beneath the board and giving rise to impossible, unsuspected combinations which he had only to mention for them to come to life, to become so obvious that you were amazed not to have noticed them before" (p. 128).

<sup>35</sup> The only other example of crime fiction novel which uses two timeline planes as mutually explaining themselves (or rather unable to exist without each other) seems to be 2004 Ian Caldwell's and Dustin Thomason's *The Rule of Four* in which the hypertext is Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* and Mary Shelley's *Frankenstein*; however, the main focus seems to be the paradigm shift between early modernity and romanticism (and the relation of both of them to postmodernism) than formal construction of verbal labyrinth of *Hypnerotomachia* or complex composition of *Frankenstein*.

## Bibliography

- Roland Barthes, *S/Z*, transl. R. Miller, Blackwell, Gateshead 1974.
- Tomasz Bielak, *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Jorge Luis Borges, *Ajedrez*, [in:] idem, *Obras completas 1923–1975*, Emecé Editores, Barcelona 1974
- Jorge Luis Borges, *Chess*, transl. F.T. Smith, <https://southerncrossreview.org/64/borges-chess.htm>.
- Jorge Luis Borges, *The Garden of Branching Paths*, transl. N.T. Di Giovanni, <https://archive.org/details/TheGardenOfBranchingPaths/mode/2up>.
- Jorge Luis Borges, *Selected poems 1923–1967*, ed. N.T. Di Giovanni, Delacorte Press / Seymour Lawrence, New York 1972
- Roger Caillois, *Powieść kryminalna, czyli Jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*, [in:] idem, *Odpowiedzialność i styl: eseje*, transl. J. Błoński, PIW, Warszawa 1967.
- Agatha Christie, *Cards on the Table*, Berkley Books, New York 1984.
- Christie, *Death on the Nile*, Dodd, Mead & Company, New York 1965.
- Agatha Christie, *Towards Zero*, Fontana Books, London – Glasgow 1961.
- Astrid Ensslin, *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*, Continuum IPG, New York 2007.
- Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, transl. Ch. Newman, C. Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln – London 1997.
- John T. Irwing, *The Mystery to a Solution. Poe, Borges and the Analytic Detective Story*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1994.
- Aneta Kliszczyk, *Otwarcie i bez lęku powiem wam, że nie jestem Ajschylosem, czyli o Słomczyńskiego lekturze „Oresteji” i nie tylko*, [in:] *Collectanea Classica Toruniensia XIII. Studia greco-latina V*, ed. I. Mikołajczyk, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2007.
- Ted Nelson, *Literary Machines*, Mindful Press, Sausalito 1987.
- Arturo Pérez Reverte, *The Flanders Panel*, transl. M.J. Costa, Vintage, London 2003.
- Dorothy L. Sayers, *Busman's Honeymoon*, New English Library: Hodder and Stoughton, London 1987.

Michael Tapper, *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Intellect, Bristol 2014.

S.S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, <http://www.thrillingdetective.com/trivia/triv288.html>.

### **Playing with Time, Space, and Narrative in Arturo Pérez Reverte's *The Flanders Panel (La table des Flandres)***

The article discusses hypertextuality as a composition dominant of Arturo Pérez Reverte's *The Flanders Panel (La table des Flandres)*. To achieve this aim it focuses on the relation between the novel and Borges's oeuvre, but also its relation to crime fiction as such (in considering its involvement with different types of crime story). Also addressed is the question of impact of introducing different timelines and spatial planes on the composition of the novel .

**Keywords:** Arturo Pérez Reverte, Jorge Luis Borges, crime fiction, narrative, chess in literature, story within the story, intertextuality, hypertextuality





## „SZUKAM PARADOKSALNEGO WYDARZENIA, A GRANICA JEST ZAWSZE PARADOKSEM...” – Z FILIPEM BAJONEM ROZMAWIA IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

**Izabela Tomczyk-Jarzyńska:** Ma Pan, jak chyba żaden z polskich twórców filmowych, olbrzymie doświadczenie w opisywaniu momentu przełomu, definiowania tego momentu. Jest Pan artystą szalenie na te kwestie wychulonym. Czy obserwując dzisiejszą rzeczywistość, gotów byłby Pan już powiedzieć, że coś się przełamuje? Myślę o pandemii oczywiście. Czy w ogóle, żyjąc w danym momencie rzeczywistości, mamy możliwość zdefiniowania go? Pana bohaterowie to potrafią, ale oni są konstruktami, to Pan, jako twórca, określa ich możliwości.

**Filip Bajon:** Odpowiadając na to pytanie, trzeba byłoby sięgnąć do 1968 roku. Tak się złożyło, że byłem wówczas na Zachodzie. Jak się ta cała „wiosna paryska”<sup>1</sup> zaczynała, byłem w Anglii, potem w Paryżu. I „wiosna paryska” jest pewnym takim przełamaniem epok. Wtedy naprawdę skończyła się II wojna światowa – w 1968 roku. Nastąpiło rozliczenie jednego pokolenia z następnym. Nie mówię już o narodowościach, tylko o pewnej mentalności, która spowodowała II wojnę światową, i o innej mentalności, która była rezultatem II wojny światowej. Tym stykiem jest dla mnie ‘68 rok. Oczywiście w momencie, kiedy uczestniczysz w jakichś wydarzeniach, nie masz świadomości, co one znaczą. Nie ma takiej możliwości. Ale potem, po latach, zobaczyłem „efekt ‘68 roku”. I w takim „efekcie ‘68 roku” żyłem – moim zdaniem – gdzieś do roku 2015. I to w skali światowej, bo ‘68 rok to też była skala światowa, to nie była skala jednego kraju. Gdzieś w 2015 roku nastąpiła odpowiedź Historii na ‘68 rok. Odpowiedź dość spóźniona,

<sup>1</sup> Zob. na przykład: J.P. Le Goff, *Mai 68, l’héritage impossible*, Paris 2006; B. Gobille, *Mai 68*, Paris 2018; M. de Certeau, *La prise de parole*, Paris 1994.

no ale młyny historii miały wolno. Tak to odbieram i nie mam specjalnych wątpliwości co do tego osądu. W związku z czym rok 2015 jest taką zmianą epok dla mnie zaskakującą, okazało się bowiem, że te rzeczy, które uważałem za pogrzebane, nagle ponownie się pojawiły. Myślę o nacjonalizmie, agresywnym katolicyzmie, w ogóle fundamentalizmie religijnym na całym świecie, o powrocie wartości podstawowych, ale upraszczających rzeczywistość, jak oparcie się na rodzinie, oparcie się na państwie narodowym, na Panu Bogu. To wszystko było przed II wojną światową. Te źle pojmowane wartości doprowadziły do jej wybuchu i w pewnym stopniu również do wybuchu I wojny światowej. Różnica polega na tym, że pierwsza zaczęła się przypadkiem, a druga to już była zaplanowana wielka operacja, z której skutków nikt nie zdawał sobie sprawy. Jednak dokonano się to na bazie tych najogólniej rozumianych wartości. I teraz, jeżeli ja w ramach swojego życia zataczam pewne koło, to muszę powiedzieć, że jestem bardzo zdziwiony. Zastanawiam się, czy to koło każe mi na nowo przeanalizować te wartości, które wróciły, i poddać krytyce te, wśród których żyłem? Taki proces jeszcze we mnie nie nastąpił i podejrzewam, że nie nastąpi, bo jestem zbyt przyzwyczajony i identyfikuję się z liberalizmem, z tą wolnością, z tym całym majem '68. roku. Jestem z tego pokolenia. Natomiast zdecydowanie następuje zmiana epok. Koronawirus jest taką plastyczną cezurą, bo jest jakiś. Przeżyłem stan wojenny, a gdy tylko nastał, natychmiast napisałem scenariusz komedii *Trędowaty*, której nie nakręciłem. Komuna mi ją zatrzymała w momencie, kiedy miałem rozpocząć zdjęcia. Mnie to rozśmieszyło. Stan wojenny mnie rozśmieszył, ponieważ to była agonia. To była agonia pewnego systemu politycznego. I tak to widziałem, a ponieważ powodowała różne śmieszne sytuacje, więc na tym się skupiłem. Ten film, niestety, nie powstał, gdyby powstał, poszedłby na półkę. No ale by był. Natomiast reakcja na koronawirusa jest mi jeszcze bliżej nieznaną, ponieważ ja nie wiem... nikt nie wie, co się tak naprawdę stało. To, że jakiś wirus krąży, tak. Ale skąd się ten wirus wziął, dlaczego się tam pojawił i tak dalej? Tego nie wie jeszcze nikt. Nie mam skłonności do spiskowej teorii dziejów, ale w przeskoczenie z nietoperza na człowieka też nie wierzę. Nie wiem dlaczego, ale jakoś mi się to... nie składa. Może dlatego, że kiedyś byłem w umocnieniach międzyrzeckich, w których przebywa największa ilość nietoperzy w Europie,

kręciłem tam niemiecki film fabularny *Pension Sonnenschein*<sup>2</sup> i widziałem te tysiące nietoperzy... Takie śpiące, sympatyczne zwierzątka. Nie wiem... Natomiast nastąpi pewien rodzaj jakiegoś przewartościowania. To na pewno nastąpi. Tylko że mówimy tutaj o kategoriach socjologicznych – to jest czysta socjologia. Jednak żeby socjologia zamieniła się w sztukę, też musi przeskoczyć jakiś wirus, który uruchomi chorobę artystyczną. Czyli musi nastąpić moment, który potrafi skupić w jakiejś sytuacji, w jakimś wydarzeniu, w jakimś skojarzeniu, w jakiejś asocjacji ten proces popatrzenia na to przez obiektyw kamery. I zwykle tak bywa, że te wydarzenia, te sytuacje, które uruchamiają myślenie artystyczne – jakiegokolwiek by ono nie było – zazwyczaj są peryferyjne. One nie są w mainstreamie, tylko gdzieś coś małego... I nagle okazuje się, że ma to pewną siłę uogólniającą, że ogniskuje bardzo istotne asocjacje, bardzo istotne myśli rozproszone, że potrafi to skupić w jakąś całość. Pod jednym warunkiem – że to myślenie artystyczne, które wynika z wydarzenia peryferyjnego, nie jest obciążone myśleniem-tezą. Bo jeżeli jest obciążone myśleniem-tezą, to nie jest myśleniem artystycznym. Nadal pozostaje myśleniem socjologicznym.

**I.T.J.: Rozumiem, że Pan próbuje się jakoś odnaleźć w tej sytuacji.**

**F.B.:** Zawsze próbuję się odnaleźć i nigdy nie wiem, czy mi się to udaje.

**I.T.J.:** A czy myśląc o tej sytuacji... bo intryguje mnie to pogranicze, które w Pana twórczości jest niesamowicie ważne, ale też rodzące pewne napięcie, czyli pogranicze między literaturą i filmem. Więc kiedy Pan próbuje określić obecną sytuację lub próbuje się w jakiś sposób do niej ustawić, czy myśli Pan o niej jako literat czy jako filmowiec? Czy w ogóle jest taki rozdział w Pana świadomości?

---

<sup>2</sup> *Pension Sonnenschein* [*Pensjonat „Słoneczko”*], reż. F. Bajon, Niemcy 1990; film telewizyjny dla niemieckiej ZDF (Das Zweite Deutsche Fernsehen), kręcony w plenerach Łagowa; zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *Czas i przesłona. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Kraków 2003, s. 126; *Pension „Sonnenschein”*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=128771> [dostęp 21.05.2020].

**F.B.:** Rozmawiając z Panią, będę się starał sam siebie zrozumieć. Uważam, że pewnym tropem wiodącym do odpowiedzi na to pytanie jest fakt, że ja nigdy nie sfilmowałem żadnej swojej książki. Nigdy mnie to nie interesowało. I myślę, że to jest bardzo ważne. W jednym wypadku mam pewną pretensję do siebie, bo byłbym pierwszy – można było sfilmować *Podstuch*<sup>3</sup> o Andrzejewskim i Iwaskiewicz. Sytuacja była prawdziwa, bo rzeczywiście nyska stała naprzeciwko domu Andrzejewskiego i go podsłuchiwała. W mieszkaniu urzędnika podsłuchowe były za kaloryferami... Uważam jednak, że nie myślę ani literaturą, ani filmem, myślę rzeczywistością. Nieoczekiwanie – rzeczywistością. Jeżeli znajdę jakiś taki paradoks w rzeczywistości, to zaczynam się nad nim zastanawiać. I gdzieś intuicyjnie, bo nie mam żadnej specjalnej aparatury, wiem, czy z tego powinna powstać książka, czy też z tego powinien powstać film. Ponieważ literatura mnie dość drogo kosztowała, powiedziałbym: w kategoriach psychicznych, to podziwiam literatów, wielkich pisarzy, którzy pisali przez całe życie. Niedawno uświadomiłem sobie, że Józef Hen pisze już 74 lata. To jest taki wysiłek – pisanie. To nie są bohaterowie słowa, tylko bohaterowie wielkiego psychicznego wysiłku. Wyniszczającego wysiłku, bo pisanie wyniszcza. Natomiast filmowanie buduje. Oczywiście są filmowcy wielcy, którzy nie lubili filmować, źle się czuli, kiedy filmowali. Lepiej się czuli, gdy siedzieli w montażowni czy pisali scenariusz. Ale to wszystko zależy od temperamentu. Jeszcze raz mówię: szukam paradoksalnego wydarzenia, a granica jest zawsze paradoksem, bo tak naprawdę nie powinno być granic. Kiedyś nie było żadnych granic. Potem były granice i też taka granica, jak na Piaśnicy<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> Filip Bajon mówi o uprzedniości swojego pomysłu (powieść *Podstuch* została wydana w 1994 roku przez warszawskie wydawnictwo Tenten) w stosunku do filmu z 2006 roku *Życie na podstuchu* w reżyserii Floriana Henckela von Donnersmarcka. W 2007 roku film otrzymał Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny.

<sup>4</sup> „Słupek graniczny nr 1 przy ujściu Piaśnicy do Bałtyku wyznaczał północno-zachodni kraniec Polski. Miejsce to było [...] celem wycieczek Polaków szczęśliwych z powodu uzyskania przez Rzeczpospolitą dostępu do morza. Na słupku widnieje data i miejsce podpisania Traktatu Wersalskiego ustanawiającego granice po I wojnie światowej”; <http://muzeumpiasnickie.pl/news/27-piasnica-rzeka-przygraniczna-ii-rzeczypospolitej> [dostęp 25.05.2020]. Piaśnica – wieś, przez którą przepływa rzeka o tej samej nazwie – jest niezwykle istotnym miejscem dla

przed wojną, między Polską a Niemcami. Teraz rzeczka sobie płynie i można się w niej wykąpać, wpada do morza. A była to bardzo znacząca granica, która dzieliła ludzi, która określała losy ludzkie, dzieliła majątki i tak dalej. Ta granica jest takim pewnym paradoksem dziejącym się w rzeczywistości, dlatego mnie to gdzieś, myślę, uderzało. Kiedy ja dojrzewałem, nikt nie mógł myśleć o Europie bez granic, ale proszę zwrócić uwagę, że w momencie kryzysowym wróciliśmy do granic, wróciliśmy do starych sprawdzonych formuł. Nagle okazuje się – z czego się nie cieszę, ale widzę to – że wszyscy odwołują się jednak do struktury państwa narodowego, a nikt nie odwołuje się do struktury federacyjnej. Bo struktura federacyjna – analizy nastąpią za kilka miesięcy – prawdopodobnie mogła okazać się organizacyjnie za słaba w sytuacji, kiedy trzeba było zadziałać szybko i zdecydowanie. Czyli obecnie możemy sobie powiedzieć, że jesteśmy w momencie granicznym. Oczywiście te nawroty prawicowości, te nawroty faszyzacji i tak dalej opisał już na przykład Günter Grass w powieści *Idąc rakiem (Zum Krebsgang)*, gdzie mówi o nowym narodzeniu się prawicowości w Niemczech. Czytałem to zafascynowany, bo wiedziałem, że on dostrzegł wcześniej coś takiego, czego ja nie dostrzegłem, i potrafił to fantastycznie opisać. Zresztą wielokrotnie taka zazdrość o dzieło była pewnym motorem mojego działania. U kogoś coś dostrzegłem, to zaczynałem się zastanawiać: a gdzie to jest w moim otoczeniu, gdzie to istnieje. I myślę też, że ważną sprawą w tym moim patrzeniu było to, że – i nie wiem, z czego to mam, nigdy nad tym nie pracowałem – że mam pewną niechęć do realizmu, że interesuje mnie bardzo wysoki realizm. Być może, że mam coś przestawione w postrzeganiu

---

akcji *Kamerdynera*, filmu Bajona z 2018 roku. Reżyser powraca w symbolicznych scenach do egzekucji dokonywanych na ludności Pomorza od września 1939 do pierwszych miesięcy 1940 roku. „Piaśnica stanowiła swoisty teren eksperymentalny, ponieważ tutaj po raz pierwszy w Polsce zostały przeprowadzone planowane masowe zbrodnie na ludności cywilnej”; M. Tomkiewicz, *Zbrodnia w Piaśnicy*, [w:] *Przewodnik. Piaśnica. Miejsce niemieckich zbrodni na Pomorzu w 1939 roku*, oprac. M. Odyniecki, J. Józefczyk, Wejherowo 2017, s. 4. O tych wydarzeniach mówi również – w promującym film cyklu: *Historia Polski w filmie „Kamerdyner”* – Janusz Gajos, grający postać Bazylego Miotke; zob. *Historia Polski w filmie „Kamerdyner”, cz. 2: Piaśnica – pierwsze ludobójstwo II wojny światowej*; <https://www.youtube.com/watch?v=aqjiv9WQA14> [dostęp 23.05.2020].

świata, że mały realizm mnie kompletnie nie interesuje. Nie interesują mnie małe historyjki z życia, że ciotka... a tu babcia... a tu wujek... i okazuje się, że było nieślubne dziecko, i tak dalej. Ale częstokroć się zastanawiam, czy czegoś nie tracę.

**I.T.J.:** *Magnat*, film z 1987 roku, i *Kamerdyner – Pana ostatni film*, to dwie wielkie historie, w których dotyka Pan między innymi problemu przełomu, przewartościowania się w historii. Mówiąc o *Kamerdynerze*, wspominał Pan o tym, że ten tytuł spodobał się Panu dlatego, że postać kamerdynera nie jest jednoznaczna. Czy tak samo jest z *Magnatem*? Czy tytuł *Magnat* jest wskazaniem palcem jednego z bohaterów?

**F.B.:** Jak wymyślałem *Magnata*, to jednak ze względu na Janka Nowickiego. Na nim budowałem tę całą konstrukcję. Pamiętajmy o tym, że Janek grał Stawrogina kiedyś<sup>5</sup>. A na czym polega figura Stawrogina? Na tym, że Stawrogin sam wybiera, czy chce być dobry, czy zły. To jest sprawa jego wyboru. Mówi: „dzisiaj będę zły”, a następnego dnia mówi: „a dzisiaj będę dobry; dziś będę Mefistofelesem, dziś będę Panem Bogiem”. I tak samo konstruowałem Janka, znając tego Stawrogina i znając jego wewnętrzne upodobanie do zła. Janek prywatnie jest uroczym, wspaniałym człowiekiem, bardzo go kocham. Chodzi mi o takie upodobanie do ciemnej strony rzeczywistości. On to bardzo lubi, dlatego go obsadziłem. Wszyscy byli zdziwieni, że go obsadziłem.

**I.T.J.:** A Jan Englert? Przyznam, że nie do końca zgadzam się z opinią Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, która określa jego kreację jako „najmniej wyrazistą aktorsko rolę”<sup>6</sup>. Moim zdaniem Englert zagrał wbrew własnym warunkom i wbrew wyobrażeniu widzów, którzy kojarzyli go przecież z cieszącym się niesamowitą popularnością serialem *Dom*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Chodzi o teatralną adaptację *Biesów* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Spektakl wystawiany był w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i miał swoją premierę 29 kwietnia 1971 roku.

<sup>6</sup> Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 119.

<sup>7</sup> Serial w reżyserii Jana Łomnickiego miał swoją premierę w 1980 roku. Seria pierwsza to siedem pierwszych odcinków, seria druga, która w Telewizji Polskiej



**Udało mu się w tej kreacji nie dotknąć granicy przesady. Czy Pan był zadowolony z efektu?**

**F.B.:** Tak, byłem bardzo zadowolony. Trochę mi – powiedziałbym – Englerta podpowiedziała jego rola w *Barytonie* Janusza Zaorskiego<sup>8</sup>, gdzie tak delikatnie zagrał homoseksualistę. Tak sobie pomyślałem, że tutaj może by bardzo pasował. I też miałem wrażenie, że jeszcze Janek nie pokazał wszystkiego, na co go stać. Ta rola trafiła. Zresztą taka sytuacja obsady... trochę miałem szczęście, bo to była końcówka stanu wojennego i aktorzy nie byli jeszcze tak bardzo pozajmowani, tak że mogłem zrobić taką konfigurację, jaką chciałem. Ale i tak w scenie kolacji rodzinnej, tej pierwszej duże scenie, gdzie nastąpiło rozdanie kart, nigdy wszystkich nie miałem przy stole. Musiałem kręcić na strony. Przerwy między niektórymi ujęciami były rzędu kilku miesięcy.

**I.T.J.:** **To chyba ciężka praca, kiedy trzeba po tak długim czasie ponownie wchodzić w ten sam moment?**

**F.B.:** To aż tak ciężkie nie jest, tylko trzeba pamiętać wszystko. Ponieważ jednak przetrenowałem to w *Magnacie*, w *Kamerdynerze* było mi łatwiej. Pięć podejść do zdjęć. To jednak klarowało pewne sprawy i pewne sprawy z powodu tych przerw się wyjaśniały. Inna kwestia, że jak reżyser ma dużo czasu, to ma i dużo pomysłów. Z tego powodu producenci tak skracają okres zdjęciowy.. A w trakcie realizacji tego filmu mieliśmy z Guttem<sup>9</sup> dużo czasu i mogliśmy wymyślać.

---

pokazywana była w 1982 roku, obejmowała odcinki od ósmego do jedenastego. Zrealizowano jeszcze dwie serie, które przedstawiono publiczności odpowiednio w 1996 i 2000 roku. W roku premiery *Magnata* (1987) Telewizja wyświetliła jeszcze dodatkowy odcinek pt.: *Kto dziś tak umie kochać*, który miał zamykać całość historii; zob. <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=123457> [dostęp 17.04.2020]. Englert został obsadzony w roli reżysera dokumentalisty Rajmunda Wrodka, lekkoducha, który damsko-męskie relacje sprowadzał zwykle do określenia: „riki tiki tak”.

<sup>8</sup> *Baryton*, reż. J. Zaorski, Polska 1984.

<sup>9</sup> Łukasz Gutt – operator; z Filipem Bajonem współpracował również przy realizacji filmu *Panie Dulskie* (2015).

**I.T.J.:** Mówi Pan o tym, że *Magnat* to jednak Jan Nowicki i jego postać. Zresztą Nurczyńska-Fidelska, kiedy analizuje ten film, zauważa, że to on jest opowiadaczem, to on jest narratorem. Rzeczywiście, ten moment, kiedy książę mówi, że dźwięk syren być może przywoła jego synów, potwierdza to spostrzeżenie. Pojawiają się obrazy tych chłopaków, które ojciec niejako swoją pamięcią przywołuje...

**F.B.:** Tak.

**I.T.J.:** Postać magnata jest elementem konstrukcyjnym tego filmu, w jakimś sensie stałym. Mam wrażenie, że są w tym filmie takie elementy, które znaczeniowo się zmieniają, na przykład: rodzina. Dla mnie *Magnat* nie jest tylko opowieścią o relacjach i więzi krwi; wydaje mi się, że ta rodzina jest znacznie szerzej przez Pana rozumiana?

**F.B.:** Oczywiście, że rodzina, ale rodzina oczyma Janka Nowickiego, rodzina w rozpadzie, a rozpad jest zawsze czymś szerszym.

**I.T.J.:** Postaciami, które nadają dynamizm temu terminowi, są książę i jego syn Franzel. To są postaci, które po swojemu próbują zdefiniować, czym jest rodzina, i definiują to bardzo różnie.

**F.B.:** Franzel definiuje rodzinę jako rygor, a Janek definiuje rodzinę jako wolność. Franzel mówi: rodzina jest rygorem, w rodzinie nic nie można, rodzina musi pracować na swoją wielkość. On działa na zasadzie: „Ja was wszystkich złapię za mordę i utrzymam, i wtedy nam się uda, nam jako rodzinie”. Mamy tutaj przykład myślenia, o którym mówiłem na początku, myślenia sprzed 1933 roku. Tam jest jeszcze jeden element; otóż Janek uważa, że zna dalszy ciąg dziejów swojej rodziny. On wie, co się zdarzy. I on wie, że to wszystko jest skazane na klęskę. Wie, że to się Franzlowi nie uda, że nikomu się nie uda. Książę mówi, że mógłby być królem Śląska – on rzeczywiście tak kombinował, tak myślał, ale wiedział, że to się nie zdarzy. Myśli też, że wie, co się zdarzy, i mówi: „No dobrze, to jak Pan Bóg będę się temu przyglądał, jak to się wszystko rozwala na moich oczach”. Tylko nie przewiduje jednej rzeczy: hitleryzmu. Bo tego nie przewiduje. Nie przypuszcza.

**I.T.J.: Tak. Do tego się też przyznaje.**

**F.B.:** Tak, nie przewiduje i na to reaguje. Natomiast na wszystkie inne sprawy, które dewastują rodzinę, nie reaguje, tylko patrzy na to z góry i jak Pan Bóg myśli: „No, czyli idzie to po mojej myśli. Idzie po mojej myśli wszystko, piękny koniec będzie”. Ale hitleryzmu nie przewidział i musiał się do tego odnieść jako przedstawiciel odchodzących wartości, musiał przeciwko temu zaprotestować.

**I.T.J.:** Jest jeszcze jeden taki moment, kiedy ksiązę von Teuss staje przed górnikami i mówi: „Jesteśmy rodziną!”, na co mu górnicy odpowiadają...

**F.B.:** „Jaka my rodzina?”

**I.T.J.:** Tak, i po jakimu nas biją. To mu się nie udaje. Odnoszę wrażenie, że bohater Nowickiego próbuje przełożyć swoje rozumienie rodziny na szerszą skalę i to mu nie wychodzi.

**F.B.:** Ale to było myślenie z tamtej epoki. Fabryka to jest rodzina, to wszystko – nawet miało swoją nazwę, taki kapitalizm... „Falanstery” chyba. W Anglii wspólnoty takie istniały, nawet równo się zyskiem dzielono i tak dalej, takie utopie.

**I.T.J.:** Czyli on w to wierzył? To było z jego przestrzeni?

**F.B.:** Tak.

**I.T.J.:** Myślę jeszcze o dwóch takich rzeczach, które mi w jakiś sposób porządkują *Magnata*. Nie wiem, czy to też było w Pana zamierzeniu. Myślę o czasie, który w wersji kinowej<sup>10</sup> jest bardziej intrygujący, i myślę też o sposobie pokazywania granic, które moim zdaniem są bardzo różnie rozumiane. Nie chodzi wyłącznie o granice państw, które się zmieniają, bo obserwujemy kilkadziesiąt lat z dziejów Europy, ale chodzi mi też

<sup>10</sup> Film *Magnat* miał również swoją wersję telewizyjną – w 1989 roku widzowie mogli obejrzeć sześcioczęściowy serial pt. *Biała wizytówka*.

**o granice, które dokonują się w rodzinie i dokonują się w ramach poszczególnych postaci. Franzel takiej granicy dotyka. Jak Pan wymownie o nim powiedział: „zwarować z normalności”. Okazuje się, że normalność też może być poza programem bezpieczeństwa.**

**F.B.:** Ale nich Pani zwróci uwagę, że teraz, po 2015 roku, pewne środowiska wariują z normalności właśnie. To się powtarza,

**I.T.J.:** Tak, powtarza się. Bardzo też podobał mi się sposób pokazywania przestrzeni pałacowych, które są fotografowane głębią ostrości. Pomyślałam, że jest to sposób na pokazanie w warstwie wizualnej przestrzeni rodzinnej. Przechodzenie bohaterów przez kolejne pokoje to jak przekraczanie kolejnych granic. Jak ta scena, w której Franzel dowiadyje się, co go czeka, gdy okaże się, że pomagał hitlerowcom: w szale biega po całym pałacu i woła brata. Relacje w rodzinie przekładają się na przestrzeń.

**F.B.:** Parę fragmentów pałacu pokazałem jeden jedyny raz – w tej właśnie scenie. Więcej ich nie pokazywałem, z różnych powodów. Niby mogłem się poruszać, ale w pałacu były jednak pewne obostrzenia. Tak naprawdę wiedziałem, że będę miał taką scenę, w której będę mógł pokazać pałac w całości. Tak dygresyjnie powiem Pani, że – to odkryłem dopiero przy *Kamerdynerze* i w *Magnacie* zrobiłem ten błąd – jak robi się taki film w pałacu, to przypisuje się pewne miejsca bohaterom: to jest gabinet księcia, to jest sala jadalna, to jest sala balowa, a to sypialnia książęca. I tak zrobiłem w *Magnacie*. Scenografowi powiedziałem: tu, tu, tu. Potem jednak się zorientowałem, że jeżeli chcę ten film zrobić, to nie mogę się tego trzymać. Uświadomiłem sobie, że jest właściwie jedno wnętrze: pałac. I nie ma innych. W związku z czym scenografowie dostali szału, bo pourządzali mi różne klitki-klatki, a ja powiedziałem: nie. Łóżko tu będzie, gdzie kamera chce, a nie zgodnie z logiką mieszkańców. I w *Magnacie* też tak zrobiłem, że podzieliłem przestrzeń i potem podświadomie – bo teraz to już wiem, co zrobiłem, ale wtedy nie wiedziałem – zacząłem ją traktować jako pałac. A to mogę przecież tu nakręcić – bo świetna jest ta klatka schodowa – zatem tu to zrobimy! Tak więc funkcjonalny podział dużego wnętrza się nie sprawdza, bo wiąże ci ręce. Wiąże ręce mnie jako filmowcowi, jeżeli rzecz dzieje

się np. w małym gabinecikku księcia, a przecież to biurko można przenieść, gdzie się chce, postawić, gdzie się chce. Można mieć fantastyczną przestrzeń. Czasem więc reżyserzy nakładają na siebie takie pułapki, ale to też wynika z pewnej struktury porozumiewania się, bo muszę powiedzieć scenografowi, co ma robić. On musi wiedzieć: „a co ja teraz urządzam?”. Myśmy czasami korzystali z tych małych wnętrz, ale w porównaniu z tym, co było zaplanowane, to w 2–3 procentach. Generalnie grałem całą przestrzeń. No bo jak pałac, to już pałac (uśmiech).

**I.T.J.: Może to jest kwestia jakości zdjęć i sposobu filmowania w latach 80. i obecnie, niemniej wrażenie wizualne, jakie daje pałac, który udało się Państwu wynaleźć do realizacji *Kamerdynera*, jest olbrzymie.**

**F.B.:** Mało jest takich pałaców niezniszczonych. Bardzo mało.

**I.T.J.: Długo Państwo szukaliście miejsca do zdjęć?**

**F.B.:** Kiedy dołączyłem do projektu, pałac był już znaleziony. Miał bardzo wiele dobrych stron: należał do Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego<sup>11</sup>, nikogo nie było, tylko konferencje się tam odbywały. Miał dużo takich atutów, które dawały wolność. Wolność była właściwie stuprocentowa, mogliśmy robić wszystko, co chcieliśmy. Nie ma tych pałaców, bo je niszczone albo są nieprzydatne do zdjęć filmowych. Jest pałac von Below w Rzucewie niedaleko Pucka, ale to nie to. Natomiast ten rzeczywiście świetnie się fotografował.

**I.T.J.: Chciałabym jeszcze chwilę porozmawiać na temat Pana koncepcji czasu w *Magnacie*. Ta decyzja o tym, że historia nie będzie chronologicznie opowiedziana, zwraca uwagę widza, musimy się przyzwyczaić do tego, że co chwilę jesteśmy w innej przestrzeni historycznej, ale to nie**

<sup>11</sup> Pałac w Łęczanach wybudowano w latach 1909–1911, jego pierwszym właścicielem był Reinhold von Fischer-Lossainen. W drugiej połowie lat 50. budynek został przekazany Wyższej Szkole Rolniczej w Olsztynie, po okresie dzierżawy przez osobę prywatną (lata 90.) pałac ponownie przejęła uczelnia; <http://www.uwm.edu.pl/lezany/> [dostęp 22.05.2020].

**powoduje niezrozumienia tej historii. Dlaczego taka decyzja? Dlaczego Pan się zdecydował, aby właśnie w ten sposób pokazać czas?**

**F.B.:** To właściwie nie ja wymyśliłem, tylko historia, którą opowiadam, wymyśliła, ponieważ scenariuszowo nie dawało się to napisać chronologicznie. Dochodziłem, nie wiem, do dwudziestej strony i przestawałem pisać. Nie dawała się opowiedzieć. Potem w serialu dała się, o dziwo, zmontować chronologicznie bez żadnych problemów. A wersję scenariusza, kiedy wpadłem na pomysł, żeby nie opowiadać tego chronologicznie, napisałem w miesiąc. A kiedy pisałem chronologicznie, to trzy miesiące się męczyłem i odrzucało. Jak to ktoś powiedział: „historia ma rację”. Zresztą zauważyłem, że historie jakby chcą być opowiadane w pewien sposób, a jak są gwałcone, to się bronią.

**I.T.J.:** I to jest niesamowite, bo okazuje się, że taki sposób opowiadania powoduje, że historia staje się wielowymiarowa. Ja na przykład uświadomiłam sobie, że na nowo odkrywam znaczenie niektórych fragmentów. Kiedy Franzel pierwszy raz wchodzi do biura kopalni, wprowadzając swoje porządki, nakazuje, aby zabrać stamtąd fontannę, bo to nie jest dla niej miejsce. Na logikę przyznałam mu rację. Kilka scen później pokazuje Pan jednak, że ona ma swoje uwarunkowanie, ona jest potrzebna, a decyzja Franzla dewastuje cały dotychczasowy porządek. Taka konstrukcja czasu wymusza, aby historię obejrzeć do końca, nie podejmować decyzji dotyczących rozszyfrowywania znaczeń, dopóki film się nie skończy.

**F.B.:** To tak powiem gwoli faktów, że najpierw napisałem tę opowieść niechronologicznie, tak jak widać to w filmie. Tak ją napisałem, bo tak się dała napisać. Potem wyjechałem do Londynu i tam, w British Museum Library, znalazłem pamiętniki Daisy<sup>12</sup>, których nie znałem wcześniej, fragmenty tylko czytałem. Siedziałem tam dwa tygodnie. Ponieważ nie można było kserować, to notowałem, notowałem... I kiedy przeczytałem te pamiętniki,

---

<sup>12</sup> Daisy, Princess of Pless, *By Herself*, London 1928; eadem, *From My Private Diary*, London 1931; eadem, *What I Left Unsaid*, London 1936; polskie wydania: Daisy Hochberg von Pless, *Taniec na wulkanie 1873–1918*, tłum. M. Palcewicz, Kraków 2002; eadem, *Lepiej przemilczeć*, tłum. B. Borkowy, Wałbrzych 2013; eadem, *Co przemilczałam*, tłum. B. Borkowy, Wałbrzych 2019.

napisałem chronologiczną, tym razem, wersję scenariusza. Ponieważ Daisy dała mi dużo informacji, rozszerzyłem to na sześciogodzinny serial. Potem pojechałem raz jeszcze na dokumentację. Przecież fontanny w scenariuszu nie było, tego wnętrza, jak on przechodzi i uderza, i jak tablica spada<sup>13</sup>, ten włącznik syreny... Dostrzegłem to dopiero, jak zobaczyłem wnętrze, które mogłem przerobić tak, jak chciałem. Wówczas właśnie powstała ta fontanna i te inne elementy. Jednak najpierw pojawiły się one w rzeczywistości, bo mi to scenograf zbudował. Sprawdziłem, jak to działa, potem przenieśliem do scenariusza i to była, że tak powiem, trzecia wersja scenariusza, którą uzupełniłem o to, co zobaczyłem. To, że księżę się zapada wziąłem z przeczytanych wycinków z prasy dziewiętnastowiecznej ze Śląska. Opisywano tam historie, w której nagle znikaly krowy na polu. Stała krowa – nie ma krowy. To mi się strasznie spodobało, więc też to wsadziłem. Czyli były trzy redakcje: jedna tak, jak historia sama chciała się ułożyć, potem przysłyżli dzienniki Daisy – i ona zaczęła być ważniejszą postacią – i chronologicznie dały mi one materiał na serial. Też tam dopiero wprowadziłem tak mocnego Heinberga, w tej drugiej wersji – w pierwszej wersji Heinberg nie był tak mocną postacią. Tak więc wprowadziłem tego Heinberga, a to się wzięło też z tego, że pojechałem i zobaczyłem Świerklaniec Donnersmarcków. Dowiedziałem się, że o ile Plessowie, jak weszli hitlerowcy na Śląsk, uciekli, to Donnersmarckowie witali ich chlebem i solą. Pomyślałem, że taki Donnersmarck mógłby być w opozycji do księcia przez cały film. I tak powstał Heinberg, i tak wyciągnąłem tego Rolfa Hoppego z *Mefista*<sup>14</sup> i przenieśliem do mojego filmu. Tak że to powstawało etapami. Był stan wojenny, nie można było rozpędzić takiego filmu. Zresztą ustawienie finansowe tego filmu było bardzo trudne. Bardzo mi wtedy Rywin<sup>15</sup> pomógł, który był w telewizji. W każdym razie to było takie etapowe dochodzenie do finału.

<sup>13</sup> Mowa o scenie, w której Franzel, uderzając w poręcz, sprawia, że ze ściany spada drewniana tablica.

<sup>14</sup> *Mefisto*, reż. István Szabó, Węgry 1981. Rolf Hoppe odtwarzał w filmie postać nazistowskiego generała.

<sup>15</sup> Lew Rywin (ur. w 1945) – producent filmowy. W czasie, gdy powstawał *Magnat*, Rywin był dyrektorem Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”; <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?osoba=1116270> [dostęp 27.04.2020].

**I.T.J.:** Bardzo ciekawie zaczyna się ten film: mamy zdjęcia z epoki, zdjęcia, które się zmieniają na tle napisów początkowych, z kolei elementem, który zamyka, jest projekcja kroniki rodzinnej. Pomyślałam, że te zdjęcia, które rozpoczynają historię, one też zwiastują, co się za chwilę wydarzy. Zapowiadają opowieść o końcu. Roland Barthes<sup>16</sup> mówił, że w zdjęciu jest ślad śmierci.

**F.B.:** Znam tę książkę.

**I.T.J.:** Ten film pokazuje, że próbujemy dotknąć czegoś, czego już nie ma, i te fotografie są takim znakiem odchodzenia. No i kronika, która zamyka całą historię. Dlaczego Konrad, oglądając stare filmy, mówi: „Nie pamiętam”?

**F.B.:** To jest takie moje przekonanie, że się nie pamięta. Nic się nie pamięta. Pamięć w ogóle to jest bardzo zajmująca sprawa. Jako materia i literatury – myślę że przede wszystkim literatury, może trochę filmu. Ale pamięć jest zawsze nieprawdziwą rekonstrukcją. Nie ma prawdziwej pamięci, pamięć jest zawsze fałszywa. Moja ostatnia niewydana powieść: *Przedstawienie, przedstawienie* (fragment był w „Twórczości”<sup>17</sup>) jest właściwie o pamięci. No, jeżeli ktoś inteligentny to przeczyta (śmiech), to zrozumie. Uważałem, że to jest bardzo dobry pomysł na zakończenie: „nic nie pamiętam”.

**I.T.J.:** Rozumiem, że dla niego oglądanie tego, co zostało zarejestrowane kilkadziesiąt lat wcześniej, to jest jak oglądanie zupełnie innej rzeczywistości?

**F.B.:** Zupełnie innej rzeczywistości. Było inaczej, było szerzej, było zupełnie inaczej. A ta kronika – jej nie było w scenariuszu.

**I.T.J.:** Więc skąd pomysł?

---

<sup>16</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 163 i n.

<sup>17</sup> F. Bajon, *Route 99*, „Twórczość” 2016, nr 1, s. 8–46.



**F.B.:** Pomysł się wziął z tego, że miałem drugiego reżysera<sup>18</sup> i drugi reżyser czuł się niedowartościowany, i drugi reżyser miał kłopoty ze swoim małżeństwem, i nawet chciał zabić siekierą swojego konkurenta. Zjechał mi z planu. Potem wrócił na plan. Opowiedział mi to i wrócił na plan. Ale czułem, że coś powinienem mu dać. I mówię: „Słuchaj, może byś zaczął kręcić kronikę tej rodziny. Taką dokumentalną”. Bo tam był fotograf tej rodziny. Ja mówię: „Gdyby ten fotograf kręcił więcej i ty byś był tą kamerą, którą widzieliśmy, i kręcisz różne sceny”. Zabierał mi aktorów i ustawiał. Ja w to w ogóle nie ingerowałem, on kręcił swoją własną kronikę tej rodziny. Przyjechał Daniel Olbrychski, wziął Daniela, Churchilla i zrobił Daniela z Churchilllem, a tutaj Olo<sup>19</sup> z pieskiem. Ola z pieskiem to chyba mu zasugerowałem, ale generalnie miał wolną rękę. Sceny powstańcze, Trelę... Miał prawo kręcić, co chce, i to się bardzo przydało, zwłaszcza w serialu, bo w filmie chyba nie ma kronik...

**I.T.J.:** Są na samym końcu, zamykają film.

**F.B.:** Zamykają, tak. Są, te trzy ujęcia. On jest coraz dalej, coraz dalej, coraz dalej. Natomiast w serialu otwierają każdy odcinek. I wchodzą, i pokazują... Bardzo to serial ubarwiło.

**I.T.J.:** Mam też wrażenie, że to metafilmowo bardzo zagrało. Opowiada Pan historię, posługując się wyspecjalizowanym językiem filmu, zaczynając się w 1900 roku i kończąc po II wojnie światowej. Obejmuje więc czas, kiedy kino nabierało rozpędu, zaczynało uczyć się wykorzystywać własny język do tworzenia fabuł. Kolejny element, który pokazuje, że opowiada Pan o rzeczywistości w wielu perspektywach.

<sup>18</sup> Jerzy Moniak (1947–2010) – II reżyser, kierownik produkcji; z Filipem Bajonem współpracował przy realizacji *Magnata* i *Białej wizytówki*, ale również takich filmów, jak: *Wizja lokalna 1901* (1980), *Wahadetko* (1981), *Limuzyna Daimler-Benz* (1981), *Engagement* (1984), *Bal na dworcu w Koluszkach* (1989), *Sauna* (1992), *Lepiej być piękną i bogatą* (1993), *Poznań 56* (1996).

<sup>19</sup> Olgierd Łukaszewicz wcielił się w postać Franzela, syna Hansa Heinricha.

**F.B.:** Proszę zobaczyć, jak szeroko był to pomyślany film. Ja zawsze mówiłem, że strasznie chciałbym zrobić film, który jest mądrzejszy ode mnie, szerszy. Taki film, którego ja nie jestem w stanie pojąć. I to w *Magnacie* się zdarzyło, że ja mogłem w połowie filmu puścić, że tak powiem, film w filmie, który tylko ten film wzbogacił, dodał nowego spojrzenia. I że to było możliwe, czyli film był tak szeroki, że przyjmował dodatkowe elementy. Przyjmował ciało obce, które nie podlegało żadnej weryfikacji dramaturgii, obsady, treści, fabuły. Było kompletnie takim ciałem bezinteresownym, które zaistniało.

**I.T.J.:** Co w takim razie zaważyło na tym, że po latach zdecydował się Pan wrócić do przełomu 1900 roku. Zrobił Pan doskonały film. Nurczyńska-Fidelska o *Magnacie* pisze: „*Biała wizytówka, a zwłaszcza Magnat, to filmy, które zajęły w historii polskiego kina miejsce na pierwszych jej stronach*”<sup>20</sup>. Kończąc rozdział o *Magnacie*, podsumowuje: „Realizując swój film, Filip Bajon okazał się – zwłaszcza w formule *Magnata* – mistrzem klimatu światów, które odchodzą, ale także przenikliwym ich historiozoficznym interpretatorem. To, co miało początek w *Arii dla atlety*<sup>21</sup>, *Wizji lokalnej 1901*<sup>22</sup> i po części także w *Limuzynie Daimler-Benz*<sup>23</sup>, znalazło swoje zwieńczenie w *Magnacie*, najwybitniejszym jego filmie, jednym z najpiękniejszych i najmądrzejszych w europejskim kinie”<sup>24</sup>. Stworzył Pan arcydzieło. Nie miał Pan tremy, zaczynając prace nad *Kamerdynerem*?

**F.B.:** Miałem treść, oczywiście, że miałem treść, bo miałem tę świadomość. W tym wypadku zdecydował element sentymentalny. Znam Kaszubów, przyjaźnię się z nimi – niezależnie od filmu – od wielu, wielu lat. I miałem niesamowity sentyment do nich, do tej ziemi, do ich historii. Kiedyś chciałem robić film dokumentalny. Myślałem o tym, żeby nakręcić rok w Jastarni. Gdybym miał znowu coś realizować na Śląsku, to bym nie kręcił. I znowu miałem tę możliwość, że dostałem scenariusz, ale mogłem

<sup>20</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, op.cit., s. 99.

<sup>21</sup> *Aria dla atlety*, reż. F. Bajon, Polska 1979.

<sup>22</sup> *Wizja lokalna 1901*, reż. F. Bajon, Polska 1980.

<sup>23</sup> *Limuzyna Daimler-Benz*, reż. F. Bajon, Polska – RFN 1981.

<sup>24</sup> E. Nurczyńska-Fidelska, op. cit., s. 125.

sięgnąć do pamiętników Otto Bismarcka. Zgniłe kartofle się przecież stamtąd wzięły. Mogłem sięgnąć do hrabiny Dönhoff<sup>25</sup>. Chciałem kiedyś robić film o hrabinie Dönhoff, napisałem 80 stron scenariusza. Nie był skończony. Zaczynał się w Sztynorcie, miał się kończyć na targach książki we Frankfurcie nad Menem. Było zesłanie w Kazachstanie, byli baptyści i tak dalej. No ale niestety to był dość drogi film, zmarł producent w Niemczech Zachodnich i nigdy filmu nie zrobiłem, a scenariusz w tajemniczych okolicznościach zniknął. Tylko jego fragmenty mam. Tak że byłem dość obeznany, że tak powiem, ze statusem Prus Wschodnich, czym to było i z czym to się jadło. Jadło się zgniłe kartofle, to była biedna ziemia. Te pałace były dość od siebie odległe, co oni mogli tam robić? Uprawiać szóstej klasy glebę, mogli pójść w dyplomację i zostać, nie wiem... posłem w Waszyngtonie czy w Petersburgu albo na dworze cesarza Wilhelma. To były trzy możliwości. To był pewien rodzaj biedy. I – że tak powiem – tak oczywiste zmiany granic, zmiany ich sytuacji... Ale niech Pani zwróci uwagę, że nikt się nie dopatrzył, że to jest film o niemieckiej rodzinie...

**I.T.J.:** Tak, to prawda, film funkcjonuje jako opowieść o Kaszubach. A co z serialem?

**F.B.:** Czekam od ponad roku na informację. Już miałem zaczynać montować, jest inna wersja, inaczej ma być opowiadana, ale nie dostałem strzału startowego.

**I.T.J.:** Kiedy opowiada Pan o *Kamerdynerze*, to mówi, że tym, co Pana interesowało przede wszystkim w tej historii, jest czas.

**F.B.:** No tak, bo jak mnie Fabijański (Sebastian) pytał, jak ma grać i kto jest bohaterem właściwie w tym filmie, to ja mu mówiłem: „Słuchaj, to jest film

<sup>25</sup> Marion hrabina Dönhoff (1909–2002) – publicystka, autorka artykułów prasowych i 25 książek. Jej teksty dotyczyły przede wszystkim oporu wobec Hitlera, pojednania Niemiec z krajami Europy Wschodniej oraz krytyki kapitalizmu; zob. T. Sommer, *Kobieta o wyjątkowej osobowości*, [http://fwpn.org.pl/assets/downloadable\\_files/die20zeit20nr2012.pdf](http://fwpn.org.pl/assets/downloadable_files/die20zeit20nr2012.pdf) [dostęp 22.04.2020] oraz: <http://www.marion-doenhoff.de/?seite=stifterin&sprache=pl> [dostęp 22.04.2020].

epicki, a w filmie epickim bohaterem jest czas”. I odchodził (śmiech). Tak jak mówię: pamięć i czas to są dwie rzeczy, które... ponieważ nie potrafię ich zdefiniować, to sobie robię prywatne badania nad tymi zjawiskami.

**I.T.J.:** Ale subtelniej Pan dotyka czasu w *Kamerdynerze* niż w *Magnacie*. W *Magnacie* – mówię o wersji kinowej – brak chronologii, czas od razu wypływa. W *Kamerdynerze* trzeba się temu przyjrzeć. Są takie elementy, które powodują, że rzeczywiście zaczynamy się zastanawiać nad tym, jak czas funkcjonuje w filmie i co on robi z bohaterami. Przyznam, że odkryciem dla mnie było – kiedy tuż przed naszą rozmową kolejny raz obejrzałam *Kamerdynera* – po co są grzechotki w scenie zabójstwa Petera Schmidta. Gdy uświadomiłam sobie, że takie same grzechotki towarzyszą narodzinom Mateusza Krolla, pomyślałam, że jednym z elementów tego filmu jest czas, ale nie czas pojmowany tylko jako coś, co porządkuje historię, raczej jako początek i koniec. Podobnie jest w jednej z pierwszych scen, kiedy Mati jest chrzczony. Zdecydował się Pan wtedy podzielić kadr na pół, w jednej części mamy obrzęd chrztu, a w drugiej moment śmierci. Takiego napięcia między początkiem i końcem nie ma w *Magnacie*, ale za to w *Magnacie* bardzo wyraźnie zaznacza Pan daty. W *Kamerdynerze*, jeżeli daty się pojawiają, to w bardzo subtelny sposób, zmiana czasoprzestrzeni dokonuje się raczej w obrazie: idzie grupa dzieci z tornistrami, nagły wystrzał pocisku i to jest sygnał dla widza, że jesteśmy w nowym czasie.

**F.B.:** Oba te filmy są troszkę inaczej opowiadane, inną techniką filmowania. *Kamerdyner* jest bardzo radykalnie przeze mnie filmowany. Od początku powiedziałem sobie: „robię film epicki”. Przy *Magnacie* wiedziałem jedną rzecz: że ja nie mogę sobie pozwolić na tego typu stwierdzenia, bo za dużo elementów musiałbym wyrzucić. Natomiast w *Kamerdynerze* tych elementów nie było aż tak wiele i ta epika mogła je uporządkować na zasadzie wolnego przepływu czasu. Ze zmianą pór roku, zmianą upływających lat, zdarzeń historycznych. Jest to opowiadane w tym samym rytmie epickim, długimi ujęciami i w szerokich planach. Natomiast co do *Magnata* wiedziałem, że muszę go tylko opowiedzieć, że na założenia estetyczne nie mam tam miejsca, bo będę się musiał ograniczać. A jak mówię, chciałem zrobić film tak szeroki, że żadne ograniczenie nie wchodziło tutaj w rachubę. Ewentualnie

dodawanie – mnożenie sensów, dodawanie punktów widzenia. Natomiast w kontekście, że tak powiem, zawartości faktograficznej *Kamerdyner* jest skromniejszym filmem niż *Magnat*. *Kamerdyner* też może robić wrażenie dużego filmu przez to, że to są szerokie plany, że to są długie ujęcia, że to są różne miejsca, że ten upływający czas, ta tocząca się wolno historia... Ale w sensie takich moich zadań *Kamerdyner* był skromniejszym filmem. *Magnat* pewne rzeczy akcentował, natomiast w epice się niczego nie akcentuje, to zależy od widza, co sobie wybierze, czy ten fragmencik, czy ten, czy to, czy tamto go zainteresuje. Ja montażem nie pomagam. W sensie spełnienia założenia artystycznego większą wolność miałem w *Kamerdynerze* niż w *Magnacie*. W *Magnacie* całkowicie podporządkowałem się historii. Kiedy operator zaczynał coś mówić, to mu odpowiadałem: „Stary, tu jest ważna wyłącznie narracja, bo jeżeli zaczniemy ingerować w narrację i ją zaczniemy interpretować już tutaj, na planie, to się nie wypłacimy”. Dlatego wziąłem Piotrkę Sobocińskiego<sup>26</sup>, a nie innego operatora, który był znany z fantastycznych zdjęć, ale też z takiego straszego pieszczenia. A ja powiedziałem, że nie mogę na to sobie pozwolić, żeby ktoś przy pomocy *Magnata* starał się, nie wiem, dostać Oscara za zdjęcia, tymczasem ja nie opowiem historii.

**I.T.J.:** A relacja pomiędzy światłem i cieniem? Ona zwraca uwagę, bo w zasadzie od samego początku, od pierwszych kadrów, kiedy widać chałupę, z której wybiega rodząca kobieta, widzimy ostre światło. Ten dom jest mocno oświetlony, do tego cienie, które rzucają drzewa. W zasadzie duża część historii jest opowiadana w ten sposób. Mamy też liczne sceny, które dokonują się przy oknie z intensywnym światłem z zewnątrz. Niektóre sceny rozgrywane są z kolei w intensywnym cieniu do tego stopnia, że trudno dostrzec twarze.

**F.B.:** Tak, to artystyczny wkład operatora, dla którego modelem były obrazy pewnego szwedzkiego malarza. Pod nie to robiliśmy. Mnie się to bardzo spodobało, powiedziałem: „tak”. Pierwsze ujęcie znałem, wiedziałem, jakie

<sup>26</sup> Piotr Sobociński (1958–2001) – operator filmowy, nominowany do Oscara za zdjęcia do filmu *Trzy kolory. Czerwony* (1994) w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego. Z Filipem Bajonem współpracował również przy realizacji filmów: *Bal na dworcu* w *Koluszkach* oraz *Pension „Sonnenschein”*.

będzie, zanim znalazłem miejsce zdjęciowe. Szukałem miejsca zdjęciowego pod wyobrażenie tego pierwszego ujęcia. Powiedziałem, że takie musi być i nie ma o czym gadać. Jak znalazłem, po długich, trzytygodniowych poszukiwaniach tej wioski, to powiedziałem: „No tak, to tu, to tu możemy kręcić, bo wszystko się zgadza”. Obróbka scenograficzna nie zajęła dużo czasu. W normalnych warunkach po prostu zbudowałbym taki dom gdzieś w jakimś miejscu w plenerze i zrobił swoje. Chociaż nie wiem, czy to by się udało, bo jednak musiała być w tle wioska. Szukałem czegoś takiego.

**I.T.J.: Czymś, co porządkuje ten film od tego pierwszego kadru, jest relacja pomiędzy światłem i cieniem, ale też bardzo często pojawiają się pędzące konie.**

**F.B.:** Tak.

**I.T.J.:** Czy to też sposób na pokazanie upływającego czasu?

**F.B.:** Na to pytanie nie odpowiem. Mieliśmy ten materiał nakręcony... Zresztą tam, w tym miejscu, gdzie kręciliśmy, a kręciliśmy w świetle pełnym, tam było wszystko. Były stajnie, były konie, był pałac, był padok, były stodoły, była ta droga, jak myśmy to nazywali: archetypiczna, pruska. Bo takie były. Zresztą na okładce pamiętników Otto von Bismarcka jest takie ujęcie, ikona streszczająca Prusy: taka droga właśnie, na jakiej myśmy kręcili. Taka piaszczysta i tak dalej, z drzewami rosnącymi. A ja jeszcze kiedyś, przedtem, pojechałem z żoną na Warmię. Długo szukaliśmy drogi na Wzgórza Dylewskie i w pewnym momencie wjechaliśmy w taką pruską drogę z drzewami stojącymi tuż przy asfalcie, i ta droga tak zakręcała, że właściwie wyglądała, jakby to było jedno wielkie pomieszczenie z drzew zrobione. „Słuchaj – mówię – tutaj można by zrobić fantastyczny obiad”. Kiedy zobaczyłem, że jest tam też aleja, z drugiej strony pałacu, to od razu do mnie tamten pomysł wrócił. Tylko w ramach działania z przestrzenią niezauważalnego dla widza; stół, przy którym bohaterowie siedzą, ma długość dziewięciu metrów. Kazałem zrobić taki stół. To nie jest normalny stół. Chodziło o to, żeby odległości pomiędzy siedzącymi były inne. I to są takie małe działania budujące epickość tej opowieści. Parę scen pozostało nienakręconych, ale bez specjalnego żalu.

I.T.J.: Wracając jeszcze do czasu, subtelniej jest on pokazany w *Kamerdynerze* niż *Magnacie*...

F.B.: No ale jeszcze ujęcie, któreś z kolei, piąte czy szóste, otwierające sekwencję: kulawy ustawia zegary.

I.T.J.: Tak, tak, właśnie o tym chciałam powiedzieć. Ustawianie zegarów, dodatkowo pojawia się dźwięk zegarów. My je słyszymy, one ciągle pracują. Element, który wskazuje, że czas upływa i dotyka bohaterów, rozgrywa się też w dialogach. Bohaterowie komentują: „kończy się nasza epoka”. Różne postaci w różnym momencie zaczynają ten fakt dostrzegać. Pierwsza widzi to Gerda von Krauss. Jej mąż dostrzega to dopiero na końcu historii. Zastanawiałam się w kontekście refleksji dotyczącej pojęcia końca nad taką rzeczą, która bardzo mi się skojarzyła z filmem *Hiroszima moja miłość*<sup>27</sup>...

F.B.: Lubię ten film.

I.T.J.: Lubi Pan? No właśnie, w Pańskim filmie są co najmniej dwa takie momenty, które bezpośrednio konfrontują dużą historię z małą historią, dramat społeczny z dramatem jednostki. Raz mamy to w scenie, w której z Bazyliem Miotkiem rozmawia jego żona i zaniepokojona mówi mu, że Mateusz i Marika „mają się ku sobie”, na co on, po doświadczeniach wojny, mówi: „Ula, ja widziałem tyle gówna na świecie, że może w tej miłości jest jakieś odkupienie”. Druga scena to rozmowa Hermanna von Kraussa z mężem Marity. Siedząc w samochodzie, rozmawiają o katastrofie pod Stalingradem i katastrofie małżeństwa Marity. Czy tak jak Resnais stara się Pan te dwa dramaty zrównoważyć, ten z wielkiej historii i ten prywatny?

F.B.: To zawsze jest pewne pytanie, bardzo poważne, tylko ja je traktuję na poziomie roboty, bo ono się naprawdę pojawia na poziomie roboty. Czyli jaką samoświadomość historyczną mają bohaterowie. Generalnie to jest

<sup>27</sup> *Hiroszima moja miłość*, reż. Alan Resnais, Francja 1959.

pytanie, czy człowiek wie, w jakim świecie uczestniczy. Kiedy zasadniczo nie możemy się posługiwać kategorią postępu, nawet tak pomocniczo, bo moim zdaniem ta kategoria nie istnieje, dlatego jest bezużyteczna. Jeżeli używamy kategorii postępu, to wiemy, w jakim świecie uczestniczymy: w świecie pary, w świecie samochodów, w świecie elektryczności, w świecie komputerów i tak dalej. Ale to jest złudna kategoria, intuicyjna kategoria raczej. Bardziej mnie interesuje... no dobra, niektórzy uważają, że najważniejsze są relacje rodzinne, ale ja uważam, że nie są najważniejsze, takie jest moje głębokie przekonanie. W związku z tym – jakie kategorie są najważniejsze? I to trzeba rozwiązać właśnie na poziomie budowania bohatera, jakie on ma poczucie, przecucia i czy wie, w jakim świecie uczestniczy, bo większość ludzi tego nie wie. To jest moje generalne spostrzeżenie. Uczestniczą w pewnych faktach, spostrzeżeniach, ale nie wiedzą, co ten świat znaczy. Jeżeli mam takiego bohatera, który dochodzi do tego, co ten świat znaczy – ktoś dochodzi wcześniej, ktoś dochodzi później – no to ten bohater minie bardzo interesuje. Tylko mówię: to jest na poziomie rozmowy z aktorem. Jeżeli bohater uczestniczy w życiu rodzinnym i w życiu, w emanacji świata, która do niego dochodzi, rozumie pewne prądy czy to, co jest pod ziemią, czy to, co gdzieś drży, wibruje, to mamy pewną równowagę między uczestnictwem w życiu tak zwanym normalnym i uczestnictwem w życiu metafizycznym, czyli, powtarzam, jest tu pewna równowaga. Tylko uczestnictwo w życiu metaforycznym musi być specjalnie pokazane, żeby nie tworzyło natrętnej symboliki i nie było rodzajem przemądrzalstwa.

**I.T.J.:** Dlaczego Mati zostaje?

**F.B.:** Mati zostaje moim zdaniem dlatego, że uznał swoje życie w nieswojej rodzinie za realne, za prawdę.

**I.T.J.:** Skoro tak, to wydaje mi się, że Pan tę decyzję bohatera zapowiada trochę wcześniej. Kiedy Mateusz ma wyjeżdżać do gimnazjum, rozmawia z Bazylim i ten mu mówi: „Rozejrzyj się, to jest twoje miejsce”. Zdaje mi się, że on mu w ten sposób wkłada pewną świadomość, z którą chłopak potem żyje.

**F.B.:** Tak.



**I.T.J.:** Dla Mateusza przełomowym momentem, ale też momentem kończącym w sposób symboliczny jego życie, był strzał, było zabójstwo nauczyciela muzyki, którego dokonał.

**F.B.:** Uhm.

**I.T.J.:** Jego życie zaczyna się przy dźwięku grzechotek i szumy grzechotek to jego życie zamykają.

**F.B.:** Japońskie ujęcie... tak je zawsze nazywałem. Jak z japońskiego filmu.

*Wywiad autoryzowany, przeprowadzony 18 marca 2020 r. w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*



## ZEGARKI TYSZKIEWICZÓW. CZĘŚĆ PIERWSZA

JAN ZIELIŃSKI

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW  
Faculty of Humanities,  
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw  
zielinski@gmx.ch  
ORCID: 0000-0002-0765-3536

# CHRONOMETR



Autorska rubryka prof. UKSW Jana Zielińskiego. Stopniowa prezentacja wybranych wątków szeroko zakrojonego projektu, który ma przedstawić w układzie chronologicznym obecność motywu czasu i zegara w kulturze polskiej (na tle międzynarodowym) od średniowiecza do XXI wieku. Punktem wyjścia jest przeważnie tekst literacki, ale odniesienia sięgają różnych dziedzin kultury (łącznie z kulturą materialną), historii, etnografii, filozofii. Poszczególne teksty, zbudowane z segmentów ułożonych na ogół chronologicznie, pokazują odrębne zagadnienie – czasem zaskakujące, czasem wręcz paradoksalne – w różnych jego aspektach.

Są rodziny przyciągające pewne przedmioty o potencjale symbolicznym, które stają się niekiedy rodowym herbem, odznaką, wyróżnikiem, a czasem tylko sygnałem wywoławczym czy skojarzeniem. Niniejsza opowieść, pisana w czasie pandemii, dotyczyć będzie kilku zegarków, w jakiś sposób związanych z przedstawicielami rodu Tyszkiewiczów.

Wypada zacząć tę opowieść w roku 1775, bo wiele się wtedy działo. 29 kwietnia Stanisław August Poniatowski pisał do pani Geoffrin, dziękując jej za opiekę nad zmarłym w Paryżu w kwiecie wieku Aleksandrem Tyszkiewiczem. „Trzeba być Tobą – pisał – aby tak opiekować się obcym

człowiekiem, który nie miał innego tytułu do Twoich względów, prócz tej przyjaźni dochowywanej mi od lat tylu”<sup>1</sup>. Następnie wyjaśniał, dlaczego zainteresował się ostatnio rodziną Tyszkiewiczów: „Przed dwoma miesiącami nic jeszcze nie wiedziałem, że rodzina Tyszkiewiczów zbliży się do mojej; brat bowiem zmarłego ożenił się teraz z córką mojego starszego brata. Związek ten nadzwyczaj prędko był zawarty”<sup>2</sup>.

Rzeczywiście, 4 kwietnia 1775 roku Ludwik Skumin Tyszkiewicz (1750–1808) poślubił Konstancję Poniatowską (1759–1830), córkę generała Kazimierza Poniatowskiego, królewskiego brata. Data ta ma pewien związek z wierszem Adama Naruszewicza pt. *Zegarek. Imieniem L[udwika] S[kumina] T[yszkiewicza]*. Tomasz Chachulski w książce *Edytorstwo jako historia literatury* (ozdobionej na obu okładkach i obu skrzydełkach podobiznami pięknego zegarka, dzieła XVIII-wiecznego zegarmistrza warszawskiego Franciszka Gugenumusa) rozważa, czy ten subtelny erotyk powstał przed rokiem 1775 czy później. Za tym drugim rozwiązaniem opowiadała się wydawczyni wiersza, Barbara Wolska, wskazując na „opis misternego cacka i przewidywanych sytuacji, których dominantą jest bliski kontakt zegarka z ciałem adorowanej Temoryny”, i sugerując, że mamy do czynienia z „dość śmiałym wierszowanym bilecikiem, dołączonym do przekazanego – w tym przypadku najwyraźniej skrycie – prezentu”<sup>3</sup>. Chachulski pozostawia kwestię adresatki wiersza w zawieszeniu, zatrzymując się nad paradoksem zegarka:

Komplement zostaje zamknięty zręczną puentą, nie rozwiązuje jednak problemu zegarka jako przedmiotu – tajemnicze *wnętrze* przekazuje („na ucho”!) powierzoną sobie wiadomość, pozwalając na wykorzystanie swoich atrybutów. Chwila, wieczność mierzone są delikatnymi ruchami mechanicznej zabawki, dokonującymi się gdzieś w jej skrytym przed naszymi oczami wnętrzu<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Listy Stanisława Augusta do pani Geoffrin od roku 1764 do roku 1777*, wyd. z objaśnieniami L[ucjan] Siemieński, Kraków 1876, s. 116.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 116–117.

<sup>3</sup> A.S. Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 2005, s. 26.

<sup>4</sup> T. Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Warszawa 2019, s. 135.

Wróćmy do osoby zmarłego w Paryżu brata, Aleksandra Skumina Tyszkiewicza (1748–1775). W dziele o grobach rodziny Tyszkiewiczów napisano o nim: „umarł w Paryżu dnia 17 Marca 1775 r. z rozputy na zapalenie płuc mając lat 27”<sup>5</sup>. Ta informacja wyjaśnia fragment listu pani Geoffrin do Stanisława Augusta Poniatowskiego z 22 maja 1775 roku, w którym pomstowała ona na podróże młodych ludzi, pisząc, że młodzi ludzie w innych krajach przejmują to, co najgorsze, i że „wracają gorsi, niż wyjechali”<sup>6</sup>. A Aleksander Tyszkiewicz był młodzieńcem wyjątkowo uzdolnionym. Autor przywołanego wiersza *Zegarek* w innym utworze słał jego talent oratorski:

[...] tak na czele kolegów twa wymowa słyńie,  
młodziuchny Tyszkiewiczuz; mój wdzięczny Skuminie,  
kwiecie szlachty honorem i krwie zacnej losem,  
milesz pana przywitał i sercem, i głosem<sup>7</sup>.

Tak pisał poeta po przemowie, wygłoszonej przez Tyszkiewicza, syna wojewody wileńskiego, w obecności króla 10 marca 1772 roku<sup>8</sup>. Warto wszakże przypomnieć wcześniejszą mowę owego młodzieńca, która doczekała się druku w Paryżu, w zbiorze dokumentów dotyczących spraw polskich i rosyjskich. Tekst pochodzi z roku 1766, jego autor miał wówczas osiemnaście lat. Tyszkiewicz zaczął mowę od pochwały nowego ducha, wprowadzonego w Polsce przez Stanisława Augusta, nowej aktywności, która przegnała niszczącą gnuśność. „Manufaktury, które ze wszech stron się zakładają, uwolnią

<sup>5</sup> E. Tyszkiewicz, *Groby rodziny Tyszkiewiczów*, Warszawa 1873, s. 71.

<sup>6</sup> *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame de Geoffrin 1764–1777*, précédée d’une étude sur Stanislas-Auguste et Madame Geoffrin et accompagnée de nombreuses notes par Charles de Mouÿ, Genève 1970, s. 488 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa – J.Z.).

<sup>7</sup> A.S. Naruszewicz, op. cit., s. 155 (wiersz *Oda XII do Wielkiego Księstwa Litewskiego z okazji uroczystej delegacji z powinną Majestatowi rekognicją i powinnowaniem ocalonego życia i zdrowia [J]ego K[ró]lewskiej] Mości*).

<sup>8</sup> Ukazała się ona drukiem jako broszura: *Mowa Aleksandra Skumina Tyszkiewicza, ciwuna wileńskiego, pierwszego od województwa wileńskiego do JKMci delegata na publicznej audjencji dnia 10 marca 1772 miana*; zob. ibidem, s. 300.

rychło Twych poddanych od przykrej konieczności udawania się daleko w poszukiwaniu bogactw, jakie natura postarała się rozsiać w ich kraju”<sup>9</sup>.

Zestawmy te słowa z listem szkolnego kolegi Tyszkiewicza, Michała Mniszcha, do matki – z tego samego czasu – w którym zdaje on sprawę z motywacji podjętej wraz z bratem Józefem podróży edukacyjnej:

Tutaj, podobnie jak gdzie indziej, moja droga Mamo, staramy się obejrzeć rzeczy, które mogą nam przynieść jakiś pożytek. Wczoraj zwiedziliśmy z detalami fabrykę tytoniu i nabieramy coraz głębszego przekonania, że dzięki przedsiębiorczości i swobodzie można by i u nas założyć większość fabryk czy manufaktur, które podziwiamy za granicą, a których – na nie-szczęście – jesteśmy pozbawieni. Zapewniam cię szczerze, moja droga Mamo, że nie zdarza mi się wstępować do jakiegokolwiek odwiedzanego przeze mnie warsztatu, do jakiegokolwiek rękodzielnika czy manufakturzysty bez przywoływania smutnego wspomnienia o stanie beczynności, w jakim żyje większość mieszkańców naszego kraju<sup>10</sup>.

List Michała Mniszcha został tu przytoczony w przekładzie Marka Bratunia, który po raz pierwszy upublicznił projekt braci Mniszchów (sformułowany w liście do Feliksa Łoyki z 3 lutego 1765 roku) założenia w Polsce pod patronatem słynnego Jaqueta-Droza manufaktury szwajcarskich zegarków, produkującej na rynek polski, a także z myślą o eksporcie do Rosji, a nawet do Chin. Tego akurat przedsięwzięcia nie udało się w końcu zrealizować, ale zegarmistrzostwo było niewątpliwie sygnałem wywoławczym szeroko rozumianego postępu.

Wróćmy do cytowanego listu króla do pani Geoffrin z 29 kwietnia 1775 roku. Stanisław August pisze: „Nieboszczyk zapisał zegarek księdzu

<sup>9</sup> [A. Guillaume] Contant d’Orville, *Les fastes de la Pologne et de la Russie. Première partie, contenant l’histoire de la Pologne*, Paris 1769, s. 343. Egzemplarz tego dzieła (wznowionego też w Warszawie w roku 1773) znajdował się w bibliotece Stanisława Augusta. Zob. *Biblioteka Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim. Dokumenty*, oprac. J. Rudnicka, Warszawa – Wrocław 1988, s. 69, 172 i 184.

<sup>10</sup> Cyt. za: M. Bratuń, *Podróże edukacyjne – na podstawie korespondencji Michała Jerzego Wandalina i Józefa Mniszchów obejmującej lata 1761–1768*, [w:] *Duktem czasów. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Mariana Kaczmarka (1934–1994)*, red. M. Bratuń, S. Gajda, J. Neuberg, Opole 1996, s. 52.

Wyrwiczowi, i nie mógł zrobić lepszego przekazu. Wyrwicz go wychował i do dziś jest *factotum* tej rodziny”<sup>11</sup>.

Karol Wyrwicz w roli totumfackiego Tyszkiewiczów odegrał też istotną rolę w zaaranżowaniu małżeństwa swego wychowanka, Ludwika Skumina, z panną Poniatowską. Wspomina o tym Stanisław August w swych pamiętnikach, omawiając rolę Tyszkiewicza na sejmie roku 1778<sup>12</sup>. A i dla samego króla jeździł Wyrwicz w swaty, starając się dla niego (daremnie) o rękę arcyksiężniczki austriackiej (1765).

Karol Wyrwicz, jak to się często w przypadku ludzi wieku oświecenia zdarzało, był człowiekiem wielu zasług na różnych polach. Julian Bartoszewicz pisze o nim: „Światły człowiek, znał dobrze przeszłość narodu, znał historię ludzkości, geografję, języki; znał całą literaturę starożytną, miał ogromne nacytanie się, pamięć wiele obejmującą i niez mordowaną chęć do pracy”<sup>13</sup>.

Z wymienionych tu dziedzin działalności najokazalej chyba zapisał się Wyrwicz w dziejach polskiej geografii<sup>14</sup>. Cytowany wyżej Bartoszewicz zwraca uwagę na jeszcze jedną dziedzinę pionierskiej działalności Karola Wyrwicza, który po kasacji zakonu jezuitów otrzymał od króla stanowisko proboszcza nowej parafii św. Andrzeja w Warszawie (potem zostanie opatem hebdowskim). Chodzi o archiwistykę i naukę o genealogii:

Wyrwicz był szlachcicem polskim, a nadzwyczaj systematycznym i porządnym człowiekiem; a zatem jako uczonej i jako szlachcic zaprowadził zaraz księgi parafialne chrztu, ślubów i śmierci. Od dnia 22 maja 1774 r. zaczęto zapisywać w tych księgach różne daty o różnych osobach i różne okoliczności ich życia. Wzorowy porządek widać tam wszędzie i znać uczoną rękę, co kierowała dziełem, a lubiła wszystko ująć w rachubę i pod systemat. [...] Widzisz zaraz cały szereg przodków zmarłego albo narodzonego dziecięcia

<sup>11</sup> *Listy Stanisława Augusta...*, op. cit., s. 117.

<sup>12</sup> Zob. Stanislas-Auguste Poniatowski, *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, t. 2, par ordre de l'Académie des Sciences de Russie, Leningrad 1924, s. 560.

<sup>13</sup> J[ulian] B[artoszewicz], *Kościół Ś[więte]go Andrzeja i kanoniczki w Warszawie*, „Biblioteka Warszawska” 1850, t. 1, s. 479.

<sup>14</sup> Zob. K. Augustowska, *Karol Wyrwicz jako geograf*, „Zeszyty Geograficzne WSP” 1967, R. IX, s. 77–137; eadem, *Karol Wyrwicz*, [w:] *Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy*, red. B. Olszewicz, Warszawa 1967, s. 117–137.

w tym systematycznym spisie, gdzie nic nie opuszczone, nawet rozporządzenia familijne i rozkazy. [...] Rzekłbyś, patrząc na te spisy Wyrwicza w aktach zejść i ślubów itd., że to są porządne wywody genealogiczne, że to herbarz szlachty polskiej jego czasu. [...] Kto będzie pisał herbarz szlachty polskiej z czasów Stanisława Augusta, musi się koniecznie radzić akt św. Andrzeja, a niejednej wątpliwości pozbędzie, niejeden fakt mylny sprostuje<sup>15</sup>.

Nie dziwi zatem, że podsumowując działalność ks. Wyrwicza jako proboszcza, Bartoszewicz odwołuje się do metafory zegarowej: „Wszystko więc u św. Andrzeja szło jak w zegarku: nabożeństwo miejscowe i posługa w mieście”<sup>16</sup>.

W kontekście związków biografii z przedmiotami użytkowymi można dodać, że nazwisko Karola Wyrwicza trafiło do języka polskiego jako nazwa pewnego przedmiotu: korkociągu. Bartoszewicz jako przykład poczucia humoru księdza przytacza następującą opowiastkę:

Znajoma jest powszechnie anegdota, przy stole królewskim, kiedy odkorkowując butelkę, ktoś zrobił uwagę, że nie ma wyrazu polskiego na oznaczenie trybuszona. Wszyscy dobierali słów i wyrazów, żeby trybuszon wytłumaczyć, a Naruszewicz wyrwał się: „Najwłaściwiej będzie Wyrwicz podobno” wśród głośniego śmiechu obecnych. Książd opat hebdowski nie rozgniewał się, a śmiał się równie z innymi i równie jak tamci serdecznie<sup>17</sup>.

Słowo się przyjęło. Linde w definicji przypomina ową anegdotę: „Wyrwicz, imię sławnego literata Polskiego SJ, równiennika x. Naruszewicza, który to ostatni przytykając do imienia pierwszego, grajcarek nazwał wyrwiczem”<sup>18</sup>. O tym, że słowo trafiło nie tylko do leksykonów, ale także do użycia codziennego, świadczy spis eksponatów jednej z wystaw wyrobów użytkowych, w którym czytamy: „Jeden Trybuszon czyli Wyrwicz”<sup>19</sup>.

Niezależnie wszak od rzeczownika pospolitego „wyrwicz” nazwisko uczonego jezuity też bywało przedmiotem żartów. Trafiło mianowicie do

<sup>15</sup> J. B[artoszewicz], op. cit., s. 486–487.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 488.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 505.

<sup>18</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6: U–Z, Lwów 1860, s. 587.

<sup>19</sup> A.M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 205.



modnych pod koniec XVIII wieku rymowanych herbarzy szlacheckich, zbierających nietypowe nazwiska, niekończące się na „-ski”. W jednej z takich wyliczanek czytamy:

Heydle, Plichty, Plicherty, Wyrwicze, Garnisze,  
Kikutowie, Horeszki, Czczory, Larysze,  
Orda, Orwid, Piels, Perband, Rus, Gamrat, Naczory;  
Zaś Bohusz, Tyzenhauz, Nałęcz, toć szlachectwa wzory<sup>20</sup>.

Co się stało z zegarkiem zapisanym Wyrwiczowi przez Tyszkiewicza? Bartoszewicz podaje, że Wyrwicz „sprzedał nawet swoje książki na niewiele lat przed śmiercią generałowi Działyńskiemu”, a „Księdza Reptowskiego scholastyka kolegiaty św. Jana wyznaczył egzekutorem swojego testamentu”<sup>21</sup>.

Dziesięć lat po śmierci Karola Wyrwicza, 1 grudnia 1803 roku, Maksymilian Ossoliński zwrócił się do ks. Andrzeja Reptowskiego:

Prosiłbym o jedną łaskę W. W. Pana Dobr[odzieja]. Byłeś przez całe życie przyjacielem i nawet exekutorem testamentu X. Wyrwicza; tego to, któremu winienem dług wdzięczności nigdy niewygasłej; radbym miał wiadomości o okolicznościach jego życia i o jego dziełach, abym go w biografjach Polaków mógł umieścić<sup>22</sup>.

Prośba ta pozostała jednak bez odpowiedzi. Jeśli ks. Wyrwicz pozostawił zegarek któremuś z bratanków, być może przetrwał on w rodzinie, której potomkowie żyją do dziś w Sawiczach na Białorusi<sup>23</sup>. A nam pozostały

<sup>20</sup> F. Dunin Wąsowicz, *Odpowiedź p[anu] hrabiemu I. Kuropatnickiemu [...]*, [w:] Dr M[ieczysław] D[unin] Wąs[owicz], *Wierszowane spisy szlachty*, „Miesięcznik Heraldyczny” 1909, nr 5, s. 77. Jest to odpowiedź na podobny utwór Ewarysta Andrzeja Kuropatnickiego, hrabiego galicyjskiego, geografa (*Geografia albo dokładne opisanie Królestw Galicyi i Lodomeryi*, Przemysł 1786) i heraldyka (*Wiadomość o klejnocie szlacheckim oraz herbach domów szlacheckich w Koronie Polskiej i Wielkim Księstwie Litewskim*, Warszawa 1789).

<sup>21</sup> Ibidem, s. 506.

<sup>22</sup> *Nowe wypisy polskie, czyli wybór różnych wyimków prozę i poezją zawierający. Dla użytku młodzieży szkolnej*, Warszawa 1841, s. 197.

<sup>23</sup> Zob. A. Sznajder, *W służbie Rzeczypospolitej*, „Magazyn Polski” 2015, nr 1, s. 16–18.

wzmianki o zegarach i zegarkach w pismach uczonego jezuitę. W *Geografii powszechnej* czytamy w opisie szwajcarskiego miasta, Szafluzy: „[...] pięknie zabudowana, wałami i zamkiem ubezpieczona, ma ozdobę od ulic szerokich i pod sznur prowadzonych, fontann wysoko w górę wyskakujących, zegara bieg i zaćmienie słońca i księżycę pokazującego, mostu kamiennego, którego jednak trzy frambuży<sup>24</sup> r[oku] 1751 obaliły się etc. [...]”<sup>25</sup>.

Natomiast rozdział o Chinach w tej samej księdze przynosi obraz negatywny: „Towary europejskie: kryształy, broń ręczna i ognista, okulary, perspektywy, zegarki różne nie mają już wielkiego odbytu, bo jemi Anglicy i Francuzi zarzucili Chiny”<sup>26</sup>.

W pewnym sensie jest to pośredni komentarz do sygnalizowanego powyżej projektu braci Mniszchów utworzenia w Polsce manufaktury szwajcarskich zegarków z myślą o ich eksporcie do Chin.

\* \* \*

W latach 40. XIX wieku do Szwecji podróżował archeolog i historyk Eustachy Tyszkiewicz (1814–1873), późniejszy twórca Muzeum Starożytności w Wilnie. Jego wyprawa miała na celu głównie zapoznanie się z zabytkami historycznymi i archeologicznymi, miała też służyć przełamaniu negatywnego stereotypu Szwedów w społeczeństwie polskim. Tyszkiewicz jechał śladami oświeceniowego erudyty Albertrandiego (w przedmowie, datowanej na dzień 1 listopada 1844 roku, pisze: „P[an] Mikołaj Malinowski udzielił mi notat czynionych przez Biskupa Albertrandego w czasie jego pobytu w Szwecji, co przegląd archiwów tego kraju znacznie mi ułatwiło”<sup>27</sup>). W Petersburgu, ze wzruszeniem odwiedzając wieczorem „skromny kamień w podłodze kościoła, położony przez X. Siostrzeńcewicza”<sup>28</sup>, wspominał zasługi ostatniego króla Polski w gromadzeniu materiałów do historii kraju, m.in. poprzez penetrację archiwów szwedzkich („Posyłał tam własnym nakładem dla zwiedzania archiwów i bibliotek”<sup>29</sup>). Jan Chrzciciel Albertrandi był w Szwecji

<sup>24</sup> Arkady.

<sup>25</sup> K. Wyrwicz, *Geografia powszechna*, Warszawa 1770, s. 236.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 406.

<sup>27</sup> Eust[achy] Tyszkiewicz, *Listy o Szwecji*, t. 1, Wilno 1846, s. VIII.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 12. Płyta kryła zwłoki Stanisława Augusta Poniatowskiego.

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

w latach 1789–1790; opisał tę podróż w listach do Piusa Kicińskiego, sekretarza królewskiego, który pokazywał je Stanisławowi Augustowi. Albertrandi przywiózł „70 tomów odpisów i streszczeń archiwalnych [...]”<sup>30</sup>.

Tyszkiewicz, który płynął z Petersburga do Finlandii i Szwecji przez Rewel, wspomina odbyty w głównym mieście Estonii zjazd Zygmunta III z jego ojcem, Janem, królem Szwecji – i przypomina ciętą ripostę tego ostatniego w sprawie wychowania syna w religii katolickiej, w nadziei na to, że obejmie oba królestwa („Educabis filium meum in spem utriusque Regni”<sup>31</sup>) – cytując to zdanie z książki o Inflantach, napisanej przez Jana Augusta Hylzena<sup>32</sup>, przyjaciela Karola Wyrwicza, który jeździł po Europie jako preceptor jego syna.

Jak w Petersburgu centralnym punktem była dla Tyszkiewicza płyta nagrobna Poniatowskiego, tak tu staje się nią portret tego władcy w królewskiej galerii na zamku Gripsholm:

Stanisław August Poniatowski wyobrazony jest w królewskiej purpurze, w pozycji nadanej mu przez Bacciarellego. Zupełnie podobny obraz dotąd w Jabłonnej pod Warszawą widzieć można. Na ramieniu jest duża tarcza złożona, podzielona na cztery części, gdzie wśród herbów krajowych, Ciołek Poniatowskich widzieć można. Nie wiem, czy to dla tego, że sala jest okrągłą, ale złudzenie tak jest wielkie, że przysiąc potrzeba, iż oczy wszystkich panujących na Króla Stanisława są obrócone. Najbliżsi wówczas sąsiedzi jego tuż przy nim są umieszczeni<sup>33</sup>.

Niejedyny to osobisty akcent zwiedzania królewskiej galerii. Portret królowny Cecylii przynosi Tyszkiewiczowi wspomnienie oświeceniowej lektury: „*Jan z Tęczyna*, ta zachwycająca powieść Niemcewicza, była pierwszym polskim romanssem czytany w dzieciństwie mym przeze mnie. Ona mi najpierwsze zostawiła wrażenia. Może też dlatego wspomnienie i widok twarzy Cecylii tyle mi sprawia przyjemności”<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Ks. Alfons Schletz, *Ks. Jan Albertrandi w latach 1731–1795*, „Nasza Przeszłość” 1959, R. X, s. 207.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>32</sup> Zob. Jan August Hylzen, *Inflanty*, Wilno 1750, s. 218.

<sup>33</sup> E. Tyszkiewicz, *Listy o Szwecji...*, op. cit., s. 70–71.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 73.

W Skokloster, zamku hrabiego Brahe, Tyszkiewicz obok przedmiotów związanych z osobą św. Brygidy odnajduje kolejne polskie pamiątki:

W salonie, gdzie są portrety domu Hrabiów Brahe, jest wizerunek Eryka Brahe, Marszałka Dworu Króla Zygmunta III. W innym pokoju zachwyił mnie współcześnie malowany olejnymi farbami portret Katarzyny Jagiellonki. Ta córka, siostra i matka Zygmunatów, ostatnia kropla krwi Jagiellońskiej, w bogatym stroju i w całej postawie jest wyobrażona. Ona to od młodości do zgonu złe i dobre lata na tej ziemi spędzając, zwłoki swe, lubo gorliwej obrończelki Rzymskiego Kościoła, jednak w świątyni nieprzyjaznego wyznania w Upsali złożyła. Dalej Potocka, żona ostatniego posła od Rzeczypospolitej Polskiej<sup>35</sup>, Pani dziwnie nadobna i piękna.

W szafach, gdzie kosztowne zachowują – sprzęty, jest kieszonkowy złoty zegarek Króla Zygmunta III i agatowy podróży serwis znakomitego w naszym kraju męża Kanclerza Jana Zamoyskiego<sup>36</sup>.

Tę serię związanych z historią Polski przedmiotów zamyka dokładnie opisany kobierzec z wyszytym drzewem genealogicznym Mikołaja Wojciecha Gniewosza, XVII-wiecznego dyplomaty, biskupa kujawskiego i pomorskiego, oraz „małe z wosku popiersie [...] wywiezione z Polski i znane tu pod nazwiskiem Biskupa Polskiego”<sup>37</sup>.

Wymieniony przez Eustachego Tyszkiewicza „kieszonkowy złoty zegarek Króla Zygmunta III” przypomina o rozlicznych talentach i pasjach tego monarchy, które późniejszym autorom dawały pochop do snucia porównań z ostatnim królem Polski. Kazimierz Lepszy w artykule *Artysta malarz na tronie polskim* pisał:

Wprawdzie jego zainteresowania nieco jednostronne, przede wszystkim czyniły go wrażliwym na sztuki plastyczne i muzykę z wyraźnym uszczerbkiem dla literatury pięknej, ale w tym ograniczonym zakresie, opieka i umiłowanie, jakimi król otaczał malarstwo, architekturę i przemysł artystyczny,

<sup>35</sup> Właśnie posłowi Jerzemu Potockiemu zawdzięczał Albertrandi list żelazny na przewiezienie zbiorów archiwalnych ze Szwecji do Polski.

<sup>36</sup> E. Tyszkiewicz, *Listy o Szwecji...*, op. cit., s. 100–101.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 101.

stawiają go niemal na równi ze znakomitym na tym polu ostatnim królem polskim Stanisławem Augustem Poniatowskim<sup>38</sup>.

Nieco wcześniej monografista władcy, Czesław Lechicki, pisał o nim: „Kował łańcuchy, konstruował zegary, rzezał medaliony, rył, modelował, odlewał i trybował, nie dając się prawdopodobnie nikomu wyreczać, tyle mu zadowolenia sprawiało osiąganie stopniowe mistrzostwa i technicznej biegłości w obrobieniu szczególnie blachy, a zapewne i drzewa”<sup>39</sup>.

Tenże historyk zwraca szczególną uwagę na „kunsztowny, szafkowy godzinnik, czyli zegar bijący”<sup>40</sup>, ofiarowany na odjeźdźnym nuncjuszowi Caetaniemu. Godzinnik był w kształcie świątyni, w środku znajdowała się procesja, jaką papież odprawia, wchodząc do bazyliki św. Piotra: „Wszystkie te figurki przez sztuczny mechanizm ruszały się, Ojca św. niesiono w krześle, odzywały się trąby i kotły, a gdy dawał błogosławieństwo miastu i światu, znowu bito w bębny, strzelano z armatek”<sup>41</sup>.

Wykonany przez Zygmunta III zegarek był w słynnej Szkatule Królewskiej, która stanowiła najcenniejszą część kolekcji w Świątyni Sybilli w Puławach, ufundowanej przez księżnę Izabelę Czartoryską – zrabowanej w roku 1939 przez hitlerowców. Sporządzona krótko przedtem dokumentacja fotograficzna przetrwała w negatywie i została wywołana dopiero w roku 1994. Dzięki temu możemy dziś oglądać czarno-białe podobizny wszystkich znajdujących się niegdyś w Szkatule obiektów. Na Poziomie III był wśród nich: „Zegarek eliptyczny, kryształ oprawny w złoto, emaliowany, według tradycji wykonany własnoręcznie przez króla Zygmunta III”<sup>42</sup>.

Zamknę tę pandemiczną gawędę cytatem z uroczej książeczki Maurycego Dzieduszyckiego *Dni, nocy, godziny*, która jest gawędą o zegarach i zegarkach

<sup>38</sup> K. Lepsi, *Artysta malarz na tronie polskim*, „Kurier Literacko-Naukowy”. Dodatek do nr 251 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 10.09.1934. Artykuł zawiera reprodukcje obrazów malowanych przez Zygmunta Starego, a pochodzących ze zbiorów krajowych i zagranicznych.

<sup>39</sup> C. Lechicki, *Mecenat Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze*, Warszawa 1932, s. 178.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>41</sup> Ł. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Warszawa 1830, s. 258.

<sup>42</sup> E. Czepielowa, Z. Żygulski jun., *Losy Szkatuły Królewskiej z puławskiej Świątyni Sybilli*, „Cenne – Bezczenne / Utracone” 1998, nr 2, s. 19.

w polskiej kulturze. Dzieduszycki tłumaczy, co to były jaja norymberskie bądź pektoraliki, po czym nawiązuje ciąg skojarzeń:

Noszono je z początku w małych kieszonkach u żupanów na prawym boku. Miał taki zegarek słynny nasz Piotr Skarga, bo w swej *Próbie Zakonu*, wspominając rzewnie nieodstępny sobie niegdyś towarzysza i przyjaciela ks. Marcina Laternę, zamordowanego od Szwedów w r. 1598, mówi: „Młodszy, który za mną trzy lata zegarek na kazanie nosił, uprzedził mnie!” Ci sami Szwedzi, co później pod najezdniczym swym królem Karolem Gustawem, ojczyznę naszą za Jana Kazimierza rabowali, posiadają dziś w ciekawym zamku Skokloster należącym do hrabiów Brahe, między licznymi polskimi łupami także kieszonkowy złoty zegarek Zygmunta III.

Mówiliśmy wyżej, że król ten wyrabiał sam zegarki. Otóż jeden z tych kryształowy, będący niegdyś w „Świątyni Sybilli” w Puławach, zdobi obecnie zbiory hotelu Lambert w Paryżu<sup>43</sup>.

Nie trzeba chyba dodawać, że przypis do zegarka w Skokloster odsyła do książki Eustachego Tyszkiewicza, trwale wiążąc jego nazwisko z tą pamiętką.

## Bibliografia

- Kazimiera Augustowska, *Karol Wyrwicz jako geograf*, „Zeszyty Geograficzne WSP” 1967, R. IX.
- Kazimiera Augustowska, *Karol Wyrwicz*, [w:] *Dziewięć wieków geografii polskiej. Wybitni geografowie polscy*, red. B. Olszewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967.
- [Julian] B[artoszewicz], *Kościół Ś[więte]go Andrzeja i kanoniczki w Warszawie*, „Biblioteka Warszawska” 1850, t. 1.
- Biblioteka Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim. Dokumenty*, oprac. J. Rudnicka, Instytut Badań Literackich PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa 1988 (seria „Archiwum Literackie”, XXVI).
- Marek Bratuń, *Podróże edukacyjne – na podstawie korespondencji Michała Jerzego Wandalina i Józefa Mnischów obejmującej lata 1761–1768*, [w:] *Duktem*

<sup>43</sup> Maurycy hr. Dzieduszycki, *Dni, nocy, godziny*, Lwów 1874, s. 48.

- czasów. *Księga pamiątkowa ku czci Profesora Mariana Kaczmarka (1934–1994)*, red. M. Bratuń, S. Gajda, J. Neuberg, Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1996.
- Tomasz Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.
- [André Guillaume] Contant d'Orville, *Les fastes de la Pologne et de la Russie. Première partie, contenant l'histoire de la Pologne*, Paris 1769.
- Ewa Czepielowa, Zdzisław Żygulski jun., *Losy Szkatuły Królewskiej z puławskiej Świątyni Sybilli*, „Cenne – Bezcenne / Utracone” 1998, nr 2.
- Anna M. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
- Franciszek Dunin Wąsowicz, *Odpowiedź p[anu] hrabiemu I. Kuropatnickiemu [...] [w:] Dr M[ieczysław] D[unin] Wąs[owicz]*, *Wierszowane spisy szlachty*, „Miesięcznik Heraldyczny” 1909, nr 5.
- Maurycy hr. Dzieduszycki, *Dni, nocy, godziny*, E. Podolski, Lwów 1874.
- Łukasz Gołębiowski, *Domy i dwory*, N. Glücksberg, Warszawa 1830.
- Jan August Hylzen, *Inflanty*, Drukarnia Akademicka, Wilno 1750.
- Czesław Lechicki, *Mecenat Zygmunta III i życie umysłowe na jego dworze*, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego – Instytutu Popierania Nauki, Warszawa 1932.
- Kazimierz Lepszy, *Artysta malarz na tronie polskim*, „Kurier Literacko-Naukowy”. Dodatek do nr 251 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 10.09.1934.
- Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6: U–Z, drukarnia Zakładu Ossolińskich, Lwów 1860.
- Adam Stanisław Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t. 1, wyd. B. Wolska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005 (seria „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, IV).
- Nowe wypisy polskie, czyli wybór różnych wyimków prozę i poezją zawierający. Dla użytku młodzieży szkolnej*, E. Günther, Warszawa 1841.
- Ks. A. Schletz, *Ks. Jan Albertrandi w latach 1731–1795*, „Nasza Przeszłość” 1959, R. X.
- [Stanisław August Poniatowski], *Correspondance inédite du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame de Geoffrin 1764–1777, précédée d'une étude sur Stanislas-Auguste et Madame Geoffrin et accompagnée de nombreuses notes par Charles de Mouÿ*, Slatkine Reprint, Genève 1970.
- [Stanisław August Poniatowski], *Listy Stanisława Augusta do pani Geoffrin od roku 1764 do roku 1777*, wyd. z objaśnieniami L[ucjan] Siemieński, Kraków 1876.

Stanislas-Auguste Poniatowski, *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, t. 2, par ordre de l'Académie des Sciences de Russie, Leningrad 1924.  
Andrzej Sznajder, *W służbie Rzeczypospolitej*, „Magazyn Polski” 2015, nr 1.  
Eustachy Tyszkiewicz, *Groby rodziny Tyszkiewiczów*, J. Jaworski, Warszawa 1873.  
Eust[achy] Tyszkiewicz, *Listy o Szwecji*, t. 1, J. Zawadzki, Wilno 1846.  
Karol Wyrwicz, *Geografia powszechna*, Warszawa 1770.

### **Watches in the Tyszkiewicz Family. Part One**

A free narrative about several watches – real ones and those described in literature – related with the wealthy Polish-Lithuanian Tyszkiewicz family in the 18th and 19th century. Lengthy digressions touch several aspects of life in that period. One concerns the person of Ludwik Skumin Tyszkiewicz (1748–1775), a talented orator who lived a dangerous life and died young in Paris (his ideas are compared with those of Michał Mniszech, who tried to establish a Jaquet-Droz manufacture of Swiss watches in Warsaw). Another one concerns Karol Wyrwicz, who inherited Tyszkiewicz's watch, a priest who introduced the style of armorials to his parish books; his name is, incidentally, associated with a new Polish word for a corkscrew. The final part discusses the motive of watches in travel notes from Sweden written by Eustachy Tyszkiewicz. To be followed by Part Two.

**Keywords:** corkscrew, Pierre Jaquet-Droz, Michał Mniszech, Sigismund III Vasa as a watchmaker, Stanisław II Augustus Poniatowski, Aleksander Tyszkiewicz, Eustachy Tyszkiewicz, Ludwik Skumin Tyszkiewicz, watches in literature, Karol Wyrwicz



## ZAPIS Z TERENU CODZIENNOŚCI. PRZYCZYNEK DO ROZMYŚLAŃ O IZOLACJI (W DOBIE PANDEMII)

AGNIESZKA KARPIEL

Instytut Nauk o Kulturze UŚ  
Institute of Cultural Studies, University of Silesia in Katowice  
agnieszka.karpziel@us.edu.pl  
ORCID: 0000-0003-1777-2915

JESSICA KUFA

Instytut Nauk o Kulturze UŚ  
Institute of Cultural Studies, University of Silesia in Katowice  
jessica.kufa@us.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-0858-0228

*Codzienność jest nudna*<sup>1</sup> to akcja fotograficzna nagrodzona w konkursie „Do sztuki gotowi Start!”. Do udziału w niej losowo wybrałyśmy siedem osób<sup>2</sup>, a każda z nich przez 24 godziny fotografowała swoją codzienność za pomocą aparatu do fotografii natychmiastowej Fuji Instax mini 8<sup>3</sup>, posiadając tylko

<sup>1</sup> Autorkami i realizatorkami pomysłu były: Agnieszka Karpziel, Jessica Kufa i Gabriela Styrkowicz. W efekcie ich pracy 20 grudnia 2019 r. w katowickim oddziale BWA odbył się wernisaż wystawy, na której zaprezentowane zostały 127 fotografie wykonane w ciągu siedmiu dni.

<sup>2</sup> Liczba chętnych do wzięcia udziału w projekcie przerosła nasze oczekiwania. W ciągu trzech dni do akcji zgłosiło się 91 osób, stąd decyzja o losowaniu. Zależało nam na zachowaniu jak najmniejszej ingerencji w dobór uczestników. Jedyną informację, która miałyśmy w momencie losowania, było imię, nazwisko i wiek (konieczna była pełnoletniość).

<sup>3</sup> Uczestnicy projektu mieli do dyspozycji aparaty: Instax Mini 8 i Instax Wide. Sięgnęłyśmy po technikę fotografii natychmiastowej z dwóch powodów. Po pierwsze, w swoich założeniach przybliżyła nas do popularnej obecnie estetyki instagramowej, która wydaje się bezspornie królować na polu prezentowania codzienności. Po drugie – idea, którą prezentuje fotografia natychmiastowa, zawarta w hasle reklamowym firmy Polaroid: „Nie będziesz mógł przestać. Nagle wszędzie widzisz obrazy... A teraz naciśnij czerwony guzik... Rrrr... Cyk! I gotowe!”

(albo aż!) 20 wkładów. Prowokujący w naszym odczuciu tytuł zdradzać miał istotę tego działania, jednak każdy z uczestników musiał na swój sposób zmierzyć się z fotograficznym przedstawieniem swojej codzienności. Mimo dostrzegalnych punktów wspólnych każda doba otwierała przed nami nowe interpretacyjne przestrzenie. Najbardziej charakterystyczne było zmaganie się uczestników z aparatem fotograficznym, który przestał być tylko narzędziem służącym do zapisu, ale stał się kolejnym (ósmym) i autonomicznym uczestnikiem projektu. Aparat, będąc świadkiem codziennego życia, pozwalał na intencjonalne wrywanie chwil i obrazów, podkreślał relacje w przestrzeni miasta i w intymnej przestrzeni domów, tworzył nowe znaczenia tego, co zostało zobaczone i doświadczone, a także stał się narzędziem władzy w rękach fotografujących. Jednak na przekór postulatowi, które sugerują uważne fotograficzne bycie „tu i teraz”, i próbując przeciwstawić się myśli propagatora „decydującego momentu”<sup>4</sup>, Henriego Cartiera-Bressona, powstała opowieść o *nudnej* codzienności, ukryta za widokiem budynków i zwyczajnych przedmiotów, za relacjami z ludźmi, których spotykamy, za miejscami, w których bywamy, i za okrytymi banalnością czynnościami. Interpretując fotografie wykonane przez uczestników i uczestniczki, traktowałyśmy je zbiorczo (nie skupiałyśmy się na przypisaniu ich do poszczególnych dni ani na autorstwie), zależało nam bowiem na zajrzeniu za kulisy procesu fotograficznego i zadaniu pytania o postrzeganie codzienności (rutyny, powtarzalności, nudy) poprzez fotograficzne zapośredniczenie.

---

(B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 218), zdaje się dyskutować z hasłem wywoławczym naszego działania, czyli codzienną nudą. Po trzecie, aparat instax ogranicza do minimum konieczność posiadania odpowiedniego technicznego przygotowania do fotografowania.

<sup>4</sup> Na spotkaniu z uczestnikami i uczestniczkami projektu poprzedzającym działanie fotograficzne inicjatorce akcji nawiązały do metody fotograficznej nazwanej „decisive moment” zaproponowanej przez Cartiera-Bressona, która zakłada, że osoba fotografująca powinna czekać na jeden właściwy moment naciśnięcia spustu migawki. Autorki akcji zachęcały do krytycznego spojrzenia na to popularne wyczekiwanie i popularne postrzeganie fotografii jako działania, które pozwala zatrzymać moment. Istotniejsze bowiem wydaje się samo bycie osoby fotografującej w procesie obserwowania i zapisywania codzienności, zapośredniczone przez aparat fotograficzny, niż wrywanie poszczególnych chwil z życia.

Codziennosc istnieje jednoczesnie najblizej i najdalej od naszej swiadomosci, jest trudna do uchwycenia, a zarazem niemozliwa do pominięcia, poniewaz codziennosc to „teraz” z perspektywy najblizszej „przyszlosci”. Do codziennosci nie ma powrotu. Natychmiast „rozplywa sie” i „krzepnie” w miece, w tym, co „niewyrazalne”<sup>5</sup>. Latwiej w pamiec zapadaja wzne momenty i wyjatkowe chwile. Codziennosc jest niewidzialna, a jej sens czesto wydaje sie nieuchwytny. Jej slady odnajdujemy w efektach powtarzalnych dzialan, ale niemozliwe jest wyabstrahowanie jej poza rytm uplywajacych godzin, dni tygodnia, miesiacy, lat. To czyni codziennosc tak podobna do fotografii, poniewaz – jak twierdzi John Berger – „formalny porzadek fotografii nie objaśnia niczego”<sup>6</sup>. Ogladanie zdjec w okreslonej kolejnosci pozwala uwierzyc na chwile w mozliwosc ulotnego poznania kontekstu, w jakim sa zawieszone, jednak tak jak w przypadku codziennosci, przegladanie kalendarza i czytanie zapisow w dzienniku tylko zludnie pozwala zatrzymac porzadek wydarzen. Nadal jest to tylko przygladanie sie powierzchni, bo „[...] prawdziwa tresc fotografii jest niewidzialna, wynika ona z gry z czasem, a nie z forma. Fotografie niosa ze soba swiadectwo podjetych przez ludzi wyborow. Nie chodzi o wybory dotyczace sfotografowania tego czy innego obiektu, lecz sfotografowania go w tym lub innym momencie”<sup>7</sup>.

Proba przedstawienia na zdjeciach codziennosci jest podwojnie niemozliwa. Okruch dnia jest tylko jednym z elementow wiekszej, nieokreslonej calosci, zanurzonej w powtarzalnosci dzialan, a „obraz interpretuje swiat, tlumaczac go na swoj wlasny jezyk. Fotografia nie dysponuje wlasnym jezykiem”. Wedlug Bergera „odczytywac fotografie uczymy sie tak, jak uczymy sie tropic slady”<sup>8</sup>. Jednak, paradoksalnie, to wzlasnie ta swiadomosc niespeelnienia wstepnych zalozen projektu pozwolila przyjrzec sie codziennosci i sladam ukrytym miedzy kadrami.

Od akcji minelo szesc miesiacy, ten czas wydaje sie bardzo odlegly, a jednoczesnie pandemia Covid-19 rzucila wszystkim podobne wyzwanie. Oto,

<sup>5</sup> R. Sulima, *Antropologia codziennosci*, Krakow 2000, s. 7.

<sup>6</sup> J. Berger, *Zrozumiec fotografie*, tlum. K. Olechnicki, [w:] *Badania wizualne w dzialaniu. Antologia tekstow*, red. M. Frackowiak, M. Krajewski, K. Olechnicki, Krakow 2011, s. 205.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 206.

zmuszeni do pozostania w domach, możemy wnikliwie przyglądać się naszej (pandemicznej) codzienności. Każdy może stać się badaczem swojego mikroświata, a odejście od nadmiaru działań podejmowanych przed czasem społecznej kwarantanny daje możliwość spojrzenia na rutynowe czynności z innej perspektywy. To doświadczenie skłoniło nas do ponownego przyjrzenia się fotografiom powstałym podczas projektu. Wybrałyśmy dziewięć kadrów, które połączyliśmy w trzy tryptyki. Autorami zdjęć są: Kacper Krzętowski, Barbara Błaż i Roksana Romańska (il. 1–3). Każda z wykonanych przez nich fotografii jest interpretacyjnym laboratorium codzienności zarówno czasu przed, jak i w trakcie izolacji.

Przy opracowywaniu założeń akcji *Codziennosc jest nudna* inspirowaliśmy się badaniami etnograficznymi, które są nam bliskie ze względu na nasze zainteresowania naukowe, ale próbujemy korzystać z ich potencjału także przy działaniach artystycznych i animacyjnych. Ewa Klekot, interpretując wystawę Zofii Rydet, doszukuje się podobnej inspiracji:

Pod wieloma względami strategia Rydet przypomina pracę etnografa w tym drugim znaczeniu tego słowa – gdy etnografia oznacza metodę badawczą polegającą na „byciu tam”, by móc po powrocie przedstawić relację z tego „bycia” publiczności „u siebie”, „w domu”. Podczas pobytu w terenie – „tam” – etnograf zbiera materiały, które mogą mieć różną postać: tekstu pisanego, zapisu głosowego, rysunków, zdjęć czy filmów, i których z zasady często się nie docenia<sup>9</sup>.

To jednak, co u Rydet jest zapisem z prowadzenia badań, formą dziennika badawczego, w naszym działaniu jest wiedzą wywołaną, która zostaje wypowiedziana podobnie jak słowa w czasie prowadzenia wywiadu przez informatorów i porządkowana oraz analizowana przez kuratorki. Podobnie jak w wywiadzie antropologicznym ściśle określony kwestionariusz kieruje rozmowę na interesujący badaczkę temat, tak my określiłyśmy założenia działania i istotne dla nas problemy, wokół których mieli poruszać się fotografujący. I tak jak podczas wywiadów to, jaką wiedzę pozyskałyśmy, wychodziło daleko poza nasze przewidywania.

---

<sup>9</sup> J. Dziewit, A. Pisarek, *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, Łódź 2020, s. 59.



Il. 1–3. Codziennosc jest nudna, tryptyk nr 1: fotografie K. Krzętowskiego, B. Błaż i R. Romańskiej

Nasze dzialanie fotograficzne wpisuje się takze w szerszą panoramę zjawisk artystycznych. Aparatu do fotografii natychmiastowej w celu opisu i prezentacji własnej codzienności użył w 2008 roku Wojciech Puś, realizując film *Instant*, któremu towarzyszyły zdjęcia wykonane polaroidem. Jak sam mówi o swojej pracy, nagrania i fotografie przybierają formę „dziennika, w którym znalazły się sytuacje intymne, portrety wideo, dokumentacje codzienności, rejestracje zjawisk naturalnych, a także estetyczna fascynacja samym medium wideo, jego potencjałem wizualnym, materią obrazu cyfrowego”<sup>10</sup>. Innymi projektami fotograficznymi wykorzystującymi tę technikę, traktującymi o codzienności i pozostającymi w estetyce spontaniczności oraz niedopracowania są zdjęcia Andrei Ruedy, robione znajomym i przedmiotom, które towarzyszą jej każdego dnia. Uczestnicy projektu wielokrotnie fotografowali elementy przestrzeni miejskiej. To odsyła nas do prac Dennisa Hoppera, który stworzył cykl polaroidów *Colors*.

Działanie każdego z fotografujących uczestników przypomina *selfie* złożone z dwudziestu zdjęć. Analiza pojedynczego zdjęcia rzadko by na to wskazywała. *Selfie* jest obrazem samego siebie w dość wąskim tego słowa znaczeniu – jest to obraz własnego ciała, najczęściej twarzy, wykonany z niewielkiej odległości, który nie ukrywa sposobu wykonania zdjęcia (medium)<sup>11</sup>. Na tryptyk nr 1 składają się zdjęcia, z których jedno, przedstawiające nogi biorącej prysznic fotografującej, jest *selfie* w ścisłym tego słowa znaczeniu.

<sup>10</sup> W. Puś, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/pus-wojciech-instant> [dostęp 14.09.2020].

<sup>11</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa 2016, s. 79.

Kolejne zdjęcie to właściwie dwa obrazy, bardzo tę konwencję przypominające, choć ten, kto używał aparatu do fotografii natychmiastowej typu Fuji Instax mini 8, zapewne domyśla się, że bardzo trudno zrobić nim sobie tak dobrze wykadrowane zdjęcie<sup>12</sup>. Na fotografii Roksany Romańskiej widzimy uczestniczkę projektu, która bezspornie zaaranżowała to zdjęcie. Ten, kto naciskał spust migawki, był jedynie wykonawcą jej zamysłu kompozycyjnego, a ponadto na estetykę zdjęcia istotny wpływ miały ustawienia samego aparatu, które autorka wzięła wcześniej pod uwagę. Pierwsze zdjęcie przedstawia niebo, które fotografujący widział, idąc do dentysty.

Zdjęcia przedstawiające codzienność można określić mianem dokumentu – miały przedstawiać przecież coś, co istnieje, i jak w przypadku wielu innych dokumentów fotografujący włożyli wiele wysiłku w to, aby zdjęcia oddawały rzeczywistość taką, jaka jest. To jednak cel właściwie niemożliwy do spełnienia<sup>13</sup>. Szczególnie gdy rzeczywistość, którą chcemy dokumentować, jest czymś tak ulotnym i zarazem bliskim, jak własna codzienność. Każdy z autorów dokonał wyboru sposobu, w jaki sposób sprostać temu wyzwaniu. Nadana odgórnie liczba zdjęć oraz brak możliwości ich usuwania bądź obróbki uniemożliwiały realizację pewnych pomysłów, każąc fotografującym pogodzić się z ich ograniczonym wpływem na efekt końcowy. Pozostawał wybór kadru, w przypadku instaxa utrudniony o tyle, że obraz na zdjęciu jest przesunięty względem tego widocznego w wizjerze. W przypadku cyfrowych *selfie* autor ma znaczny wpływ na komunikat, który konstruuje, kreując siebie poprzez zdjęcia, ich wybór i obróbkę cyfrową, np. nakładanie filtrów<sup>14</sup>. Uczestnicy działania nie mieli tej możliwości. Ich fotografie są eksperymentem, mającym dać wiedzę umożliwiającą zadanie pytań o codzienność, o kreowanie codzienności, o osobisty performans.

---

<sup>12</sup> Fuji Instax mini 8 nie posiada, tak jak np. model mini 9, lusterka do robienia *selfie*. Wielu uczestników projektu po raz pierwszy korzystało z tego urządzenia. A przy wynikającej z założeń akcji ograniczonej liczby zdjęć nie mieli sposobności wprawić się w robieniu tego typu zdjęć. Teza o wyjątkowej trudności w zrobieniu sobie samemu zdjęcia jest wynikiem obserwacji konkretnych fotografujących używających konkretnego modelu aparatu. W przypadku innych modeli aparatu lub osób sprawnie ich używających teza ta mogłaby okazać się bezzasadna.

<sup>13</sup> A.M. Potocka, *Fotografia*, Warszawa 2010, s. 158.

<sup>14</sup> N. Mirzoeff, op. cit., s. 78.

Jednak zdjęcie ukazujące niebo zauważone w drodze do dentysty rezygnuje z przedstawienia rzeczywistości na rzecz wprowadzenia niepokoju symbolicznego. Na zdjęciu widzimy błękit i białe chmury, lecz nie to jest jego treścią. Idąc tropem myśli Rolanda Barthes'a przedstawionej w *Światle obrazu*<sup>15</sup>, niebo byłoby *studium* – rozpoznawalnym dla wszystkich z danego kręgu kulturowego obrazem niosącym zrozumiałe treści. *Punktum* jest elementem spoza kultury, bliskim osobistym przeżyciom i narastającym w znaczenia z czasem. Jest tym, co według Barthes'a sprawia, że fotografia zostaje w naszej pamięci oraz że możemy powiedzieć o niej coś więcej niż tylko to, że nam się podoba. Nie należy brać pod uwagę, czy założenia fotografującego zostały spełnione ani artystycznych walorów obrazu<sup>16</sup>. Zdjęcie nieba może nas znudzić, widzieliśmy ich zapewne wiele, ale osobiście nie potrafimy się oprzeć refleksji nad takim obrazem wizyty u dentysty. To zatrzymanie wzroku na niebie i zaproszony do widzenia aparat fotograficzny pokazuje nam czas inny niż czas wykonywanych czynności. Wizyta u dentysty trwa około 30 minut; zrobienie zdjęcia – zwłaszcza w fotografii natychmiastowej – może zająć tylko kilka sekund, jednak to niebo trwa w nas w czasie wykraczającym poza czas ludzki. To samo niebo widoczne jest z okna, ulicy i sklepu. Niebo łączy nas wszystkich. Tych zmuszonych do spędzania czasu w domu, tych, którzy narażając swoje zdrowie, muszą pracować, nas – ludzi i wszystkie istnienia pozaludzkie. To właśnie ten pozaludzki czas może być łatwiejszy do dostrzeżenia w czasie pandemii.

<sup>15</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> Dla założeń projektów ważne było, aby nie estetyzować robionych fotografii. Dlatego nie odrzucaliśmy zdjęć, które były prześwietlone lub odwrotnie – niedoświetlone, a nawet takich, o których autorzy mówili, że „nie wyszły”. W sensie metaforycznym miało to dla nas znaczenie, gdyż traktowałyśmy te „gorsze” zdjęcia jako momenty codzienności, które są nieinteresujące lub, według nas samych, niewarte opowiedzenia innym. Jest jednak jasne, że istnieje „poetyka polaroida”. Jest to estetyka, w której poruszają się artyści tacy jak Andy Warhol i David Hockney, ale także młodszy fotografowie, np. Wojciech Puś, który zrealizował film *Instant* w 2008 r. w estetyce polaroidu, któremu towarzyszyły fotografie natychmiastowe. „Estetyka polaroidu” polega na obecności błędów, na niedoświetleniu. Zdjęcia powstałe w tej poetyce można uznać za spontaniczne i nostalgiczne.



Zdjęciowe autoportrety wykonywano właściwie, od kiedy zaczęto fotografować, jednak samo *selfie* ściśle wiąże się z rozwojem mediów społecznościowych oraz rozpowszechnieniem telefonów komórkowych z aparatami fotograficznymi. W pierwszej dekadzie XXI wieku na portalach społecznościowych często umieszczano *selfie* wykonane w lustrze, w którym odbijało się światło lampy błyskowej, niejednokrotnie przysłaniające osobę znajdującą się na zdjęciu. Jednak wkrótce aparaty fotograficzne pojawiły się z przodu smartfonów, przy tym znacząco rozszerzono ich ustawienia, ułatwiając osiągnięcie pożądanego efektu<sup>17</sup>. Uczestnicy projektu korzystali z modelu aparatu Fuji Instax mini 8, który nie posiada technicznego rozwiązania umożliwiającego podgląd zdjęcia wykonywanego samemu sobie ani też dodatkowego lusterka zakładanego na obiektyw. Dlatego fotografujący, robiąc zdjęcie swojemu ciału, nie wychodzili poza perspektywę własnego widzenia owego ciała. Jeżeli więc nie perspektywę widzenia, to co daje aparat fotograficzny, aby spojrzenie na siebie i swoją codzienność było czymś innym niż praca bez medium? Instax poprzez swoje ustawienia odpowiada za bardzo charakterystyczny wygląd zdjęcia. Przypomina to pracę etnograficzną nad materiałem badawczym: sam proces robienia zdjęć i ustawienia aparatu przypomina proces analizy, a tworzenie interpretacji jest niczym wejście do antropologicznej ciemni<sup>18</sup>. *Selfie* czy fotografowanie swojej codzienności jest aktem kreatywnym nastawionym także na komunikację (projekt zakładał pokazanie zdjęć w galerii sztuki), a także soczewką, w której przyglądamy się sobie. Poprzez *selfie* przedstawiamy nasze relacje ze światem – z miejscem, przedmiotami i ludźmi<sup>19</sup>. Ta obserwacja siebie powraca w innym kontekście, we wspomnianym obrazie R. Romańskiej składającym się z dwóch zdjęć, które przedstawiają ten sam górski krajobraz, z tą różnicą, że na jednym z nich znajduje się uczestniczka projektu. Te zdjęcia to przyglądanie się

---

<sup>17</sup> N. Mirzoeff, op. cit., s. 77.

<sup>18</sup> J. Dziewit, A. Pisarek, *Ciemnia antropologiczna*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice 2016, s. 11.

<sup>19</sup> J. Dziewit, *Od budowania tożsamości do zniewolenia. Rozważania o funkcji fotografii w kulturze Zachodu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler, Katowice 2016, s. 188.



świata „beze mnie” i „ze mną” lub światu, w którym „jestem, choć nie zawsze widoczna”.

Wydawać by się mogło, że codzienność jest wyznaczana tylko przez czas i powtarzalność, które wspólnie zamykamy w określeniu „24/7”<sup>20</sup>. Jednak, jak przekonywałyśmy wcześniej, to także świadomość czasu, który istnieje poza nami. Codzienność to przestrzenie, w których jej i jej trwania doświadczamy. Pokój, mieszkanie, blok, miasto – miejsca, które są nam znane, w których przebywamy niemal codziennie, stają się areną naszych powszednich działań. Codzienne mikro-historie dziejące się za betonowymi i kolorowymi fasadami, za drzwiami, które widzimy na zdjęciach składających się na tryptyk nr 2 (il. 4–6). Przestrzeń i czas zdają się walczyć o naszą uwagę, nieustannie konkurując ze sobą, a w codzienności, jak w soczewce, skupiają się konsekwencje tej walki. Z jednej strony „24/7” to czas beczasowy, pozbawiony wszelkich materialnych form oraz rozpoznawalnych cezur, nieuznający następstwa lub powtarzalności wydarzeń<sup>21</sup>, z drugiej to właśnie podporządkowanie się władzy czasu odmierzanego przez zegar wyznacza nam wejścia i wyjścia, zamykanie i otwieranie, przybywanie na czas, spóźnianie się, czekanie, przemierzanie korytarzy, przebywanie w pomieszczeniach itd. Otwarcie przed kimś drzwi to także gest zaproszenia do „mojego” świata, często najpilniej strzeżonego przed wzrokiem innych; zamknięcie ich za kimś to wpisanie go/jej na moment do bezpiecznego,



Il. 4–6. Codzienność jest nudna, tryptyk nr 2: fotografie K. Krzętowskiego, R. Romańskiej i B. Błaż

<sup>20</sup> J. Crary, *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 50.

intymnego wnętrza codzienności. Ściany i drzwi przywołują skojarzenie z murem i zaporą, miejscem, które odczytujemy jako znak STOP, co w kontekście sporu o codzienność, toczącego się pomiędzy aparatem fotograficznym a osobą fotografującą, zdaje się możliwością przechwycenia czasu i zmuszenia oglądającego do chwili zatrzymania, niespełnienia jednej z głównych obietnic fotografii – pokazania wszystkiego.

W fotografiach, które mają przedstawiać codzienność, szukamy śladów obecności, odbić w lustrach, cieni dostrzeżonych na murach, które pozwolą potwierdzić bycie „tu i teraz” (tryptyk nr 3; il. 7–9). Tak jak spotkanie z innym człowiekiem zapewnia nas o naszym byciu, ponieważ „[...] inni nas nie stwarzają, a jedynie zapewniają nas o naszej obecności. Nie możemy bowiem sami dla siebie potwierdzić własnego *ja*”<sup>22</sup>, tak własny cień, który udaje się zatrzymać na fotografii, pozwala zauważyć siebie. Poczucie tożsamości i ciągłości bycia dostrzec można w zdjęciach naszych bliskich i fotografiach, które przywołują wspomnienie o nas z przeszłości. W portrecie matki możemy odnaleźć cząstkę nas samych, a fotografie z dzieciństwa wypełniają sieć wspomnień o codzienności „z kiedyś”. Zdjęcia ustawione na półce, fotografie w towarzystwie obrazów będących portretami świętych to przedstawienie nierozzerwalnego związku, jaki można dostrzec pomiędzy codziennością a świętością obrazu. To także dowód na ciągłe napięcie istniejące pomiędzy odnalezionym wizerunkiem nas i naszych bliskich a symulakrum przedstawiającym wyobrażenie świętych. Wszystkie te obrazy wyłaniają się z enigmatycznej ciemności, gdy na ułamek sekundy uda się zajrzeć głębiej niż w pierwszy plan, najczęściej najlepiej oświetlony i dostrzegalny. Fotografując codzienność, szukamy obrazu „*ja*”, tak aby chociaż na chwilę zyskać pewność, „że mój obraz, ruchomy, przerzucany między tysiącem zmieniających się zdjęć, zależnie od okoliczności i wieku, zgadzał się zawsze z moim *ja*”<sup>23</sup>, na ułamek sekundy wychylić się za barierkę na balkonie i szukać odpowiedzi z zamkniętymi oczami.

Akcja *Codziennosc jest nudna* odbyła się na kilka miesięcy przed ogłoszeniem pandemii. Ten trudny czas zbiega się z momentem podsumowania działań i opracowywania albumu prezentującego powstałe w ich wyniku

<sup>22</sup> M. Markiewicz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, op. cit., s. 188.

<sup>23</sup> R. Barthes, op. cit., s. 25.



Il. 7–9. Codziennosc jest nudna, tryptyk nr 3: fotografie K. Krzȳtowskiego, R. Romańskiej i B. Błaż

zdjęcia. Zadaniem, jakie postawiłyśmy przed uczestnikami, było spojrzenie poprzez aparat na swoją codzienność. Interesowało nas to, co skrywa się pod tym pojęciem. Nie prezentowałyśmy konkretnej definicji codzienności, użyłyśmy jedynie prowokującego (dla niektórych) uczestników hasła „codziennosc jest nudna”. Wyrażenie okazało się na tyle niejednoznaczne, że pozwoliło na swobodę w jego odczytaniu. Dla jednych hasło było inspiracją do tego, by powiedzieć, że ich codzienność jest obfita w różne działania i myśli, dzięki którym nie ma mowy o nudzie. Inni zaś niemal z wdzięcznością przyjęli hasło jako prawdę, aby pokazać powszednie rzeczy, z którymi mamy do czynienia na co dzień i do których jesteśmy przyzwyczajeni na tyle, że potrzebujemy innej perspektywy, by je dostrzec.

Niezależnie od nastawienia uczestników teza zawierająca się w tytule działania została obalona w momencie jej wypowiedzania. Samo skierowanie na coś lub kogoś obiektu świadczy już bowiem o zainteresowaniu fotografującego. Powód tego zainteresowania nie zawsze przychodzi wraz z naciśnięciem spustu migawki, często ujawnia się dopiero na etapie porządkowania wykonanych zdjęć, ich przegłędania i wybierania tych, które, no właśnie – są warte uwagi. Uczestnicy akcji nie mieli możliwości odrzucania zdjęć, a dla nas na etapie konkretyzowania się interpretacji wszystkie zdjęcia były istotne. I choć zarówno uczestnicy, jak i my jako organizatorki mieliśmy ulubione fotografie oraz takie, o których łatwo byłoby nam zapomnieć, to stworzyłyśmy z nich wszystkich wspólną i wielowątkową narrację. Być może w tej strategii udało nam się zachować coś z tytułowej nudy – zgody na to, aby zaprezentowane zostały wszystkie fotografie.

Prace nad podsumowaniem projektu skłoniły nas do rozważań na temat sytuacji, w której znalazłyśmy się w czasie pandemii. Nie jest ona udziałem wszystkich, być może nawet nie większości obywateli. Jest to sytuacja ograniczenia wychodzenia z domu, pracy zdalnej, ciągłego napięcia i strachu związanego z tym, co dzieje się za oknem. Jeżeli nie tym oknem domu czy mieszkania, bo przez nie być może nie zobaczymy nic zadziwiającego, to za oknem naszych monitorów dzieje się już znacznie więcej<sup>24</sup>. Gdy wielu z nas się zastanawia, jak świat się zmieni, warto wzrok skierować na siebie, do czego przyczynkiem być może była nasza akcja. Wreszcie – postawione w tekście pytania mogą służyć do interpretacji artystycznych i pozaartystycznych „dzienników z czasów zarazy”.

Chodzi o to, by w samotności przetrwać izolację, wyruszyć, tak jak uczestnicy akcji, w „teren”, który jest ich „ja” zawierającym się w przestrzeniach, ciałach, ludziach, zjawiskach atmosferycznych i przedmiotach. Po odnalezieniu tej samotności, a tym samym społeczeństwa w sobie, możemy nie powrócić, ale spotkać się ponownie w innych warunkach, z inną wiedzą, by zbudować nowe społeczeństwo. Jak to określiła Catherine Malabou, komentując kryzys wywołany pandemią Covid-19:

Podziwiam tych, którzy potrafią analizować obecny kryzys wywołany przez pandemię Covid-19 w odniesieniu do globalnej polityki, kapitalizmu, stanu wyjątkowego, kryzysu ekologicznego, strategicznych relacji między Chinami, Stanami Zjednoczonymi a Rosją itd. Osobiście na tę chwilę ja sama staram się być „jednostką”. Powtórzę jednak: nie wynika to z żadnego indywidualizmu, lecz wręcz przeciwnie, z przekonania, że *epoché*, moment zawieszenia, wzięcia w nawias socjalizowania, bywa czasem jedynym dostępem do odmienności, sposobem na poczucie bycia bliżej wszystkich odizolowanych ludzi na Ziemi<sup>25</sup>.

Zamknięci w naszych domach niewątpliwie nadal borykamy się z trudnością bycia sami ze sobą. Od pierwszych dni izolacji zaczęto nas przyzwyczajając

<sup>24</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 68–69.

<sup>25</sup> C. Malabou, *Kwarantanna w kwarantannie i z dala od kwarantanny*. Rousseau, *Robinson Crusoe i „ja”*, tłum. M. Krzykowski [w:] „Znak” 2020, nr 5 (maj), s. 56.

do wydarzeń *online*, pracy zdalnej, codziennych briefingów itp. Pomocny w tej sytuacji może okazać się właśnie aparat (uwolniony od konieczności funkcjonowania jako narzędzie artystyczne), który pozwala na stworzenie dystansu wobec własnej codzienności i wyłonienie się pytań o to, jak i z czym żyjemy.

## Bibliografia

- Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008.
- John Berger, *Zrozumieć fotografię*, tłum. K. Olechnicki, [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. M. Frąckowiak, M. Krajewski, K. Olechnicki, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Kraków 2011.
- Boris von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.
- Jonathan Crary, *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2015.
- Jakub Dziewit, Adam Pisarek, *Ciemnia antropologiczna*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, grupakulturalna.pl, Katowice 2016.
- Jakub Dziewit, Adam Pisarek, *Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna*, WUŁ, Łódź 2020.
- Catherine Malabou, *Kwarantanna w kwarantannie i z dala od kwarantanny. Rousseau, Robinson Crusoe i „ja”*, tłum. M. Krzykawski, „Znak” 2020, nr 5 (maj).
- Miłosz Markiewicz, *Tożsamość zobrazowana, czyli o wartości zamykania oczu*, [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler, grupakulturalna.pl, Katowice 2016.
- Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Karakter, Kraków – Warszawa 2016.
- Anna Maria Potocka, *Fotografia*, Aletheia, Warszawa 2010.
- Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.
- Roch Sulima, *Antropologia codzienności*, WUJ, Kraków 2000.

## **A Note from the Area of Everyday Life. Contribution to the reflection on isolation**

The authors of the essay present an analysis and interpretation of the photographic action *Everyday Life Is Boring*, which they performed in December 2019 as a part of the Ready for art. competition. Start! in BWA in Katowice. The essay is an attempt to look at the results of their animating activity. The starting point consists of ten photographs taken by the participants in the project, whose task was to present their everyday life using instax photography. Photographers draw the common points between photography and the outgoing researcher's activities, and propose to look at everyday life through the prism of time, space and attempts to mark their presence in the world through photography. The challenge that has been presented to the participants of the artistic activity becomes a metaphor for everyday life and the possibility of observing it in the light of home isolation imposed by the Covid-19 pandemic.

**Keywords:** isolation, pandemic, everyday life, photography, anthropology, animation of culture

# OKIEM ODBIORCY: OBRAZY NAOCZNE I WYOBRAŻONE. ALBUM *ECHOES SHADES* PIOTRA ZBIERSKIEGO

ANNA MARIA ZARYCHTA

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi  
Direction of Photography and Television Production Department,  
The Polish National Film Television and Theatre School in Łódź  
a.zarychta@filmschool.lodz.pl  
ORCID: 0000-0002-4892-1613

*Wyobrażenia znajduje więcej rzeczywistości w tym, co się ukrywa,  
niż w tym, co jest widoczne.*

G. Bachelard

W poniższym tekście, do którego napisania impulsem stał się właśnie wydany album Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (*Cienie echa*, 2020), widzenie (oglądanie albumu) jest potraktowane zarówno jako zadanie zanurzone w refleksji naukowej (tj. wybranych jej obszarach), jak i – odwołując się do Carla Gustava Junga – jako doznawanie (także tego, co wymyka się racjonalności) oraz czucie, które stwarzają świadomość, „skąd coś pochodzi, dokąd może zmierzać i co może czynić”, i co za pośrednictwem intuicji pozwala „zerkać za węgiel”<sup>1</sup>. Istotna jest próba uchwycenia migotliwej w swoim charakterze gry relacyjnej, w jaką wciąga nas obraz z fotografii, pobudzając naszą wyobraźnię, nasz system skojarzeń i intuicji. W szczególności w przypadku, gdy obrazy sugerują coś jeszcze, swego rodzaju hierofanię – tu w rozumieniu przelotnego poczucia obecności metafizyki (czy może raczej potrzeby jej obecności) w codziennym życiu. Z jej ujawnianiem się jedynie w „mgnieniu oka” czy – jakby powiedział Eliade (*Traktat o historii*

---

<sup>1</sup> C.G. Jung, *Życie symboliczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 58–60 (rozdział *Podstawy psychologii analitycznej*).

religii)<sup>2</sup> – jako uchwycenie poprzedzające refleksję, poprzez które ujawnia się metafizyczna warstwa obrazu.

Piotr Zbiński – uznany za jednego z najciekawszych polskich fotografów młodego pokolenia – właśnie wydał swój drugi album *Echoes Shades*<sup>3</sup>. Jego pierwsza publikacja, *Push the Sky Away* (2016), znalazła się wśród finalistów nagrody Arles Author Book Award (2017) i zawierała m.in. cykl fotografii *Pass by Me*, nagrodzony w konkursie Leica Oskar Barnack Award Newcomer (2012). Obie publikacje to jednocześnie subiektywny zapis duchowego świata autora, jak i sugestywny zbiór fotografii dokumentujących kilkanaście podróży po Europie, Azji i Afryce, które to fotografie w pewnym sensie wpisują się w antropologiczny dyskurs – zarówno w ujęciu przywoływanej przez Krzysztofa Olechnickiego Elizabeth Edwards, która w artykule *Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology* (1997) postuluje nowe spojrzenie na antropologiczny dokument<sup>4</sup>, jak i w bardziej ogólnej refleksji, gdzie ważnym aspektem konstytuującym antropologiczną wizualność jest po prostu idea „patrzenia

---

<sup>2</sup> W prezentowanym tekście pojawi się wiele odwołań do prac Junga i Eliadego, niezależnie od kontrowersji towarzyszących ich refleksji nad metafizyczną i symboliczną wspólnotą kultur archaicznych czy próbą ukazania pozahistorycznego obrazu świata. W obu przypadkach potrzeba poznania pewnych ponadczasowych i uniwersalnych struktur obrazujących naturę ludzką jest bliska wizualnym poszukiwaniom Piotra Zbińskiego, którego fotografie są tu przedmiotem analizy. Towarzysząca im, tj. Junga i Eliadego, refleksji metodologiczna niejednoznaczność, łatwość dygresji i autorefleksji, jeszcze w innym, także formalnym wymiarze pasuje do specyfiki albumu *Echoes Shades*.

<sup>3</sup> Prace zebrane w albumie prezentowano m.in. w ramach łódzkiego Międzynarodowego Festiwalu Fotografii w 2019 roku, jak i wcześniej, w trakcie FotoFever Paris w Carrousel du Louvre (2018). Kuratorką wystawy na łódzkim fotofestiwalu była Peggy Sue Amison (USA/IRE), dyrektor artystyczna East Wing, platformy poświęconej fotografii założonej w 2012 roku w katarskim mieście Doha; <http://fotofestiwal.com/2019/wystawy/piotr-zbinski-cienie-echa/> [dostęp 3.02.2020].

<sup>4</sup> K. Olechnicki, *Wartość estetyczna a poznanie naukowe w socjologii i antropologii obrazu*, [w:] *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, Poznań, s. 37.



na innych ludzi”<sup>5</sup>. Olechnicki, przywołując m.in. Edwards, wskazuje na problem „granicy” między wiedzą naukową i nienaukową w badaniach nad sztuką, gdzie posługiwanie się wizualnymi metodami badawczymi bywa w mniejszym lub większym stopniu wejściem na „epistemologiczną skórkę od banana, którą jest problem sztuki, wartości estetycznych rozpatrywanych na rozmaitych poziomach relacji pomiędzy sztuką a nauką”<sup>6</sup>. Oczywiście wejście na grunt przestrzeni dyskursywnych powiązanych z antropologią rodzi szereg niebezpieczeństw (ale, co istotne, jest tu jedynie impulsem do refleksji), lecz równocześnie pozwala na postawienie pytań wskazujących na możliwe konteksty odbiorcze towarzyszące recepcji fotografii Piotra Zbierskiego.

Zebrane w obu albumach wizualne eseje Zbierskiego są nieustającym samopoznaniem (co autor bardzo wyraźnie podkreśla w wywiadach), ale i metafizycznym poszukiwaniem wspólnego nam kulturowego kodu człowieczeństwa – swoistą próbą odpowiedzi na postawione sobie pytanie o potrzebę kontaktu z tym, co transcendentne, o uchwycenie swoistej wspólnoty myślenia magicznego. Potrzebą, która wyraźnie pojawiła się w fotografiach zebranych w trzeciej części albumu *Push the Sky Away* i której kontynuację stanowi obecny projekt: *Cienie echa*. Zbierski, podobnie jak wielu innych artystów, posługując się medium fotografii, wybiera konwencję dokumentalną, która – jak pisze Marianna Michałowska – z jednej strony pozostaje świadoma przypisanego jej zadania obiektywizacji obrazu przeszłości, a z drugiej – wypracowała własny dyskurs krytyczny wobec tej obiektywizacji<sup>7</sup>. Fotografie stają się w takim ujęciu czymś na kształt „antropologicznych miniatur”, których sens wyrasta z napięcia między realnym a wyobrażonym, między rzeczywistością a ekspresją. Zarówno istnieją, jak i dają się odczytywać w różnych płaszczyznach znaczeniowych.

<sup>5</sup> J. Dziewit, A. Pisarek, *Ciemnia antropologiczna*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice 2016, s. 11.

<sup>6</sup> K. Olechnicki, op. cit., s. 32.

<sup>7</sup> M. Michałowska, *Foto-teksty w badaniach historiograficznych – wokół refleksji Paula Ricoeura*, „Dyskurs” 2011, nr 12, s. 287; [https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=759&\\_\\_seoName=Dyskurs+12](https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=759&__seoName=Dyskurs+12) [dostęp 15.03.2020].

Pisząc o foto-tekstach, Michałowska – idąc śladem Martina Jaya – przywołuje Kantowskie rozróżnienia pomiędzy *Erlebis* i *Ehrfahrung*. *Erlebnis*, jako przeżycie lub doświadczenie przeżywane, odpowiadałoby „zdarzeniu”, które znajduje swój wyraz w „zapisie zdarzenia” – w fotografii/fotografiach czy w stworzonych z ich układu narracjach. Odpowiednik *Ehrfahrung* to doświadczenie refleksyjne, związane z pracą pamięci<sup>8</sup>. Autorka pisze dalej:

do wyrażenia obu wymiarów konieczna jest narracja, tak autora, jak i odbiorców, nie tylko by doświadczyć ich „odczytania” (inaczej, poddać interpretacji), lecz również by wyrazić przeżywane za ich sprawą zdarzenie<sup>9</sup>.

W przypadku obu projektów Zbierskiego nie mamy typowej dla foto-tekstów pisanej narracji autora. Pozostajemy sam na sam z wizualnością, niemal pozbawioną słownego kontekstu, sprowadzonego jedynie do krótkiego wstępu. Doświadczenie refleksyjne staje się pracą naszych rozpoznań i pamięci. Swoista ucieczka autora przed stylistycznym sprostaniem ubrania w słowa widzialnej rzeczywistości – daje nam wolność.

*Echoes Shades*<sup>10</sup> – stanowiące przedmiot analizy – to, jak nas informuje wstęp, opowieść o relacjach sił Natury i Kultury, przede wszystkim o wpisanym weń człowieku. Narracja zarówno w albumie, jak i na wystawach tworzy własne rozwidlone i krzyżujące się ścieżki, za każdym razem inne (il. 1). Wybierając i układając fotografie, Zbierski tworzy swoją opowieść o tym, co metafizyczne, pierwotne i wspólne w przypadkowo uchwyconych widokach otaczającego go świata (jak w refleksji Mircei Eliadego: to, co metafizyczne, ujawnia się jedynie w „mgnieniu oka”<sup>11</sup>). Pozbawiona chronologiczności, swoistej jedności miejsca czy też innego klasycznie porządkującego sensu,

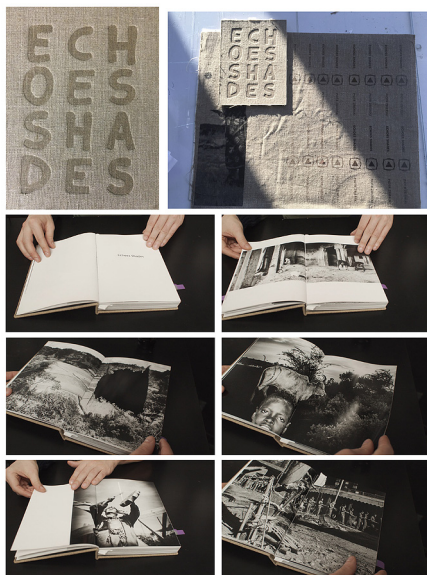
<sup>8</sup> Ibidem, s. 288.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ilustracje zamieszczono dzięki uprzejmości Piotra Zbierskiego; wszystkie pochodzą m.in. z jego dokumentacji albumu i wystawy, która odbyła się w ramach Międzynarodowego Festiwalu Fotografii w Łodzi (2019).

<sup>11</sup> W rozważaniach Eliadego dla zrozumienia symboli otaczającego nas świata istotne jest – przywołane tu we wstępie – poprzedzające refleksję „uchwycenie”, poprzez które ujawnia się metafizyczna warstwa obrazu. Eliade kontynuuje tę myśl w *Obrazach i symbolach*: mityczne obrazy powstają w „mgnieniu oka” i przez „mgnienie oka” są postrzegane; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum.

opowieść otwiera się na możliwe odczytania. Niczym proces historio-graficzny Ricoeura: nie jest ciągiem następujących po sobie czynności, lecz jawi się jako nakładające się na siebie poziomy, z których każdy jest nieustanną interpretacją, wyborem obrazów, trybów wyjaśniania i reprezentacji<sup>12</sup>. Historia, jak zauważa francuski hermeneuta, także działa po trosze jak przyrząd optyczny: przybliży i oddala poszczególne obrazy w przestrzeni i w czasie, tworzy mikro- i makrohistorie. Dodatkowo w przypadku prezentowanych przez Zbierskiego wystaw, albumów czy realizacji multimedialnych (łączących np. fotografie i utrzymywane w podobnej stylizacji materiał filmowy<sup>13</sup>) układ prac to swoiste *écriture automatique*, które – przywołując kolejny raz Eliadego – jako myślenie symboliczne dopuszcza do głosu „nieświadomość”, stając się jednocześnie „oknem” świata pozahistorycznego<sup>14</sup>. Jak pisze dalej filozof: „umysł, aby dotrzeć do ostatecznej rzeczywistości świata, posługuje się obrazami, to właśnie dlatego, że rzeczywistość ta przejawia się w sposób pełen sprzeczności, a zatem nie jest możliwe wyrażenie jej w języku dyskursywnym”<sup>15</sup>.



Il. 1. Prezentacja albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 212; idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 66.

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *Historia, pamięć, zapomnienie*, cyt. za: M. Michałowska, op. cit., s. 257.

<sup>13</sup> Slideshow łączący fotografie i filmy, por. <https://vimeo.com/350656912> [dostęp 2.03.2020].

<sup>14</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole...*, op. cit., s. 16 i 204.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 18.

Na fotografiach w *Echoes Shades* – które wyrosły z oporu wobec absurdu i bezsensu życia zanurzonego we współczesnej nachalnej faktyczności<sup>16</sup> – odnajdziemy obraz kultur animistycznych, w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Jest tu zarówno pragnienie powrotu do pierwotnej wiary, zanurzenie w naturalnej obecności pierwiastka duchowego właściwego każdej cząsteczce wszechświata, gdzie wszystko posiada swojego ducha i świadomość, jak i obrazy synkretyzmu różnych form wierzeń animistycznych z tradycyjnymi systemami religijnymi (il. 2–3). Przykładem są fotografie z Indonezji, gdzie animizm współistnieje z szamanizmem, hinduizmem, buddyzmem, chrześcijaństwem oraz islamem; wspólnota plemienna zamieszkująca rejon Tana Toraja w swoich pogrzebowych rytuałach przejścia łączy z powołaniem manizm i chrześcijaństwo, w pewnym sensie przywracając na chwilę zmarłych członków rodziny żywej wspólnotcie (podobnie jak w ceremonii tzw. obracania zmarłych na Madagaskarze). Niejednoznaczne obrazy indonezyjskich ceremonii pogrzebowych i kultu przodków spotykają się z obrzędami syberyjskich szamanów, które łączą się z „zamawianiem” podlaskich szeptuch (w jednym i drugim przypadku konieczna jest łączność z duchami). Fotografie z afrykańskiej doliny Omo sąsiadują z tymi wykonanymi w Indiach czy Rumunii. Ludzie przyozdobieni rogami, kije, krowy i krowie dzwonki, drzewa, dzieci, krajobrazy (pustkowia) – tworzą kolejną wizualną, ale i duchową wspólnotę. Nie są to widoki typowe, chociażby te z tak atrakcyjnej wizualnie afrykańskiej doliny rzeki Omo, której mieszkańcy zarabiają, pozując turystom do fotografii. Mrok, przeświecenia, ucięte kadry, dziwne ujęcia nie opowiadają prostej antropologicznej historii o niezwykłych wyglądach i plemiennych obrzędach, chociaż są one tu w pełni obecne; także samo rozróżnienie miejsc, w których wykonano zamieszczone w albumie fotografie, nie ma – w artystycznym założeniu autora<sup>17</sup> – większego znaczenia. Fotografie nie są podpisane, strony nie

---

<sup>16</sup> Określenie zapożyczone od Krzysztofa Mecha; K. Mech, *Wstęp*, [w:] K. Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, Kraków 2017.

<sup>17</sup> W wywiadzie dotyczącym albumu *Push the Sky Away* Zbierski stwierdza: „Pojedyncze obrazy nie mają ze sobą związku na poziomie rzeczywistości (czas, miejsce, grupa społeczna), ale na poziomie imaginacji (stany, »autorstwo«)”. W innym miejscu natomiast wyznaje: „»ja« jako autor łączę ze sobą obrazy, które określam jako spotkania bez umieszczania ich precyzyjnie na osi czasu”. Marcin



Il. 2-3. Fotografie Piotra Zbierskiego na Fotofestiwalu, Łódź 2019

mają numeracji (nawet na poziomie edytorskim), umykają przed łatwym wskazaniem miejsca – wymagają opisu w rodzaju: „o, ta fotografia pośrodku albumu, taki jasny (prześwietlony) krajobraz z Afryki, dziecko, chyba dziecko (?), rzuca czymś w kierunku rzeki, na fotografii jest jeszcze obraz na kalce, taki z ptakiem, którego ktoś/coś łapie czy wypuszcza, a może to ptak, który w proch się zamienia, a może z prochu powstaje” – oto możliwe *deixis* opisującego fotografie w *Cieniach echa*.

Jak pisałam na wstępie, sięgając po albumy z pracami Piotra Zbierskiego czy oglądając jego prace na wystawach, zawsze jestem w zawieszeniu – w swego rodzaju poznawczym chaosie odczuć, skojarzeń i wiedzy – rozpięta między widzeniem, poznaniem, empirią, wiedzą a kryteriami estetycznymi. Zawarty w fotografiach ładunek emocjonalny (w tym egzystencjalny) – zarówno na poziomie treści, jak i formy – sprawia, że moja relacja z nimi jest niczym swego rodzaju „obserwacja uczestnicząca”, korzystając tu przewrotnie z antropologicznej terminologii, nieobojętnej w toku niniejszych rozważań. I jest to w pewnym sensie jednocześnie obserwacja autora (przecież, jak często sam podkreśla, to jego opowieść o nim samym), obserwacja obrazów (samodzielnych bytów, w zaistniałych układach tworzących swoją subiektywną narrację) i obserwacja samej/samego siebie w relacji

---

Grabowiecki, Piotr Zbierski – rozmowa, 6.07.2012, <https://www.fotopolis.pl/inspi-racje/wywiady/13230-piotr-zbierski-rozmowa> [dostęp 22.02.2020].

z tym, co właśnie postrzegane, a także z tym, co *przeoczone*. Treść staje się wtórnym konstruktym – w którym spotyka się subiektywność autora i subiektywność odbiorcy, obie zanurzone w określonym czasie i kulturze. Na pierwszym planie pozostaje jednak wrażenie – nastrój, prawie animistyczna wspólnota materii i treści. Jak powiedziałby Chris Wright: to, co nas tu uwodzi, to siła „antropologicznych klimatów”<sup>18</sup>, w tym przypadku zanurzonych w określonej estetyce, która – pomimo subtelnych uwag autora: to tylko „tło”<sup>19</sup> – stanowi istotny element konstruowania znaczenia. Fotografia w swoim hermeneutycznym spojrzeniu jawi się tu jako przestrzeń między indywidualną ekspresją a rzeczywistością, będąc pytaniem o możliwość uchwycenia „widoku” świata. To fotografie, które z trudem kwalifikujemy jako realistyczne, pomimo świadomości realizmu samej zobrazowanej sytuacji i jej zapisu. Dodatkowo poprzez wybór techniki, a tym samym estetyki, uchwycone przez Zbierskiego obrazy wymykają się łatwej identyfikacji czasoprzestrzennej. To kolejny możliwy kontekst odczytania – czas jako jedno z możliwych „użądleń”, o których pisał Roland Barthes. Barthesowskie *punctum* może tu przynależeć zarówno do intensywności, jak i do formy<sup>20</sup>. Użycie technik analogowych, w tym m.in. aparatów małoobrazkowych, dominujące czerń i biel klasycznej fotografii, z jednoczesną intencjonalną niepoprawnością rejestracji oraz obróbki (błędy ekspozycji, skazy, plamy emulsji, dodatkowe efekty błędu skanera), wszystko to nie ułatwia racjonalnego rozpoznania. Zwłaszcza że czas jest tu mocno związany z niejednoznacznością siłą – chciałoby się rzec: przypadku, ale idąc tropem autora, raczej będzie to oddanie przestrzeni „prawom natury”<sup>21</sup>. Specyfika

---

<sup>18</sup> C. Wright, *The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology*, „Anthropology Today” 1998, Vol. 14, No. 4, s. 16–22, DOI: 10.2307/2783352.

<sup>19</sup> Marcin Grabowiecki, Piotr Zbierski – rozmowa, op. cit.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 160.

<sup>21</sup> W wywiadzie dla „Digital Camera” Zbierski podkreśla, że istotne jest dla niego przyzwolenie na rysowanie na zdjęciu czegoś dodatkowego: „[...] czegoś, co pochodzi z natury. Nie jest to przypadek, ale wpływ natury. Są to aparaty, które nie posiadają pewnych powłok, które powodują, w naszym rozumieniu, zakłócenia, w rozumieniu naturalnym – coś zupełnie normalnego. Bardzo cenię i szanuję wpływ miejsca na zdjęcie. To uwidacznia się chyba najbardziej w polaroidach, gdzie



charakterystycznego dla Piotra Zbierskiego aktu fotografowania wynika m.in. z użycia aparatów, które zniekształcają obraz, np. analogowej Holgi, reklamowanej jako aparat „kreatywny i nieprzewidywalny”<sup>22</sup>. Prostota i niedociągnięcia konstrukcyjne tego amatorskiego aparatu nie pozwalają na wykonanie poprawnej, zgodnie z wytycznymi podręczników, fotografii: miejscowe prześwietlenia filmu (raz większe, raz mniejsze) czy niepowtarzalność ujęć są tu, poprzez wybór narzędzia, częścią kreacji. Wymykając się mechanizmom intencjonalnej inscenizacji, jednocześnie sugerują istnienie czegoś „ponad”: na zupełnie innym poziomie – zawieszony między realnie widocznym a przeżywanym – ujawniają „niewidoczne”. W tym przypadku swoiste „ponad” staje się dominującym czynnikiem nie tylko w hermeneutyczności samej fotografii, ale i mojego jej odczytania. Odwołując się ponownie do Barthes’a, moją świadomością potrząsają tu trzy czasy: mój teraźniejszy, czas fotografa<sup>23</sup> i jakby metafizyczny czas obrazu nakładający się na niejednoznaczność czasu realnego. Wpisane w fotograficzne zapisy swego rodzaju „tu i teraz” (fotografie wykonano w trakcie podróży w ciągu ostatnich sześciu lat) przynależą jednocześnie do jakiegoś „kiedyś”, równocześnie pozwalając stanąć „ponad”, dotrzeć do tego, co nam wszystkim wspólne, gdzie – jak głosi motto albumu – różnica między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością jest tylko iluzoryczna. Obrazy te wprawiają nas w poznawcze zakłopotanie wynikłe z obcowania z czymś na kształt „współobecności czasów”, jak określa to sam autor:

To co interesuje mnie najbardziej w cyklu, to ślady i szwy tego, co było jeszcze przed obrazem, archeologia, która nie jest linearną rekonstrukcją, ale uznaniem współobecności czasów. Dialog pomiędzy czasem mentalnym i wspólnym, relacje z przeszłością. Interesuje mnie nachodzenie się i erozja natury oraz kultury, dążące do wyodrębnienia struktury, która pyta o to,

---

wilgotność i temperatura wpływają bezpośrednio na obraz”; *Marcin Grabowiecki, Piotr Zbierski – rozmowa*, op. cit.

<sup>22</sup> „Lubię używać aparatów, które zniekształcają obraz, by w trakcie wykonywania zdjęcia robić wszystko, by obraz nie uległ całkowitemu zanikowi. Potrzebuję tego rodzaju balansu”; *ibidem*.

<sup>23</sup> R. Barthes, op. cit., s. 162.

skąd przyszła; istnieje teraz, lecz jest wynikiem antropologicznej przeprawy przez wieki. Istnieje teraz, lecz cała pokryta jest kurzem przodków<sup>24</sup>.

Fotografie z albumu *Echoes Shades* nieustająco odsyłają nas do innego porządku czasowego. Przykucniętego w zrujnowanym budynku Hindusa i jego dwie krowy czy dziwne palenisko z głową bawoła z podążającym gdzieś w tle rzędem kobiet mógł sfotografować w latach 40. Henri Cartier-Bresson, skok przez krowy młodych członków plemienia Hamer z Doliny Omo może pochodzić ze zbioru opublikowanych w 1908 roku przez „The National Geographic Magazine” obrazów Afryki w cyklu „The National Timekeeper of Africa”<sup>25</sup>, podobnie jak rumuńskie dziewczęta mogłyby ilustrować majowy artykuł *Where East Meets West* z tego samego roku, a syberyjskie szałas i renifery mogłyby uwiecznić Maria Czaplicka itd. Michał Dąbrowski – który na łamach Culture.pl zrecenzował pierwszy album Zbierskiego *Push the Sky Away* – zapewne uznałby te porównania za banalne i naiwne. Przecież wiemy, że tego typu „dokument z podróży” jest nieustannym wizualnym powielaniem pewnych kadrów, zwłaszcza w miejscach, które Historia umieściła jakby „poza czasem”, co podnosi ich dzisiejszą wizualną atrakcyjność i co ciągle jeszcze nas uwodzi. A dodatkowo jeśli wybierzemy odpowiednią technikę, to efekt jest z góry wiadomy. Nie są to przecież prawdziwe antropologiczne świadectwa, trudno mówić o jednoznacznej autodesygnacji, o uwierzytelnieniu czy o możliwości powtórzenia (cechach, za pomocą których Ricoeur określał funkcje dokumentu dostarczającego podstaw pamięci zbiorowej)<sup>26</sup>. W tym konkretnym przypadku – według Dąbrowskiego, który pisze z wyczuwalnym tonem ironicznym – „Archetypiczny Niewinny” fotografuje, poświęca czas na szukanie własnej drogi, próbuje się jednoczyć z Absolutem. I dalej:

---

<sup>24</sup> *Czy natura może współistnieć z kulturą? Piotr Zbierski od 4 lat przemierza świat zgłębiając rytuały lokalnych społeczności*, 29.01.2020, fotopolis; <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/publikacje/33136-czy-natura-moze-wspolistniec-z-kultura-piotr-zbierski-od-4-lat-przemierza-swiat-zglebiajac-rytualy-lokalnych-spolnosci> [dostęp 5.03.2020].

<sup>25</sup> „The National Geographic Magazine” 1908, Vol. 19, No. 1; <https://archive.org/stream/nationalgeograp191908nati#page/n27/mode/2up> [dostęp 4.03.2020].

<sup>26</sup> P. Ricoeur, *Historia, pamięć, zapomnienie*, cyt. za: M. Michałowska, op. cit., s. 252.



Takim niewinnym w sztuce był Paul Gauguin, malarz francuski, który zrezygnował z pracy biurowej i wyjechał na Tahiti, by utrwalić na obrazach ludzi nieskażonych cywilizacją zachodnią. To wtedy stworzył pracę *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* (1897)<sup>27</sup>.

„Archetypiczny Niewinny” powtarza gest naiwnej i jednocześnie wartościującej tęsknoty za metafizyką *Noble Savage* („szlachetnego dzikusa”), wyrusza w podróż, poszukuje tego, co metafizyczne, odnajduje uniwersalne prawdy, w tym tę o osobistym samoodkryciu w spotkaniu z Innym. Na ile współcześnie jest w tym niewinny bądź nieświadomy wszystkich towarzyszących takiej podróży kontekstom kulturowym czy społecznym, nie sposób jednoznacznie orzec (i takie orzekanie nie jest też konieczne). Drugi „niewinny” ogląda i nie może się powstrzymać, żeby nie wyruszyć, tym razem w zapośredniczoną, podróż wizualną, zadając sobie przy tym pytania Gauguina. Czy naprawdę straciły na wartości, jak bardzo stały się naiwne czy może – akurat w tym rozpatrywanym przypadku – obciążone dodatkowym, postkolonialnym kontekstem?

Oglądając album – czytam znaki, podążam za narracją. Zadaję sobie pytanie o sens samego oglądania, a także o moje prawo do patrzenia. Zatrzymuję się. Tropię szczegóły. Poddaję się wrażeniom. Spotykam się z Innym (i pytam o sens tego spotkania, i nie czuję się w nim niewinna). Idę wydeptanymi ścieżkami, jak i buduję nowe, w tym te indywidualne, wmontowane w mechanizmy pamięci i konteksty – także te, które mnie zaskoczyły. Interpretuję, a tym samym definiuję, narzucam obrazom odczytanie (choć jednocześnie chciałabym od tego uciec). Takie prawo wizualnego eseju i jego interpretacji. Oglądam i zastanawiam się, w jakim kierunku idzie moje przyporządkowanie znaczeń. Jaką rzeczywistość wizualną ja – odbiorca – konstruuję, w jakiej pułapce moich narracji zamykam te obrazy i utrwalonych w nich ludzi. Tym samym stawiam pytanie o „niewinność” mnie jako patrzącego na Innych. O moje wizualne doświadczenie patrzenia na to, co nie-doświadczone, zobaczone i przeżyte w zapośredniczeniu – w przyjęciu cudzych obrazów, narracji, idei. Pytam o moją wizualną pamięć obrazów naocznych, jak i wyobrażonych. Tu – nie tylko w oglądzie zewnętrznym, ale także w tym wewnętrznym – też są rozmazania, plamy i niepoddająca

<sup>27</sup> M. Dąbrowski, *Piotr Zbierski, „Push the Sky Away”*, Culture.pl; <https://culture.pl/pl/dzielo/piotr-zbierski-push-the-sky-away> [dostęp 14.02.2020].

się rygorom poprawności narracją strumienia świadomości; jest także lęk, zakłopotanie tego, który patrzy i buduje narrację. Moja pamięć nakłada się na pamięć obrazów z *Echoes Shades*. Nie jestem etnografem, ale – przypominając słowa Claude'a Lévi-Straussa – jest dla mnie ważne, na ile moje pełne przesądów „ja” staje się w doświadczeniu (niekoniecznie etnograficznym) przyrządem obserwacyjnym uzbrojonym we współczesną technologię i na ile musi niewątpliwie nauczyć się poznawać siebie samego... i swoje reakcje (ja/moje odczucia i to, co przyswoiłam są granicą tego, co widzę) w bezpośrednim kontakcie z własną naturą w jej pierwotnym wymiarze, bez lęku przed nostalgiczną ucieczką<sup>28</sup>.

Fotografowanie to dla Piotra Zbierskiego bezpośrednie spotkanie z Innym i jednocześnie doświadczenie siebie w tym spotkaniu. Dla odbiorcy to obecność Innego, zarówno tego, który stoi za aparatem, jak i tego utrwalonego – w taki, a nie inny sposób – na fotografii, i to na fotografii, która zawsze jest równocześnie konkretna i nieokreślona. Ta dialektyczność tkwi także w samym spotkaniu-patrzeniu, gdzie Inny raz jest Obcym, innym razem Levinasowską epifanią *le visage*, moją konfrontacją z „człowieczeństwem”, wezwaniem do „odpowiedzialności”<sup>29</sup>... Oto spoglądałam w oczy wyłaniającego się spoza kadru dziecka (il. 4). Patrzymy na siebie nawzajem. Widzę jego ciekawość, chyba coś mówi? Nie mogę się powstrzymać przed skojarzeniem, że jest z innej rzeczywistości, podobnie jak jednoroga krowa, która też na mnie spogląda. Może to wpływ fotografii na poprzednich stronach. Zanurzonych w czystej czerni dzieci bujających się na drzewie, zestawionych z wyłaniającymi się z mroku, groźnie spoglądającymi twarzami „totemów” (to nic, że są z innego geograficznie obszaru). I znów na kolejnej stronie dwoje dzieci siedzi na uschniętym drzewie, trzecie gdzieś biegnie, otacza je bezgraniczna pustka mglisto-szarego krajobrazu (il. 5). Czerni, biel, nieostrość, mrok, niedoświetlenie, innym razem prześwietlenia rysujące tajemnicze linie i rozwarstwiający przestrzeń, wprowadzają swój

---

<sup>28</sup> Zob. C. Lévi-Strauss, *Jan Jakub Rousseau – twórca nauk humanistycznych*, tłum. L. Kolankiewicz, „Twórczość” 1984, nr 6; zob. też omówienie w: J. Dziewit, A. Pisarek, op. cit., s. 14.

<sup>29</sup> E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.



Il. 4. Fotografia z albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

porządek odczytania. Budzą niepokój tajemnicy<sup>30</sup>. Są wejściem w rytuał, w którym treść i forma pozostają nierozzerwalne, ale to forma ujawnia lub ukrywa to, co *transcendentne*.

Większość fotografii wykonanych przez Zbierskiego w Afryce bądź na Syberii wprowadza (czy też narzuca) ten dodatkowy poziom odczytania. Tak jak na opisanych przed chwilą fotografiach specyficzne mocne kontrasty, innym razem gęsty, można by powiedzieć: „pierwotny” mrok niskiej ekspozycji odsyłają do archetypicznego lęku przed ciemnością, strachu, który odnajdziemy w mitach większości kultur czy w antropologicznych opisach wierzeń i rytuałów. Mrok jest granicą widzenia. W mroku ujawnia się to, co przychodzi „spoza” rozpoznania i nazwania. Opisane dzieci raz wyłaniają się z ciemności, innym razem skryte są za czymś w rodzaju powidoku przeświecenia. To spotkanie z Innym, które wychodzi poza zwykłą konfrontację. Suche drzewo ma w sobie coś monumentalnego i symbolicznego zarazem – jakby wpisuje się w wyobrażenie archetypu drzewa (o którym m.in. pisał

<sup>30</sup> W psychologii wyodrębniono rodzaj strachu wynikający nie z lęku przed realnym zagrożeniem, lecz mający swoje źródło w tzw. drugim układzie sygnałów; chodzi tutaj o wszystkie zniekształcenia, które to, co zwykle (codzienne), przedstawia jako niebezpieczne – na ten rodzaj strachu składa się wszystko, co przyswajamy z otoczenia w trakcie naszej socjalizacji, a więc to, co wytwarza w nas kultura; por. S. Gerstmann, H. Orlikowska, I. Stachnikówna, *Z badań nad psychologią strachu*, Poznań 1957, s. 90–93.



Il. 5. Fotografia z albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

kontekstom istotnym dla mnie – przestaję być „niewinna”, wiem, w jakim kierunku podąża moja uciekająca w „symboliczne” narracja. Widzę dzieci na drzewie i jednocześnie wiem, że dzieci w Dolinie Omo mogą naprawdę zostać uznane za demony, te, które sprowadzają nieszczęście na rodzinę i całą wspólnotę (od razu też myślę o obecnej w albumie fotografii drzewa z dziuplami z indonezyjskiej prowincji Tana Toraja<sup>32</sup>) – to już nie jest nie-

Jung<sup>31</sup>), a siedzące na Kosmicznym Drzewie dzieci, podkreślone wizualną formą fotografii, sprawiają wrażenie symbolicznych bytów „pomiędzy”; niczym „dusze” czy też istoty „demoniczne” nie przynależą ani do tej samej przestrzeni, ani do czasu. Czekają na prawo dotknięcia ziemi.

Wchodzę w „realne” – nie wiem, czy nagość i nędza (w Levinasowskim ujęciu) zbliżają mnie do Innego, ale budzą moją potrzebę mowy i ekspresji (choćby tej skierowanej do wnętrza). Kierują ku

<sup>31</sup> Motyw Kosmicznego Drzewa (określanego także mianem „Drzewa Świat”, według kosmogonii skandynawskiej – *Yggdrasil*) jako swoistego *axis mundi* odnajdujemy w licznych wierzeniach ludów rozproszonych na wszystkich zamieszkałych kontynentach. Motyw ten, jako jeden z archetypów, wielokrotnie pojawia się w pracach Junga (m.in. w *Analizie marzeń sennych* czy w *Życiu symbolicznym*), jak i później u Eliadego. Według Junga w myśleniu archaicznym poprzez drzewa czy zwierzęta objawia się swoista „dusza buszu” czy „duch przodka”; drzewo to także zarówno symbol kultu Wielkiej Matki (narodzin czy prapoczątku), jak i symbol „męskiej zasady życia”, zob. C.G. Jung, op. cit., s. 231, 267 i 283.

<sup>32</sup> Gdy tylko z rozmowy z Piotrem Zbierskim dowiedziałam się, co konkretnie przedstawia drzewo z dziuplami, od razu miałam potrzebę weryfikacji samej tradycji. Według dawnych zwyczajów Tana Toraja dzieci, które urodziły się martwe lub zmarły przed szóstym miesiącem życia, chowane były w wydrążonych w drzewie dziuplach. Jest to związane z wierzeniami, w których dzieci do pojawienia się pierwszych zębów nie mogą dotknąć ziemi – do tego momentu jeszcze nie w pełni

dookreślony, może archetypiczny lęk, to nie jest porządek mitu. Wiem, dlaczego przyszło mi to do głowy, i wiem też, skąd to wiem – czytałam i widziałam dokumenty i fabuły, nie tylko te dotyczące Etiopii (przez fotografię przebijają się powidoki obrazów afrykańskich „obozów dla czarownic”). W tym przypomnieniu kolejny raz uderza mnie okrucieństwo sięgających tysięcy lat wierzeń, a przede wszystkim ich obecność „tu i teraz”. Jestem pomiędzy świadomością „ich” lęku przed innością, tym, co nieznanne, a moim – indywidualnym, jak i kulturowym – lękiem przed tym, co dla mnie inne i nieznanne, a w tym przypadku przede wszystkim pierwotne – „dzikie”.

I tu stoję przed kolejnym pytaniem: kiedy po raz pierwszy zobaczyłam „dzikiego”?<sup>33</sup> Pytam sama siebie o pozycję mojego spojrzenia i mojej narracji. Przez moje myśli przelatują: *Jądro ciemności*, *Czekając na barbarzyńców*, wierszyk o Murzynku Bambo, *Król Maciuś Pierwszy...*, głupie dowcipy, pocztówki z „ludzkiego zoo”, filmy, media społecznościowe czy katalogi podróżnicze, pełne niezwykłych, barwnych obrazów zachwycających pierwotnym pięknem i dzikością Doliny Omo, a także strach o to, że już za chwilę ten istniejący pozornie „poza czasem” świat przestanie istnieć, zawłaszczony przez chińskie czy saudyjskie plantacje cukrowe (gdzieś o tym przeczytałam).

Wiem też, dlaczego to suche drzewo tak łatwo może stać się swoistym symbolicznym Kosmicznym Drzewem w „środku świata”, miejscem, które łączy zaświaty z Ziemią i Niebem. Wiem też, że to susza, która ma swoje dramatyczne konsekwencje (głód, migracje, wojny, śmierć). To moje konteksty

---

przynależą do świata żywych i mogą przemienić się w przynoszące nieszczęście demony. Z czasem rozrastające się drzewa w pewnym sensie pochłaniają pochowane tam zwłoki dzieci, a wydrążone dziuple, najpierw zabezpieczone prowizorycznymi drzwiczkami, stopniowo zarastają korą. Drzewa i dziecięce dusze odnajdziemy też w tradycji syberyjskiej – na gałęziach niebiańskiego drzewa siedzą dusze dzieci i czekają, aż przyjdzie szaman i sprowadzi je na ziemię; zob. P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 95.

<sup>33</sup> Nawiązanie do pytania postawionego przez Hannę Schreiber (tekst często wykorzystuję na zajęciach m.in. w kontekście analizy *Jądra Ciemności* J. Conrada czy na zajęciach poruszających konteksty fotografii i antropologii wizualnej), zob. H. Schreiber, *Ludzkie zoo*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014, nr 1–2.

i moja ambiwalencja odczuć. Tych, które przyłapałam na współlistnieniu z moim patrzeniem i widzeniem. Tu i teraz.

Nigdy nie byłam w Afryce, mam tylko zbiór jej przedstawień wizualnych bądź literackich, a także tych naukowych czy może bardziej: popularnonaukowych. Ale chcąc zbliżyć się do swoistej epifanii spotkania – tej niemożliwej w szybkim, wernakularnym oglądzie (N. Mirzoeff)<sup>34</sup> – skonfrontować spojrzenia (przecież, przywołując stwierdzenie Waltera Benjamina odnoszące się do pierwszych reakcji na dagerotypy, ja i postać z fotografii „patrzmy” sobie w oczy i możemy siebie „widzieć”)<sup>35</sup>.

Obrazy mojej pamięci przywołują widok z dzieciństwa, spędzane na wsi wakacje i całodniowe wysiadanie grupy dzieci na trzech oddalonych od zabudowań wierzbach – były naszym światem, świadkiem spotkań, rozmów, zabaw... (i nie raz słyszeliśmy, że siedzimy na nich niczym strzygi). Są obrazem dzieciństwa: mojego, tego afrykańskiego i tego z Indonezji. Mam punkt zaczepienia, przez który odczuwam swoistą wspólnotę. Dzieci siedzące na drzewach czy na różnych konstrukcjach (np. trzepakach) pojawiają się w albumie na kilku fotografiach. Symbolicznie łączą kultury i ujawniają swój odwieczny rytuał, pierwotną wspólnotę zachowań, zawieszenie między *sacrum* a *profanum*<sup>36</sup>.

Kartkując album, coraz głębiej wchodzę zarówno w ten kulturowy, jak i własny porządek symboliczny. Każda percepcja, co podkreślał już Henri

<sup>34</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa 2016.

<sup>35</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.

<sup>36</sup> Przykładowo: Giorgio Agamben wskazuje genezę większości dziecięcych zabaw m.in. w starych religijnych rytuałach; w takim ujęciu zabawa pełni w kulturze funkcję rezerwuaru znaczeń, i jest swego rodzaju „połowicznym wykonaniem czynności sakralnej” – wyzwala z *sacrum*, nie obalając go (zob. G. Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006). Związki dziecięcych zabaw i *sacrum* zob. także: M. Śnieciński, *Cywilizacja spektaklu – profanacje i gra zmysłów*, „Dyskurs” 2012, nr 13/14, s. 209, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.de-sklight-578b5ade-0ead-40b2-a7cd-5797c97bbaf6>; O. Kłosiewicz, *W chowanego z rozumem*, „Dyskurs” 2012, nr 13/14, s. 8-41, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs1314/OlgaKlosiewicz.pdf> [dostęp 16.07.2019].



Bergson, jest nasycona wspomnieniami – z bezpośrednimi i aktualnymi danymi naszych zmysłów mieszamy nieskończoną ilość detali z przeszłego doświadczenia; wspomnienia te mogą zajmować miejsce rzeczywistych percepcji, z których zachowujemy tylko kilka wskazań<sup>37</sup>. Pamięć ingeruje w percepcję, modyfikuje ją i może też – jak pisze Filip Lipiński – „uzupełniać, ale i osłabiać wyrazistość naocznego obrazu. Pozwala ona na płynność czasu – trwanie, przejście z jednego postrzeżenia w drugie bez wyraźnej cezury”<sup>38</sup>. Ujawnia także moją „kolektywną” podmiotowość, moją świadomość i – dodając za Jungiem – nieświadomość zbiorową, przynależącą do mojej („odziedziczonej”) struktury osobniczej<sup>39</sup>. Ujęta w obrazy „tęsknota za mitem”, za którą podąża Zbierski, jest także moją, a zarazem ogólnoludzką tęsknotą.

Patrząc na fotografie (nie tylko te), na utrwalone w nich elementy ożywionego i nieożywionego świata, czuję, że są czymś więcej niż tym, co może być dostrzeżone. Akt twórczy i jego materia nadają mu charakter szamańskiego rytuału. Pozwalają przywołać także to, co w pierwszym oglądzie niewidoczne. W metafizycznym wykraczaniu „poza” pytamy o sens – powracamy do pytań Gauguina, do punktu wyjścia, do pytania o sens bytu, o życie naznaczone śmiercią, o bycie sobą, o wymiary nadziei, do pytania o sens pierwotny i o wolność. Banał... Proste ćwiczenia z filozofii bytu, na równi istotne, jak i „niefunkcjonalne”, w szczególności w zderzeniu ze współczesną faktycznością, w tym z jej technologicznym podążaniem za idealnie ostrą wizją świata.

Egzystencjalny lęk, oswajany przez różne formy rytuałów przejścia, nie jest nam kulturowo obcy, chociaż spychamy go na obrzeża naszej codzienności, skrywamy za technologią. Dziwią nas tym samym i wzbudzają mocno mieszane uczucia (u niektórych zapewne także wstręt) obrazy utrwalone na

<sup>37</sup> H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R.J. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, s. 27.

<sup>38</sup> F. Lipiński, *Figuracje pamięci w wirtualnym polu (historii) sztuki*, „RIHA Journal” 2014, Special Issue: *Contemporary Art and Memory*, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/lipinski-figurations-of-memory-> [dostęp 1.02.2020].

<sup>39</sup> C.G. Jung, *Analiza marzeń sennych. Według notatek z seminariów 1928–1930*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2015, s. 177.

indonezyjskiej wyspie Sulawesi. Kult śmierci w pewnym sensie przerasta tam życie – i to w bardzo szerokim znaczeniu określenia „przerasta”. W fotografiach z tego cyklu Piotr Zbierski nie stara się epatować klasycznymi widokami (często utrwalanymi w tym miejscu przez podróżników-turystów), ale także nie może przed nimi uciec<sup>40</sup>. Czy jest dalekim obserwatorem, czy wchodzi w rodzaj współuczestnictwa w rytuale, utrwała widoki bardzo odległe od współczesnego nam rozumienia pochówku i pamięci o zmarłych (istotnej także w naszej kulturze). Zasuszone mumie przodków są tu częścią życia. Wyrwane z kontekstu kulturowego tradycyjne zachowania – jak i sama ich forma – dziwią na różnych poziomach. Zbierskiemu udało się je oswoić. Ukazał przez pryzmat tamtejszej codzienności, i to dosłownie w kilku ujęciach, swoistą symbiozę życia i śmierci<sup>41</sup>. Zachodnie tabu martwego ciała podlega tu oswojeniu, przez konteksty i ludzkie emocje. Nie musimy znać całości sulaweskich rytuałów – w omiataniu ciała wielką szczotką, raz pełnym powagi, raz w radosnych emocjach, widzimy „różnice” i „powtórzenie”.

W jednym kadrze mieści się to, co nas oddala i zbliża – w rozumieniu i w emocjach. Ktoś trzyma odświętnie przybraną w nowe ubranie, w tym czapkę z daszkiem, okrytą czystą narzutą mumię kogoś bliskiego, obok radośnie uśmiechnięta dziewczyna także trzyma mumię (il. 6). Możliwe, że wchodzi do domu, pozwalają zmarłym, o których pamiętają i o których dbają, współuczestniczyć w swoim życiu. Nie jest to ich codzienność, to powtarzany co roku sierpniowy rytuał, chroniący przed zapomnieniem tak żywych, jak i umarłych, będący wyrazem ich wzajemnej opieki. Na innej fotografii zamyślony mężczyzna (wydaje się nieco skrzępowany obecnością

---

<sup>40</sup> Nie można tu pominąć faktu, że w wielu wypadkach fotografia turystyczna może być symbolicznym narzędziem przemocy i panowania, tak jak miało to miejsce w trakcie fotografowania ludzkich zoo. Często w takich przypadkach – jak pisze Paweł Cywiński – zdjęcie staje się ważniejsze niż człowiek. Jego destrukcyjna siła drzemie w tym, że uchodzi za miniaturę rzeczywistości, a nie produkt kulturowy czy ideologiczny. Traktowane jest jako fragment świata, jako prawda – a nie komentarz; P. Cywiński, *Ludzkie zoo*, „Magazyn Kontakt”, 14.05.2012, <https://magazynkontakt.pl/ludzkie-zoo/> [dostęp 2.03.2020].

<sup>41</sup> Więcej fotografii z tego cyklu, jak i materiał filmowy dostępny jest na stronie: <https://vimeo.com/350656912> [dostęp 2.03.2020].



fotografa) stoi z mumią swojego ojca<sup>42</sup>. Wcześniej oczyszczał ją, może z kurzu, może z pajęczyn. Na kolejnej fotografii przebrane w nową odzież dwie mumie stoją oparte o ozdobne wejście – są niczym postacie z popularnego obrazu Paola Vincenza Bonominiego *Małżonkowie* (1810): to także obraz małżonków, ale w tym przypadku nie stanowią symbolu nieuchronności śmierci, ale życia i wspólnoty. Na jeszcze innej – przy wejściu do kamiennego grobowca stoi drewniana podobizna zmarłego (*tau tau*) i jego oprawiona w ramkę, zniszczona upływem czasu fotografia (il. 7). Również tu, jak w większości fotografii Zbierskiego, sama nieostra i prześwietlona materia obrazu nie ułatwia rozpoznania; i ten zmateralizowany zapis pamięci podlega zniekształceniom. Dlatego też – powiedzieliby mieszkańcy Tana Toraja – trzeba sobie przypominać.

Figury *tau tau*, które przedstawiają zmarłych przodków, nie tylko utrwalają ich obraz, lecz i chronią: zmarłych, ich grobowce, ale i żywych przed złymi duchami. Uwieczniony wizerunek (choćby symboliczny, naszkicowany na kawałku drewna; chociaż z czasem odwzorowania te stawały się coraz bardziej drobiazgowo) chroni przed „niebytem”, pozwala pozostać częścią wspólnoty, być z nią i ją chronić. Mumie w przypisanym sobie procesie



Il. 6. Fotografia z albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020), prezentacja na wystawie

<sup>42</sup> Z rozmowy z Piotrem Zbierskim wiem, że mężczyzna z dumą prezentował mumię ojca, okazując jej tym samym troskę. Obecność fotografa nie jest w tym przypadku formą wtargnięcia, jest wynikiem zaproszenia do udziału w rodzinnym święcie. Wyjmowane z grobów mumie przodków często wraz z rodziną „pozują” do kolejnych fotografii, a dzięki mediom społecznościowym ich wizerunki docierają do rozproszonych po świecie członków rodziny. Takie wspólne „pozowanie” możemy zobaczyć m.in. w jednym z odcinków serialu dokumentalnego *Rytuały* (*Rituals*) (BBC, Wielka Brytania 2017).



Il. 7. Fotografia z albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

ulegną rozpadowi, ich wizerunek zatrze się, figura *tau tau* przetrwa dłużej. A niepewna materia fotografii jest tu tylko uzupełnieniem.

Z kolejnych stron albumu spoglądają na nas dziwne kopie *moai*, posągi zdolne do przechwytywania *many*, stroje i szamańskie bębny. *Mana* przemieszcza się z przedmiotu w przedmiot. I nie ma tu znaczenia, czy to rytuał polinezyjski, syberyjski, afrykański czy podlaski. Przemieszane fotografie oddają wspólnotę pierwotnych potrzeb kontaktu z tym, co transcendentne (il. 8).

Na sąsiadujących ze sobą stronach, jakby obok *moai*, syberyjscy szamani wchodzą w trans i łączą się ze światem duchów. Proszą ich o wsparcie, opiekę, uzdrowienie, ochronę przed demonami. Indonezyjskie dzieci siedzą na grobowcu, afrykańskie kryją się w „cieniu” drzew, syberyjskie bawią się przy szałasach, jeżdżą na reniferach, spacerują w tundrze (a może to łąka na Podlasiu?), rzucają w rytualnym geście ciastka – pokarm dzieci i duchów (dodatkowo warto przyjrzeć się, na ilu fotografiach widać ofiarne ciastka). Rytuał i codzienność są tu nie tylko wizualną wspólnotą; jak pisał francuski etnolog Arnold van Gennep: „życie jednostki nie stanowi *continuum*, ale jest serią symbolicznie naznaczonych »skoków«, względnie »przejsć«, wszechświat ulega rytmom znajdującym swoje odbicie w życiu społeczeństwa<sup>43</sup>, a życie to nieustanne przekraczanie granic między *sacrum* a *profanum*<sup>44</sup>.”

Antropologiczna opowieść Piotra Zbierskiego – nawet jeśli nie do końca intencjonalnie – skupia się na znakach mocno uniwersalnych i, zwłaszcza w przeszłości, czytelnych w wymiarze symbolicznym. Dziś dla wielu to raczej intuicyjne odczytanie, czasem skrywane pod rozpoznaniem popularnego

<sup>43</sup> Za: W.J. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 104.

<sup>44</sup> Cyt. za: K. Motyl, *Rytuał – od antropologii kulturowej do analizy transakcyjnej*, „Edukacyjna Analiza Transakcyjna” 2014, nr 3, s. 70.



Il. 8. Fotografie Piotra Zbierskiego na Fotofestiwalu, Łódź 2019

motywu – samotnego drzewa, pustkowia, zwierząt... Bez potrzeby odpowiedzi, co takiego jest w tych drzewach, w jeleniach (renach) czy w melancholijnych krajobrazach, że tak często stanowiły i stanowią treść obrazów. Czy jak pytał, idąc tropem myśli Junga, Eliade: na jaką potrzebę odpowiadają te mity, symbole i obrazy, że tak się rozpowszechniły?<sup>45</sup> I nawet jeśli pytania te wprowadzają nas na ścieżkę nadinterpretacji, to wejście na nią otwiera narracyjne związki raz wspólnych, raz krzyżujących się i rozwidlających ścieżek opowieści. Jak podkreślał Eliade, obrazy-symbole odpowiadają na naszą wewnętrzną potrzebę: „każda istota historyczna nosi w sobie dużą część człowieczeństwa sprzed Historii<sup>46</sup>. A każde indywidualne poznanie, jak podkreślał Jung, jest właściwie rozpoznaniem (przypomnieniem): „zewnątrzna sytuacja budzi w duszy ludzkiej odpowiadający jej archetyp jako skarbiec doświadczeń”, a obecne w nas ślady ducha archaicznego są tym miejscem, „gdzie człowiek przestaje być indywidualium odgraniczonym od innych, gdzie się rozprzestrzenia i stapia z istotą ludzkości”<sup>47</sup>.

Dzieci, tak często obecne na zebranych w albumie fotografiach, wpisane w metafizyczną opowieść i zestawione z pozostałymi obrazami, symbolizują sferę zawieszenia – pozostają w okresie przed wejściem do wspólnoty<sup>48</sup>. Są

<sup>45</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole*, op. cit., s. 39.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>47</sup> C.G. Jung, *Życie symboliczne*, op. cit., s. 6–57.

<sup>48</sup> Dzieci przed rytuałami recepcyjnymi to np. „nieczyści zmarli”, którzy mogą się stać demonami – tego typu wierzenia odnajdziemy w większości kultur, od

niewinne, ale i reprezentują to, co niejednoznaczne (amorficzność zaświatów), to, co nieuformowane<sup>49</sup>. Ich komunikacja/kontakt z tym, co nierzeczywiste, jest prosta i naturalna. Dzieci płaczące, jakby zawieszane w transie czy ukryte w mroku kontrastów i prześwieleń, siłą rzeczy – w szczególności przez przyjętą formę – wprowadzają nas w porządek mitu. Podobnie działają fotografie zwierząt: krowy czy jelenie (reny) na niektórych ujęciach mają w sobie coś monumentalnego. Wycięte kadrem z rzeczywistości, zawieszane w tajemniczej przestrzeni czy stojące na symbolicznym pustkowiu, uosabiają samo życie i wieczne odradzanie. Rogate zwierzęta, jak Kosmiczne Drzewo, łączą sfery Ziemi i Nieba. Uosabiają przemianę pór roku (gubienie rogów przez jeleniowate), ideę wiecznej zmiany i powrotu. Ich rogi (wiążane z bóstwami lunarnymi) są zarówno symbolem płodności, jak i stanowią apotropaiczny oręż do walki bądź odstraszenia mocy demonicznych. Tak wykorzystywane poroża odnajdziemy i w tradycji syberyjskiej, i w afrykańskiej, w Indiach, w Ameryce Północnej, w europejskich obrzędach (jak choćby tych w Rumunii) czy w polskich domach nie tylko na Podlasiu, choć obecności samych poroży możemy w tym kontekście nie odczytać. Zawieszane w domu rogi dziś raczej nas straszą niż strzegą (są dla nas raczej źle kojarzonym myśliwskim trofeum i w wielu wypadkach realnie nim są). Podobnie powiązany od wieków z zasadami Wszechświata – z mocą, siłą i seksualnością – jeleni stracił swoją symboliczną moc. Jednak na czarno-białej fotografii Zbierskiego, w kontekście całej narracji, choć na chwilę odzyskuje swoje mityczne znaczenie. Podobnie drzewa (te samotne, te, na których siedzą dzieci, te żywe i te martwe), w różnych, także wspomnianych już kontekstach, są w albumie swoistym *axis mundi*. To na nich i wokół nich odbywają się różne rytuały – przejścia i inicjacje. Kosmiczne Drzewa w porządku mitu symbolizują Wszechświat i same są Wszechświatem, stanowią wyobrażenie o pełni i pozwalają na dotknięcie *sacrum*<sup>50</sup>. W drzewach bogowie objawiają swoją moc. Łącząc sfery – co symbolicznie oddaje umiesz-

---

europejskich po wierzenia Aborygenów. Obecnie w niektórych rejonach Afryki siła tych wierzeń stanowi zagrożenie dla dzieci, które znalazły się poza wspólnotą.

<sup>49</sup> Dzieci, według mitów obecnych w wielu kulturach, przybywają z głębi ziemi, z jaskiń, grot, z rzek czy bagnisk, wyrastają w roślinach, które wyrosły spod ziemi i mają z nią bezpośredni kontakt; zob. P. Kowalski, op. cit., s. 183.

<sup>50</sup> Zob. ibidem, s. 97 i n.

czona powyżej fotografia z *Echoes Shades* (il. 9) – Nieba (korona), Ziemi (pień) i Podziemia/Zaświatów (korzenie), są dla nas drogą kontaktu do tych wszystkich kręgów, które na co dzień nie są nam dostępne. Stąd obecny w tak wielu kulturach rytuał wspinania się na symbolizujące Kosmiczne Drzewo, ustawione w „środku świata” rytualne słupy. Na jednej z fotografii ktoś wspina się na słup – znika poza kadrem, jest w „innej sferze”, tej dla nas niewidocznej, gdzie można zobaczyć przyszłość<sup>51</sup>. Obecne na wielu fotografiach patyki, kije, drewniane



Il. 9. Fotografia z albumu Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

rzeźby, totemy, zwłaszcza jeśli zostały wykonane z odpowiedniego drewna, mają siłę mediacyjną, pozwalają na dotarcie do tej innej, przynależnej duchom przestrzeni. Ich krzyżowanie, wyznaczanie granic, wbijanie w ziemię, uderzanie w nie, jak i ich palenie chroni nas przed zjadliwością demonów, wyznacza granicę, której nie mogą one przekroczyć, a w innych sytuacjach, w szamańskich rytuałach, daje możliwość kontaktu – wspomnianej mediacji – utrzymującej porządek świata. Istniejąc w porządku hierofanii, są jednocześnie tym, co symbolizuje *sacrum*, jak i sobą<sup>52</sup>. Warto się przyjrzeć, na jak wielu fotografiach odnajdziemy tego typu atrybuty.

Drzewo na pustkowiu dodatkowo wpisuje się w nie tylko metafizyczny, ale i ten mocno odczuwany w wymiarze egzystencjalnym lęk przed Nocą Kosmiczną, przed nieokreśloną, niepojętą nicością. Pustka jest tu jednocześnie Niebem i Piekłem. Stąd mit człowieka zagubionego na pustkowiu. Na jednym z umieszczonych w albumie kadrów pustkowie dosłownie przeżera czarna otchłań (il. 10). Na innym rozmyty obraz sam zamienia się w niebyt.

<sup>51</sup> Odwołanie do rytuałów wspinaczki jako dotknięcia Nieba (do którego w rytuałach szamańskich drzewa otwierają wejście) i uzyskania choćby na moment mocy profetycznej – zob. *ibidem*, s. 99 i n.

<sup>52</sup> Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole*, op. cit., s. 208.



W jeszcze innym przypadku obrazy zniszczonych budynków oddają moc pustki, opuszczenia i tym samym destrukcyjnej siły czasu. Czasu destrukcji czy śmierci, który jest jednocześnie czasem odnowy. W takim odbieraniu, czytaniu emocji bądź lęków – jak by powiedział Jung – nie ma nic mistycznego, wspólnota wyobrażeń nieświadomości zbiorowej jest zbiorem reliktyw i wspomnień z przeszłości<sup>53</sup>.

Symbole, podobnie jak fotografia, powstają w procesie „stawania się” – czas je tworzy, czas deformuje i czas je niszczy. Jednak niezależnie od nieustającego procesu „stawania się” mity (i wpisane weń obrazy) nie tracą na aktualności psychicznej – zmienia się tylko forma<sup>54</sup> opowieści. Wspomniana



Il. 10. Fotografia – tzw. rozkładówka w albumie Piotra Zbierskiego *Echoes Shades* (2020)

we wstępie Elizabeth Edwards pisze o sile „uelastycznionej”, „multimedialnej” i „poruszającej” antropologii, otwartej na rozmaite formy ekspresji wizualnej (w tym eksperymenty). Znaczenie takich dokumentów wynika dla niej z tego, że twórcy tych obrazów kulturowych (dokumentów o kulturze) podejmują próbę zakomunikowania wartości i wiedzy o świecie wyrastających z ludzkiego doświadczenia i ludzkiej świadomości<sup>55</sup>. Dialog z tradycjami – czy to, jak w omawianym albumie, azjatyckimi, afrykańskimi, czy europejskimi – pozwala nam odkryć nasze duchowe podstawy, powrócić do zapomnianych czy zlekceważonych źródeł człowieczeństwa<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> C.G. Jung, *Życie symboliczne*, op. cit., s. 55.

<sup>54</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 18.

<sup>55</sup> Cyt. za: K. Olechnicki, op. cit., s. 37.

<sup>56</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, op. cit., s. 60.

A sama recytacja (przywołanie/zobrazowanie) mitu – jak pisze Eliade – nie pozostaje bez konsekwencji dla tego, kto recytuje, i dla tego, kto go słucha<sup>57</sup>.

## Bibliografia

- Giorgio Agamben, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.
- Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R.J. Weksler-Waszkinel, Zielona Sowa, Kraków 2006.
- Wojciech J. Burszta, *Antropologia kultury*, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Paweł Cywiński, *Ludzkie zoo*, 14.05.2012, „Magazyn Kontakt”, <https://magazyn-kontakt.pl/ludzkie-zoo/>.
- Czy natura może współistnieć z kulturą? Piotr Zbierski od 4 lat przemierza świat zgłębiając rytuały lokalnych społeczności*, 29.01.2020, Fotopolis, <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/publikacje/33136-czy-natura-moze-wspolistniec-z-kultura-piotr-zbierski-od-4-lat-przemierza-swiat-zglebiajac-rytualy-lokalnych-spolecznosci>.
- Michał Dąbrowski, *Piotr Zbierski, „Push the Sky Away”*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/piotr-zbierski-push-the-sky-away>.
- Jakub Dziewit, Adam Pisarek, *Ciemnia antropologiczna*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, grupakulturalna.pl, Katowice 2016.
- Mircea Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, KR, Warszawa 1994.
- Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, KR, Warszawa 1998.
- Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Opus, Łódź 1993.
- Stanisław Gerstmann, Halina Orlikowska, Irena Stachnikówna, *Z badań nad psychologią strachu*, PWN, Poznań 1957.

<sup>57</sup> Idem, *Obrazy i symbole*, op. cit., s. 66.



- Carl Gustav Jung, *Analiza marzeń sennych. Według notatek z seminariów 1928–1930*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2015.
- Carl Gustav Jung, *Życie symboliczne*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2007.
- Olga Kłosiewicz, *W chowanego z rozumem*, „Dyskurs” 2012, nr 13/14, <https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs1314/OlgaKlosiewicz.pdf>.
- Piotr Kowalski, *Leksykon znaki świata*, WN PWN, Warszawa – Wrocław 1998.
- Claude Lévi-Strauss, *Jan Jakub Rousseau – twórca nauk humanistycznych*, tłum. L. Kolankiewicz, „Twórczość” 1984, nr 6.
- Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, WN PWN, Warszawa 1998.
- Filip Lipiński, *Figuracje pamięci w wirtualnym polu (historii) sztuki*, „RIHA Journal” 2014, Special Issue: *Contemporary Art and Memory*, <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/special-issue-contemporary-art-and-memory-part-1/lipinski-figurations-of-memory-en>.
- Marcin Grabowiecki, *Piotr Zbierski – rozmowa*, fotopolis, 6.07.2012, <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/13230-piotr-zbierski-rozmowa>.
- Marcin Grabowiecki, *Piotr Zbierski – rozmowa*, „Digital Camera Polska” 2019, nr 6.
- Krzysztof Mech, *Wstęp*, [w:] K. Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, SIW Znak, Kraków 2017.
- Marianna Michałowska, *Foto-teksty w badaniach historiograficznych – wokół refleksji Paula Ricoeura*, „Dyskurs” 2011, nr 12, [https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=759&\\_\\_seoName=Dyskurs+12](https://www.asp.wroc.pl/?module=StaticContent&controller=Main&id=759&__seoName=Dyskurs+12).
- Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, *Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Kraków – Warszawa 2016.
- Karol Motyl, *Rytuał – od antropologii kulturowej do analizy transakcyjnej*, „Edukacyjna Analiza Transakcyjna” 2014, nr 3.
- Krzysztof Olechnicki, *Wartość estetyczna a poznanie naukowe w socjologii i antropologii obrazu*, [w:] *Co widać?*, red. J. Kaczmarek, M. Krajewski, WN UAM, Poznań 2006.
- Hanna Schreiber, *Ludzkie zoo*, „Społeczeństwo i Polityka” 2014, nr 1–2.
- Marek Śnieciński, *Cywilizacja spektaklu – profanacje i gra zmysłów*, „Dyskurs” 2012, nr 13/14, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-578b5ade-0ead-40b2-a7cd-5797c97bba6f>.
- Chris Wright, *The Third Subject: Perspectives on Visual Anthropology*, „Anthropology Today” 1998, Vol. 14, No. 4, DOI: 10.2307/2783352.

## Through the Recipient's Eyes: Eye Images and Imaginary Images. Piotr Zbierski's *Echoes Shades* Album

This essay is a proposal of such an interpretation of an artistic project that constantly balances on the border of meanings arising, in this case, from the relationship (or even tensions) between the content, form and arrangement of photographs. Viewing the album is treated here as a task immersed in both scientific reflection and – referring to Carl Gustav Jung – as experiencing (also that which escapes rationality) and feeling, as Mircea Eliade would say, as a pre-reflection grasp, and in addition, as Kantian *Ehrfahrung* also immersed in memory structures. Entering the ground of discursive spaces, related, among others to anthropology as well as symbolic reflection arising from the reception of the works of Jung and Eliade, is here above all, an impulse for analysis, one of the spaces for asking questions, expanding contexts and following one's own paths of associations and emotions, inevitably, dependent on both a professional and emotional view. The photographs gathered in the album entitled *Echoes Shades* (2020), taken over the past five years, illustrate the author's 'mystical' journey – his search for a 'common magical thinking' this time in the African Omo Valley, Indonesian region of Tana Toraja,

**Keywords:** photography, visual anthropology, Piotr Zbierski, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, interpretation of photography, visual sociology



# INTERAKCJE SZTUK PLASTYCZNYCH Z JĘZYKIEM I LITERATURĄ NA FESTIWALU LITERY – SŁOWO, LITERA, ZNAK

TERESA DOBRZYŃSKA

Instytut Badań Literackich PAN  
Institute of Literary Research,  
Polish Academy of Sciences in Warsaw  
dobter@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-7078-9209

## WYDARZENIA FESTIWALOWE

Współdziałanie słowa i obrazu zachodzi w jednej kompozycji dzięki semiotycznej naturze obu łączonych w ten sposób dziedzin – i nie jest to zjawisko rzadkie w świecie sztuki. Można przywołać wiele dawnych i nowszych przykładów dzieł malarskich, grafik czy kolaży włączających napisy do obrazów<sup>1</sup>. Także w czasach współczesnych takie połączenia stanowią przed-

---

<sup>1</sup> Można wymienić wiele kompozycji malarskich, w których występuje takie połączenie heterogenicznych znaków; zob. np. ikony bizantyjskie z imionami świętych i archaniołów towarzyszącymi postaciami, romańskie oraz gotyckie freski i ołtarze z inskrypcjami utrwalającymi słowa Chrystusa czy inne ważne treści sakralne, iluminowane kodeksy z pięknie zdobionymi inicjałami. Intrygującą grę znaczeniową wprowadza barokowy malarz Nicolas Poussin, przedstawiający napis *Et in Arcadia ego* wryty na grobowcu (zob. zwłaszcza drugą wersję: z okresu 1638–1640). Spośród późniejszych malarzy słowa pomysłowo wkomponowane w obraz pojawiają się m.in. u Joana Miró, René Magritte’a (np. przedstawienie fajki na obrazie z napisem „To nie jest fajka”). Urywki tekstów włączał też do swych martwych natur Pablo Picasso, a plansze z napisami, fragmenty drukowanych reklam, etykiet lub gazet wykorzystywali w obrazach lub kolażach przedstawiciele popartu. Szerszy rys historyczny tej konwencji malarskiej i analizę funkcji napisów łączonych z obrazami przedstawił Mieczysław Wallis; zob. M. Wallis, *Napisy w malarstwie*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, wybór, wstęp i oprac. T. Pękala, Kraków 2004.

miot działań twórczych, i to coraz bardziej odkrywczych z uwagi na rosnące różnicowanie sztuk wizualnych i nowatorskie środki techniczne wykorzystywane przez artystów. Łączenie obrazów z napisami pojawia się też w sferze sztuki użytkowej, np. w reklamie, w aranżacji wystaw i w modzie, a zainteresowanie plastycznymi walorami liter widać tak ze strony artystów plastyków, jak i edytorów<sup>2</sup>.

Analizując niejednorodne kompozycje słowno-obrazowe, trzeba brać pod uwagę zarówno różnorodność ich tworzywa i odmienny potencjał znaczeniowy poszczególnych środków wyrazu, jak też zróżnicowane sposoby łącznego wykorzystywania heterogenicznych znaków w przekazach artystycznych. Tego typu dzieła, powstające na pograniczu sztuk plastycznych i sfery języka, stanowią jedną z odmian „tekstów kultury”. Tym terminem określa się wszelkie spójne układy znaków niosące – podobnie jak teksty werbalne – pewien całościowy sens.

„Tekst kultury” to pojęcie kluczowe dla badań wytworów kultury, dobrze zdomowione w pracach semiotyków i antropologów<sup>3</sup>. Umożliwia

---

<sup>2</sup> Dużym wydarzeniem poświęconym typografii edytorskiej była wystawa *Lettra – 2018, znak/litera. Tworzywo litera*, zorganizowana jesienią 2018 roku w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. W wystawie uczestniczyło 35 twórców. Tekst zamieszczony na plakacie głosił: „Prezentowane na wystawie dzieła graficzne obejmują książki artystyczne, obiekty trójwymiarowe, szkice i rysunki. Litera tutaj nie jest ograniczeniem, a jedynie inspiracją do kreatywnych działań, które ukazują potęgę wyobraźni artystów. Forma i materia graficzna litery odzwierciedla osobowość twórcy. Litera jest znakiem, symbolem, jest ona pisana, kaligrafowana, typograficzna – czcionka, zdigitalizowana – font. Ma różne postaci, ale też przeznaczenie. Jest tekstem, tytułem, szyldem, znakiem, inicjałem, nazwą”.

<sup>3</sup> Pojęcie „tekstu kultury” wprowadzili na szeroką skalę do analiz semiotycznych przedstawiciele szkoły moskiewsko-tartuskiej: Władimir N. Toporow, Borys A. Uspienski, Jurij M. Łotman i in., obejmując nim werbalne i niewerbalne dzieła sztuki, przedmioty i kompleksy zjawisk nacechowane znaczeniowo, obrzędy religijne i rytuały świeckie (zob. B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009). Pionierską rolę w procesie adaptacji tego pojęcia do potrzeb badań kultury odegrał Michaił Bachtin, który brał już pod uwagę „wszelki spójny kompleks znaków” (zob. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 403). W Polsce termin „tekst kultury” spopularyzował Stefan Żółkiewski (zob. m.in. S. Żółkiewski,

ono szersze spojrzenie na rozmaite przekazy znakowe i analizowanie ich funkcji w różnych dziedzinach życia społecznego. Tekstami kultury są symboliczne zachowania i obrzędy, a w obrębie interesującego nas pola sztuki – sztuki plastycznej wchodzącej w alianse z językiem i literaturą – pojęcie to pozwala traktować łącznie dzieła malarskie wykorzystujące elementy werbalne, sztukę plakatu, ilustracje książkowe i opracowania graficzne książek, murale czy instalacje artystyczne itp., itd. Ułatwia też interpretację hybrydycznych gatunków czy utworów słowno-obrazowych powstających w obrębie literatury<sup>4</sup>.

Takim właśnie zjawiskom z dziedziny pogranicza sztuki i języka poświęcony był Festiwal Litery – *Słowo, litera, znak*, zorganizowany z inicjatywy Joanny Koreckiej w warszawskim Domu Artysty Plastyka w początkach marca 2020 roku. Kuratorka festiwalu zebrała na wystawie ponad 40 prac reprezentujących różne techniki plastyczne i w rozmaity sposób nawiązujących do wskazanych kluczowych pojęć. Zaplanowała też kilka spotkań festiwalowych, m.in. wieczór poezji i wykłady literaturoznawców zajmujących się problematyką przekazów powstałych na styku „słowo/obraz”. Niestety, przebieg festiwalu został w połowie zakłócony przez szerzącą się epidemię koronawirusa, co zmusiło organizatorów do odwołania kilku imprez, ale sama wystawa i pierwsze zrealizowane spotkania dowiodły, że szeroko rozumiany temat obecności znaków językowych w sztuce wizualnej znajduje odbicie w pracach wielu twórców, a zamysł interdyscyplinarnego

---

*Kultura, socjologia, semiotyka literacka*, Warszawa 1979; idem, *Teksty kultury. Studia*, Warszawa 1988). Pojęcie to zostało zasymilowane przez literaturoznawstwo otwarte na perspektywę kulturową i włączone do zasobu powszechnie stosowanych terminów teoretycznoliterackich oraz do programu nauczania licealnego (zob. *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęsna, Warszawa 2002, hasło: *Tekst kultury*, s. 307). Umożliwia ono opis różnorodnych powiązanych ze sobą zjawisk w sposób zintegrowany, przy użyciu jednolitych kategorii.

<sup>4</sup> Hybrydy literacko-obrazowe, wykorzystujące różne formy zespołów treści werbalnych i wizualnych, omawia w swej książce Grzegorz Grochowski; zob. G. Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, rozdz. *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*, s. 142–174.

spotkania wokół tej problematyki w gronie artystów plastyków i badaczy literatury znalazł zainteresowanie w obu środowiskach.

W festiwalu wzięło udział kilkunastu artystów z dziedziny sztuk plastycznych<sup>5</sup>. Akces (częściowo tylko zrealizowany z powodu rozwoju epidemii) zgłosili też badacze literatury z Instytutu Badań Literackich PAN, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Okazją do spotkania licznie reprezentowanych środowisk artystów i literaturoznawców stał się przede wszystkim wernisaż z udziałem chóru Bemcanto; jego występ poprzedziły ćwiczenia wokalne „o-i-a-u”, które – wybrzmiewając wśród dzieł plastycznych przedstawiających różnie wyobrażane i przetwarzane litery – stanowiły swego rodzaju pomysłowy i zabawny kontrapunkt.

Kolejne spotkanie festiwalowe poświęcone zostało językowi, a zrealizowano je w dwóch odsłonach. Pierwsza to wykład piszącej te słowa na temat różnych typów znaczeń zakodowanych w języku i w wypowiedziach. Mówiąc o znakowej materii mowy, wykorzystywanej i przetwarzanej w tekstach literackich, referentka podkreślała, iż kumulacja tych zjawisk zachodzi w poezji, której bogate możliwości sensotwórcze służą wyrażaniu fundamentalnych, jak też najbardziej intymnych potrzeb człowieka.

W drugiej części wieczoru w galerii wypełnionej obrazami zabrzmiała poezja. Wiersze recytował przy świecach poeta, tłumacz i eseista Tristan Korecki, który nadał swemu występowi formę teatru poetyckiego, wykorzystując bogaty stylistyczny potencjał żywego słowa wzmocnione go wyrazistym gestem. Obrazowe słowo poezji, poddawane w utworach Koreckiego wielu innowacjom słowotwórczym i odsłaniające swe zakorzenienie w przeszłości języka, w żywiole mowy o wyraźnych rysach idiolektalnych, objawiło swe walory w sugestywnych recytacjach, które nadawały artykulacyjny kształt „gestom fonicznym” wpisanym w niebanalną, pełną eksklamacji tkankę tekstu.

---

<sup>5</sup> Lista artystów, którzy wystawili swe prace w ramach festiwalu, dołączona została na końcu artykułu.



## LITERY I SŁOWA W OBRAZACH

Kompozycje plastyczne przedstawiane na wystawie przyciągały uwagę różnorodnością odniesień do tematu festiwalu i artystyczną pomysłowością, a ich rysem wspólnym było pierwszoplanowe lub przynajmniej wyraźnie wyeksponowane użycie motywów językowych. Analizę prac pod kątem zastosowanych technik i artystyczną ocenę pozostawiam krytykom sztuki, skupię się natomiast głównie na kwestiach semiotycznych, zwłaszcza na tych związanych ze współdziałaniem mediów, bo to właśnie przesądza o wyjątkowym charakterze owych niejednorodnych tekstów kultury. Zastrzegam równocześnie, że będzie to interpretacja uwarunkowana nastawieniem badacza języka i literatury, zdradzająca analogie z praktyką analiz teoretycznoliterackich, a kolejność analizy zostanie podporządkowana klasyfikacji uwzględniającej udział zjawisk językowych w kompozycjach plastycznych.

Tym, co łączy sferę języka z dziedziną malarstwa czy grafiki, jest przede wszystkim zapis słów i głosek, a więc omawianie prac zacznę od plastycznych przedstawień liter czy innych rodzajów notacji. Niektóre kompozycje spełniające te kryteria przypominają sposobem ujęcia przedmioty użytkowe. W pracach tych można odnaleźć ślady fundamentalnej dyskusji nad statusem dzieła sztuki, a są one ciekawe także ze względu na zachodzące w nich przewartościowania natury semiotycznej i na swoisty typ odbioru, jaki mogą prowokować.

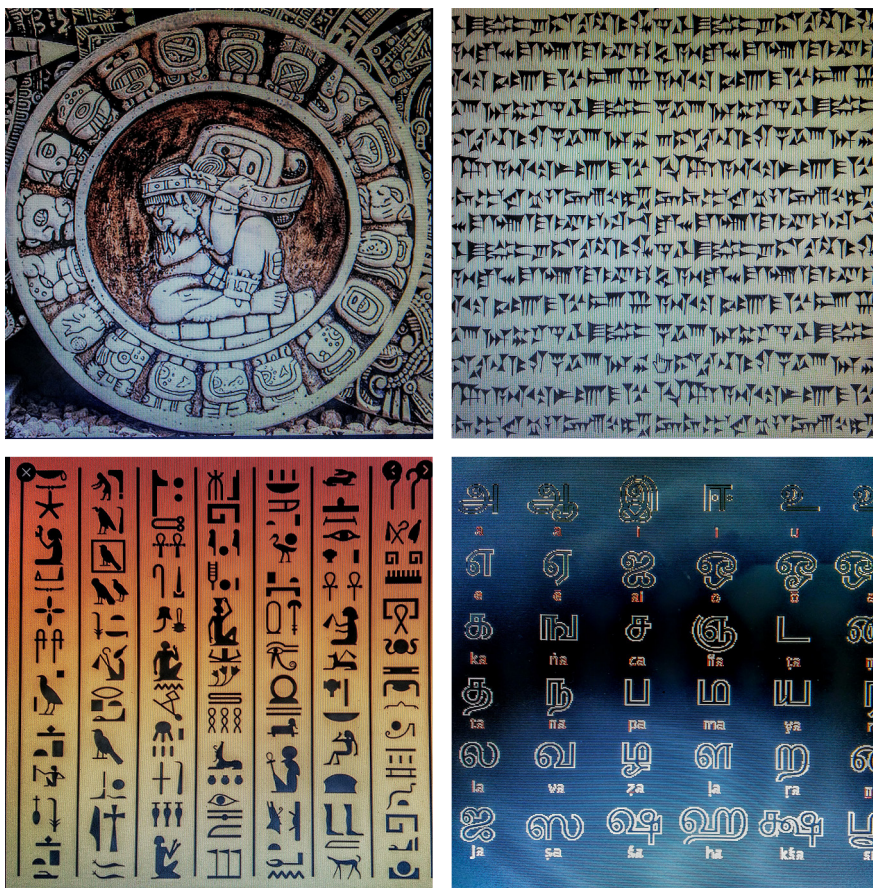
Kompozycja Bożenny Leszczyńskiej *HAAB* (il. 1–4) składa się z czterech plansz przedstawiających różne koncepcje pisma: ideograficzne pismo Majów, hieroglify egipskie, alfabet ugarycki (zapis klinowy) i piktogramy prekolumbijskie. Potraktowana jako przedmiot użytkowy tablica ta mogłaby służyć do celów dydaktycznych: demonstrować różne wynalazki pisma, a zatem pełnić funkcję poznawczą. Została jednak przeniesiona w przestrzeń sztuki, objawia więc swe walory wizualne i wyzwała szczególne reakcje odbiorcze. Przyciągają uwagę zróżnicowane i intrygujące kształty znaków tworzących łącznie wymyślne układy graficzne, a ich zestawienie budzi głębsze refleksje na temat znakowej funkcji tych przedstawień.

W artystycznym ujęciu Leszczyńskiej, realizowanym w środowisku kulturowym oddalonym czasowo i przestrzennie od kultur, które stworzyły prezentowane systemy zapisu, cztery odmienne systemy notacji komunikatów językowych zostają oderwane od swych podstawowych ról semantycznych. Z kategorii konwencjonalnych znaków symbolicznych, funkcjonujących

w poszczególnych kulturach, przeszły po wiekach do sfery niezrozumiałych kształtów. Tak się dzieje przede wszystkim z notacją literową; ideogramy (oparte w dużej mierze na związkach ikonicznych znaku z desygnatem) wydają się trwale zachowywać naturę znaków i kuszą przygodnego deszyfratora swymi dającymi się w pewnym stopniu rozpoznać związkami z rzeczywistością, której elementy mogą reprezentować. Ale i one dla kogoś z innej kultury są znaczeniowo niejasne, pozbawione swych podstawowych mocy symbolicznych utrwalonych w konwencjonalnym systemie notacji, właściwym dla ich rodzimych kultur. W tych okolicznościach przedstawienia dawnych znaków pisma tracą związek ze swymi znaczeniami i przestają pełnić funkcję symboli. Jednakże nadal mogą wyzwalać innego typu semiozę: zachowują mianowicie nacechowanie indeksalne motywowane przez ich związek z pierwotnym środowiskiem. Rozpoznanie poszczególnych przedstawień graficznych jako nośników znaczeń indeksalnych wymaga jednak dodatkowej wiedzy na temat pochodzenia znaków. Jeśli zabraknie tych informacji, tekst kultury utraci nabyte nacechowania, a w konsekwencji ulegnie ostatecznej desemantyzacji i sprowadzony zostanie do roli przedmiotu – graficznego ornamentu.

Kompozycja Leszczyńskiej, ukazująca zestawienie różnych rodzajów pisma – dostępna współczesnemu odbiorcy jedynie na poziomie znaczeń indeksalnych – skłania do myślenia o równoległych, a zarazem niezależnych dążeniach różnych ludów do stworzenia systemów notacji. Nasuwa się refleksja, że choć te systemy znaków pisma są odmienne, motywowane różnymi lokalnymi uwarunkowaniami, to potrzeba utrwalania przekazu językowego jest wspólna ludziom różnych kultur, różnych epok. Zespolecie kilku systemów notacji w jednej kompozycji graficznej wyraża więc paradoks jedności w wielości, a płaskie plansze zestawione na obrazie wyzwalają ruch w czasie i przestrzeni, co znajduje metaforyczny wyraz w tytule kompozycji: *HAAB* to nazwa kalendarza Majów opisującego przepływ czasu i jego cykliczność.

Analizowany przypadek dobrze reprezentuje też inne zjawisko, które dotyczy wielu dzieł sztuki nowoczesnej, a podobne oscylacje: zwykły przedmiot / obiekt estetyczny, są znamienne dla współczesnej kultury. Obcuując z takimi obiektami o dwuznacznym statusie, trzeba pamiętać, iż to właśnie w modernizmie nastąpił „przewrót kopernikański” zmieniający zasadę określania tożsamości przedmiotu artystycznego. Jak dowodzą teoretycy – a opinię tę



Il. 1-4. Kompozycja Bożenny Leszczyńskiej HAAB

potwierdzają analizujący istotę swej sztuki artyści – dzieło sztuki zyskuje swój status nie ze względu na obiektywne cechy formalne, na takie czy inne wyposażenie stylistyczne; te właściwości jedynie potwierdzają jego artystyczny status, ale są pochodne i wtórne wobec podstawowych zachodzących w nim przeobrażeń semiotycznych. O tożsamości dzieła sztuki decyduje funkcja nadana mu przez autora i sposób traktowania przedmiotu podjęty przez odbiorcę, towarzyszy zaś temu wprowadzenie danego dzieła w specjalną, zinstytucjonalizowaną przestrzeń przekazów artystycznych.

Przetworzone semiotycznie dzieło staje się znakiem ikonicznym – wyrażeniem cudzysłowowym, a więc obiektem ujętym z pozycji *meta*-<sup>6</sup>. Przedmiot użyty z intencją, która zapewnia mu status obiektu estetycznego, odrywa się od swych elementarnych funkcji pozaartystycznych i staje w jednym rzędzie z innymi dziełami sztuki. Jako taki zyskuje zdolność wyrażania sensu i oczekuje na aktywny odbiór, wchodząc z odbiorcą w szczególną relację: prowokuje do odczytań i do zestawień porównawczych, a więc jest bodźcem wyzwalającym dialog<sup>7</sup>. Ukształtowanie dzieła nabiera w tych okolicznościach szczególnej ważności, ponieważ to właśnie w nim kryją się nośniki znaczeń.

Podobne refleksje budzi grafika autorstwa Joanny Koreckiej zatytułowana *Nie ma takiego samego* (il. 5), przenosząca widza na swojski teren alfabetu łacińskiego. Owa kompozycja, zapełniona równymi rzędami kilkudziesięciu odmiennych zapisów litery „W”, przypomina użytkowy zestaw wzorów pisma, ale zmieniono jej status, nadając grafice funkcję estetyczną. Oznaką tej zmiany jest umieszczenie planszy na wystawie, czyli włączenie jej w zinstytucjonalizowaną przestrzeń sztuki. Wyrazistym sygnałem artystycznej funkcji dzieła jest opatrzenie kompozycji tytułem, co wyzwala i ukierunkowuje odczytanie jej sensu. W pewnych warunkach – takich, z jakimi

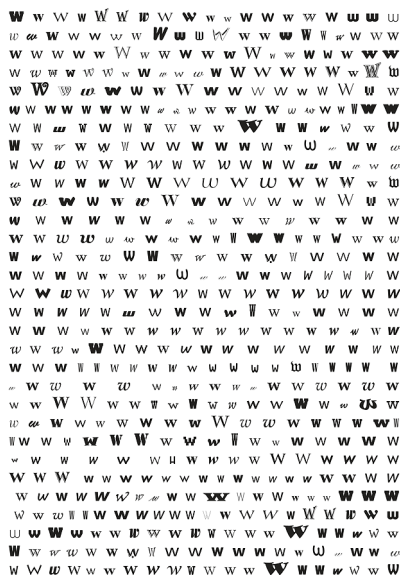
---

<sup>6</sup> W obrębie literaturoznawstwa rozstrzygającą opinię w tej kwestii wypowiedział Richard Ohmann zwracający uwagę na szczególny status utworów literackich, które od zwykłych wypowiedzi spełniających funkcje praktyczne różnią się intencją traktowania ich jako tworów mimetycznych, naśladujących typowe wypowiedzi. Badacz ujął swój pogląd w następujących słowach: „Quasi-akty mowy są podane czytelnikowi do kontemplacji”; „literatura jest zwolniona z normalnych powiązań, które obowiązują między wypowiedzią a światem zewnętrznym”; R. Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, tłum. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 267.

<sup>7</sup> „Maszynami dialogowymi” nazywa teksty Wincenty Grajewski, który tę dialogowość tekstów opisuje następująco: „Tekst widziany jako maszyna dialogowa wrażliwia nas na moment specyficznej interwencji, której przedmiotem jest dyskurs odbiorcy tekstu. Tekst bowiem nie jest czymś pasywnie przyjmowanym, lektura tekstu jest zdarzeniem w dyskursie czytelnika. Tekst odpowiada nie tyle za »swoj« sens, co za działania semantyczne, do których skłoni czytelnika [...]”; W. Grajewski, *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, Kraków 2003, s. 29 (podkr. oryginalne).

mamy tu do czynienia – użytkowy tekst kultury, jakim jest „wzornik”, przeistacza się w znaczący przekaz artystyczny i może być poddany odpowiedniej interpretacji. Zaciera się przy tym pierwotna symboliczna funkcja zobrazowanej litery – jej konwencjonalny związek z głoską w, a na plan pierwszy wysuwają się indeksalne wartości różnych wariantów zapisu tej głoski. To one stają się głównym materiałem eksploracji i wokół nich koncentrują się nowe sensory. Biorąc to pod uwagę, odczytajmy możliwe znaczenia tej kompozycji graficznej.

Otóż, analizując treść planszy, można dojść do wniosku, że (skądinąd banalny) pomysł uszeregowania różnych form tej samej litery odsłania – doświadczany w codziennym ludzkim przeżyciu i analizowany przez wielu myślicieli – paradoks jedności w różnorodności<sup>8</sup>. Idąc dalej: owo proste zestawienie graficznych wariantów „W” stawia przed oczyma zagadkową odmienność bytów spełniających tę samą funkcję, a mimo wszystko odrębnych i indywidualnych, uwarunkowanych niejasnymi zależnościami od twórców poszczególnych stylów pisma i różnych środowisk. Litery – ułożone w równe szeregi – podlegają przymusowi układu i mierzą się z redundancją zbędnych powtórzeń, demonstrując równocześnie swą inność w stosunku do sąsiednich znaków i swą niepowtarzalność. I wreszcie – tak skomponowane studium otwiera możliwość szukania analogii w świecie



Il. 5. Joanna Korecka Nie ma takiego samego

<sup>8</sup> Dylemat ten dyskutowany jest m.in. w studiach włączonych do zbiorów: *Resemblance and Difference. The Problem of Identity – Podobne i različne. Problema identičnosti*, eds. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, foreword T. Dobrzyńska, Warsaw – Sofia 2015; *Byt. Badania interdyscyplinarne*, cz. 1: *Różnica – tożsamość – zmiana*, red. M. Saganiak, A. Kozłowska, M. Werner, Warszawa 2019.



ludzki. Plastycznymi środkami zdaje się wyrażać idee, które pojawiają się w toczonych przez humanistów dyskusjach wokół kategorii podmiotu i tożsamości<sup>9</sup>.

Jeśli przyrzeć się dokładnie uszeregowanym literom, to nie wszystkie okazują się jednak wyraźnie odmienne. Pojawiają się większe „podobieństwa rodzinne”, a zdarzają się też „bliźniaki”, co traktowałabym jako żartobliwie ironiczny komentarz do ludzkiej potrzeby wyjątkowości.

Zaprezentowany kierunek refleksji wskazał na możliwość potraktowania analizowanej kompozycji w sposób alegoryczny – jako swego rodzaju diagramu relacji międzyludzkich, nadbudowanego nad indekosalnymi wartościami przedstawianych wariantów litery.

Wizualne przedstawienia głosek pojawiają się w licznych pracach Koreckiej zgromadzonych na wystawie – od tych najbardziej oczywistych graficznych studiów liter po przypominające sztukę *origami* kompozycje plastyczne (cykl pt. *Głoski*), których związek z motywem językowym jest potwierdzony i zaprojektowany przez tytuł. Poświęcę tym pracom nieco więcej uwagi, jako że zainteresowania i wieloletnie eksploracje graficzne kuratorki wystawy stały się impulsem do zorganizowania festiwalu.

Prace Koreckiej można potraktować jako studia z dziedziny liternictwa<sup>10</sup>, przekraczają one jednak tradycyjne granice grafiki artystycznej ze względu

<sup>9</sup> Spośród ogromnej liczby prac poświęconych w ostatnich latach rozważaniom na temat pojęć „podmiotu” czy „osoby” wymienię tu tytułem przykładu następujące publikacje: *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, Szczecin 1991; *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996; *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000; R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Elliott, *Koncepcje „Ja”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007; *Podmiot w języku i w kulturze*, red. J. Bartmiński, A. Pajdzińska, Lublin 2008. Do kwestii tożsamości i integralności podmiotu odnoszę się w studium: T. Dobrzyńska, *Podmiot utworu poetyckiego wobec kwestii spójności oraz interpretacji tekstu*, [w:] eadem, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów*, IBL PAN, Warszawa 2015.

<sup>10</sup> Niektóre z tych prac były wcześniej eksponowane na wystawie autorskiej Joanny Koreckiej pt. *Jaknowone – Niewysłowione* w warszawskim Domu Artysty Plastyka (lipiec 2019).

nie tylko na zerwanie z funkcją użytkową, ale też na twórcze przekształcenia motywów liter. Pod względem semiotycznym przekształcenia te sprowadzają się w pierwszym rzędzie do stłumienia symbolicznej funkcji znaku, czyli konwencjonalnej relacji „dana litera – określona głoska”, a towarzyszy temu uwydatnienie wartości indeksalnych znaku. Większość z tych prac zdaje się wyrastać ze sztuki plakatu i nawiązuje do niej wysmakowaną kompozycją form, kolorów i faktur. Ale są one raczej odwrotnością zasad tej sztuki, ponieważ autorka stara się z reguły uwalniać kształty obrazowanych liter od balastu znaczeń symbolicznych i opozycji znaczeniowych, jakimi obrosły w kulturze, a istotą sztuki plakatu jest przecież intensyfikacja semantyki przekazu z wykorzystaniem zastanych kodów. W miejsce gry konwencjami i typowego dla plakatu skrótowego ewokowania konotacji kulturowych artystka proponuje wykorzystanie indeksalnych nacechowań form graficznych liter oraz narzucanie ich układom własnych sensów, a wykorzystuje przy tym semantyczny potencjał tytułów kompozycji.

W kilku pracach Korecka bada samo tworzywo liter, podejmując próby docierania do tej fazy pierwotnego doświadczenia, w której postać znaku wyłania się ze świata materialnego, a sam znak nie jest jeszcze utrwalony w swej konwencjonalnej formie. Powrót do tego etapu doświadczeń przypomina radosne obcowanie dzieci z kształtami i barwami, z których ich wyobraźnia zdolna będzie stworzyć później własne „języki” czy kody, zanim w procesie edukacji przyswoją sobie gotowe wytwory rodzimej kultury etnicznej. Sensualnie doznawane formy kryją w sobie wówczas bogatą potencjalność, są jeszcze bezpośrednio związane z podmiotem nimi operującym i nasycone jego emocjami. Ich bogata i spontanicznie wyłaniająca się indeksalność, ukryte w nich rysy ikoniczne poprzedzają etap identyfikacji znaku z regułami narzucanymi przez system symboliczny obowiązujący w życiu zbiorowym.

Dekonstrukcja, jaką przeprowadza Joanna Korecka, przypomina dążenia antropologów kultury badających początki pisma i notacji cyfrowej. Podejmowana przez nią próba dotarcia do materii kształtów, z których powstawały znaki graficzne alfabetu, zanim stały się znakami, przywodzi na myśl fascynację niektórych poetów autonomiczną materią dźwięków języka



(por. *zaumnyj jazyk*<sup>11</sup>) oraz etymologią i pierwotną mową (por. *Słopiewnie* Juliana Tuwima). Te pierwotne formy obcowania z tworzywem językowym utrwalone są w mantrach i w glosolaliach ludowej poezji.

Litery, uwolnione od konwencjonalnych funkcji, które czynią z nich graficzne odpowiedniki głosek i elementy zapisu słów, zaczynają żyć w obrazach Koreckiej własnym życiem. Stając się autonomicznymi bytami, zyskują możliwość wyrażania emocji, swobodnie przemieszczają się i tworzą różne układy. Mogą się w sposób dowolny przekształcać, objawiając umiejętności niemal akrobatyczne. Bywają też uczestnikami zagadkowych zdarzeń, których niejasny sens można domniemywać z ich odkształceń. Zdają się ulegać animizacji lub też poddają się interpretacji antropomorfizującej – tak jest

w przypadku kompozycji opatrzonej tytułem *Metamorfoza K w N* (il. 6).

Praca ta – oparta na wcześniej opisanej operacji semiotycznej zacierania symbolicznych znaczeń i uwydatniania indeksalnych aspektów znaku – kwestionuje leżącą u podstaw każdego kodu zasadę opozycji, która określa funkcję poszczególnych znaków graficznych w systemie pisma. Pokazuje płynne przejście między przeciwstawnymi kształtami, sugerując równocześnie, że sprzeczności są do przewyciężenia, a transmutacja możliwa.

Niektóre zabiegi stosowane w pracach Koreckiej zdają się odnosić do wątków myślowych leżących u podstaw współczesnej narratologii. Artystka traktuje znaki graficzne



Il. 6. Joanna Korecka, *Metamorfoza K w N*

<sup>11</sup> *Zaumnyj jazyk* (ros. ‘język pozarozumowy’) to propagowane przez rosyjskich futurystów swobodne sekwencje artykułowanych głosek, wyalienowane z konwencjonalnych funkcji w słowach i zdaniach. Zob. *Zaumnyj jazyk* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

jako byty wyzwalające się spod presji kodu albo jeszcze niewtłoczone w swe ostateczne role symboliczne. Przedstawia różne konfiguracje tych liter-nieliter i tworzy z ich układów domniemane sekwencje zdarzeniowe. Wykorzystuje przy tym nawyki interpretacyjne odbiorcy zaprawionego w poszukiwaniu koherentnych sensów i znającego utrwalone szablony narracyjne eksplorowane w wielu tekstach kultury. Takie „historie liter” mają niekiedy zabarwienie humorystyczne i można w nich odnaleźć nutę ironii.

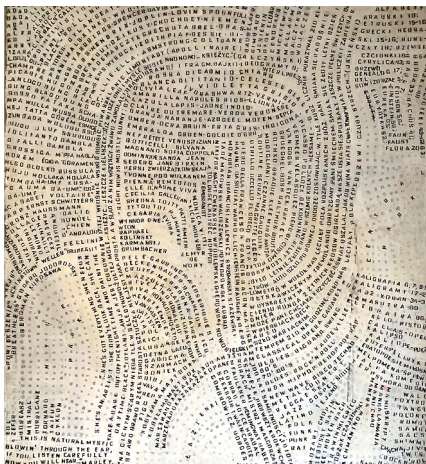
Inne prace graficzne Koreckiej odkrywają w literach ich metonimiczne związki z wyrazami i z komunikacją językową. Środkami plastycznymi – samym układem liter i kolorem – obrazują zjawiska językowe wyższego rzędu: treść sądu, istotę aktu mowy, styl wypowiedzi, funkcję języka. Indeksalne wartości znaków graficznych wykorzystywane są do ewokowania naddanych przenośnych znaczeń. Takie figuralne traktowanie motywów głoskowych znaleźć można w pracach pt. *Myśl, Jedno krótkie słowo, Logorea, Funkcja fatyczna*, których interpretacje ukierunkowane są przez tytuły.

\* \* \*

W niektórych dziełach graficznych czy malarskich wystawianych w ramach festiwalu pojawiają się już nie poszczególne litery, ale pełne wyrażenia wkomponowane w obraz i stanowiące jego integralną część. Duża, białoczarna kompozycja abstrakcyjna Stanisława Młodożeńca (il. 7) zdaje się przedstawiać labiryntowy układ ścieżek i placów wypełnionych napisami, niby plan miasta z oznaczonymi nazwami ulic czy skwerów. Wśród oznakowanych przestrzeni można znaleźć warszawskie Łazienki, londyński Hyde Park i nowojorski Central Park; inne napisy sugerują raczej, że może to być schemat przestrzeni zakodowanej w pamięci człowieka wraz z odniesieniami do ważnych dla niego twórców czy obiektów, z zapamiętanymi ciągami słów tworzących jakieś prywatnie umotywowane układy.

Kompozycja ta przypomina też w całości powiększone odbicie palca, z zaznaczonymi liniami papilarnymi. To skojarzenie nasuwa myśl o obecności człowieka świecie, potwierdzanej aktami nazywania czy zostawiania językowych śladów pamięciowych w przestrzeni.

Właśnie te akty nazywania czy słowa skojarzone z miejscami sprawiają, że amorficzna przestrzeń przeistacza się na obrazie Młodożeńca w przestrzeń włączoną do czyjegoś świata, zmienioną w prywatną antroposferę. Przywodzi to na myśl praktykę językowego zawłaszczania miejsc, znaną



Il. 7. Stanisław Młodożeniec, *Inspirues* (2004)

antropologom kultury, historykom czy politologom analizującym oznakowanie miast, ulic, placów, obiektów topograficznych itp. przez grupy etniczne zasiedlałe w jakiejś przestrzeni lub dokonujące jej aneksji. W proponowanej tu lekturze obraz Młodożeńca przekształca się z kompozycji abstrakcyjnej w dzieło o cechach mimetycznych i – opartej na ikonizacji – strukturze diagramu. Staje się rzutem pionowym miejsca włączonego do świata człowieka, ukazującym jego osobistą topografię.

Inne funkcje pełnią napisy w niewielkim, przypominającym okrągłe lustro obrazie olejnym Arnolda Ananiczusa *Zwierciadło z imionami* (il. 8), nawiązującym swą formą i fakturą oraz wyszukaną grą znaczeń do malarstwa niderlandzkiego. Obraz przedstawia ciemne wnętrze objawiające się w wypukłym lustrze – przestrzeń istniejącą jedynie pośrednio, bo przetworzoną w odbiciu. Mrok tego fantomowego wnętrza ledwo rozjaśniają dwa źródła światła: światło słoneczne padające z okna, wraz z jego odbiciem po przeciwnej stronie wnętrza, oraz nikiel świeciółko umieszczone centralnie świecy.

Kompozycja pełna jest odniesień intertekstualnych – przywołuje pamięć wyrafinowanych kompozycji Jana van Eycka czy innych starych mistrzów wprowadzających motyw odbić w wypukłym zwierciadle<sup>12</sup>. Nawiązania do van Eycka są w obrazie Ananiczusa najwyraźniejsze – w obrazie *Małżeństwo Arnolfinich* też występuje motyw świecy. Van Eyck umieścił w swej kompozycji pięknie wystylizowany podpis, którego odpowiedniki także odnaleźć

<sup>12</sup> Zob. przede wszystkim odbicia wnętrza w wypukłym zwierciadle oraz okno wpuszczające światło słoneczne na obrazach Jana van Eycka *Małżeństwo Arnolfinich* (1434) i w skrzydle tryptyku Roberta Campina, przedstawiającym Jana Chrzciciela z fundatorem dzieła, Henrykiem von Verl (1438). Motyw wypukłego lustra wprowadził też Memling na obrazie *Madonny z Dzieciątkiem* (1487).

można w kompozycji Ananicziusa – w jego obrazie, na tle ciemnej przestrzeni, zaznaczają się delikatne złociste smugi napisów, a są to, dyskretnie wpisane w obraz, 24 nazwiska malarzy, pisarzy czy innych wybitnych twórców, stanowiących prywatny panteon autora<sup>13</sup> (jest ich tyle, ile liter w łacińskim alfabecie, a to z kolei uzmysławia rolę alfabetu jako tekstu kultury, który cechuje się kompletnością, a zarazem umożliwia porządkowanie różnych zjawisk i zestawianie zbiorów). Na analogie z malarstwem niderlandzkim naprowadza też motyw okna i światła słonecznego, co u dawnych mistrzów symbolizo-

wało obecność transcendentnej świadomości<sup>14</sup>. W sumie ta przedstawiona przez Ananicziusa niematerialna zjawiskowa przestrzeń – dostrzeżona w odbiciach, niejako w akcie iluminacji – staje się wehikułem czasu. Zyskuje charakter sakralny jako miejsce pamięci uobecniające wielkich patronów.

Spora część prac eksponowanych na wystawie nawiązuje do pojęć językowych w sposób pośredni, nie eksponując słów czy liter w samej przestrzeni obrazu. Odniesienia językowe do aktów mowy czy form wypowiedzi są natomiast zawarte w tytułach, które ukierunkowują odbiór kompozycji. Omawiane teraz prace wykorzystują zarówno funkcję tytułu sugerującego odniesienie do komunikacji językowej, jak też dający się wyzwolić potencjał



Il. 8. Arnold Ananiczius, *Zwierciadło z imionami*

<sup>13</sup> Są wśród nich: Oskar Miłosz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert i Andriej Tarkowski.

<sup>14</sup> Zob. np. obraz Rembrandta *Medytujący filozof*, który przedstawia mężczyznę siedzącego przy oknie i czytającego Biblię. Padające z lewej strony światło słoneczne staje się niejako gwarantem poprawnych odczytań treści biblijnych. Symbolika taka stała się szczególnie nośna w kraju protestanckim, dopuszczającym indywidualną interpretację Pisma.

interakcji różnych środków wyrazu, który działa podobnie do przerośni stosowanych w wypowiedziach językowych i bywa określany jako „metafora transsemiotyczna”<sup>15</sup>.

Sensotwórczy potencjał tytułu nawiązującego do komunikacji językowej wykorzystuje m.in. Roman Kirilenko w trzech kompozycjach z cyklu *Obsesje – szukając swojego słowa* (il. 9) oraz w obrazach *List do przyjaciela* (1 i 2). Środkami malarskimi artysta wyraża w tych pracach niejasne napięcia emocjonalne towarzyszące kontaktom międzyludzkim, gdy trudno znaleźć adekwatny wyraz myśli i osobistych przeżyć w stereotypowych aktach porozumienia językowego.

Podobna interakcja tytułu z treścią obrazu zachodzi w kompozycji Magdaleny Pastuszek *Znak diakrytyczny* (il. 10).

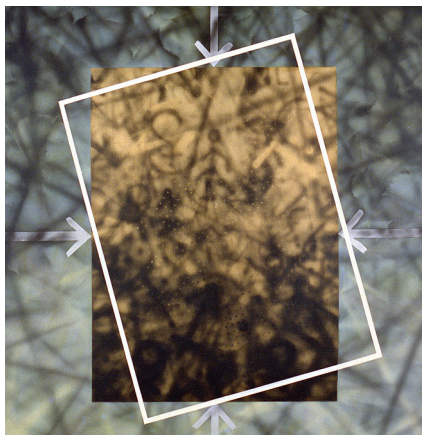
W tej grupie kompozycji mieści się też praca Koreckiej pt. *Bluzg* (il. 11), oparta na zasadzie obrazowego odwzorowania aktu mowy. Użyte w tytule tego obrazu słowo jest w swym pierwotnym sensie synonimem „chłapięcia” czy „bryzgu”, ale w znaczeniu pochodnym stanowi zleksykalizowaną metaforę językową, która oznacza agresywną i wulgarną wypowiedź<sup>16</sup>. Jej plastycznym odpowiednikiem na obrazie Koreckiej stają się gwałtownie poprowadzone, opadające ciemne smugi oraz ostre kontrasty czerni i bieli. W rezultacie interakcji tytułu z obrazem zachodzi niejako spiętrzenie znaczeń przerośnych: metaforyzacja zawarta w wyrażeniu „bluzg” znajduje niejako przedłużenie w metaforze malarskiej.

Istotne ukierunkowanie sensu wnosi też tytuł kompozycji Koreckiej: *Paplanina* (il. 12). Praca ta – na prawach metafory transsemiotycznej – wyraża poprzez beładne splątanie linii chaotyczną mowę, czczą gadaninę. W języku taki sposób mówienia profilowany jest jako zjawisko negatywne,

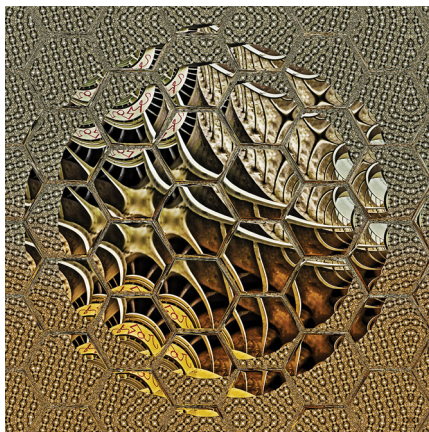
<sup>15</sup> Zob. E. Szczęsna, *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.

<sup>16</sup> *Mały słownik języka polskiego* pod redakcją Stanisława Skorupki, Haliny Auderskiej i Zofii Łepickiej (Warszawa 1969) podaje: „bluzgać – ‘tryskać, chlustać, rozpryskiwać się’ [...], *przen.* bluzgać przekleństwami. Formacja słowotwórcza *bluzg* utworzona została na zasadzie odcięcia końcówki czasownika, czyli przy użyciu tzw. formantu paradygmatycznego; jest to wyraz nacechowany stylistycznie – koloquialny, czy wręcz wulgarny. Synonimem tej formacji jest frazeologizm *obrzucić kogoś błotem*, który również powstał na zasadzie zleksykalizowanej przerośni”.





Il. 9. Roman Kirilenko, Obsesje – szukając swojego słowa



Il. 10. Magdalena Pastuszek, Znak diakrytyczny

a pejoratywna ocena zostaje zasygnalizowana przy użyciu środków leksykalnych i słowotwórczych<sup>17</sup>.

Figuralne przekształcania sensów oparte są niekiedy na zasadach metonimicznych, których motywacji należy szukać w powiązaniach rzeczy z działaniami, w simultanicznym występowaniu zjawisk, w ich związkach przyczynowo-skutkowych. Dzięki tym koincydencjom jedno zjawisko staje się znakiem wywoławczym drugiego, wykorzystywany jest więc skrót myślowy, możliwy dzięki przywołaniu utrwalonej wiedzy o świecie.

Do takich metonimicznych związków odwołuje się instalacja Koreckiej – plansza pt. *Czytając „Dlane” Jakuba* przedstawia tomiki poetyckie otwarte na różnych stronach i odtwarza proces lektury wierszy Jakuba Fišera *Dlane* (czes. ‘dłonie, ręce’). Normalny przebieg takiego procesu to wielokrotne nielinerne obcowanie z fascynującą poezją, co ilustrują liczne egzemplarze książki ukazanej niejako w simultanicznych aktach czytania. Dołączony do instalacji utwór Fišera daje wyobrażenie o tej poezji – bogatej w sensory symboliczne i figuralne:

<sup>17</sup> Paplać – ‘mówić dużo i bez potrzeby; pleść, bajdurzyć’; paplanina – ‘beztreściowe mówienie, niepoważna rozmowa; plotki’. Zob. ibidem.



Il. 11. Joanna Korecka, Bluzg



Il. 12. Joanna Korecka, Paplanina

Milcz w milczeniu  
ustami  
oczami  
we wszystkich językach  
w płonącym krzewie  
w półksiężycu  
w cierniowej koronie  
milcz w świetle ciemności  
pomimo milczenia<sup>18</sup>

Podobnie synekdochiczno-metonymiczną motywację przypisać można kompozycjom Bożeny Korulskiej z cyklu *Nieskończoność – Księga Szkocka* (I, II, III, IV, V, VI), obrazującym przy użyciu abstrakcyjnych znaków zadania matematyczne wymagające rozwiązania, zanotowane w brulionie przez uczonych spotykających się od połowy lat 30. ubiegłego wieku w restauracji Szkocka we Lwowie. Jest to z kolei studium przekodowania pierwotnych zapisów na umowną notację przywołującą na myśl symbole stosowane w naukach ścisłych. Praca operuje znakami ikonicznymi nadbudowanymi

---

<sup>18</sup> Wiersz w przekładzie-parafrazie Joanny Koreckiej.



nad wartościami indeksalnymi pierwowzorów i scala poszczególne odwzorowania przy użyciu struktury diagramu.

Do codziennych praktyk życiowych, wspieranych użyciem komunikatów do siebie samego, nawiązuje kompozycja plastyczna Koreckiej pt. *Zbiór zadań z życia*, przedstawiająca rodzaj segregatora: konstrukcję złożoną z pionowych skrytek, do których wsunięte zostały karteczki. Instalacja wprowadza ironiczny dystans wobec metodycznych i systematycznych prób poszufladkowania czynności zaplanowanych przez człowieka próbującego zapanować nad swymi licznymi obowiązkami. Takie usiłowania są jednak wręcz groteskowe, bo z góry skazane na niepowodzenie w obliczu nieogarnionego w swym bogactwie życia. Ironia jest już ukryta w tytule, nawiązującym do tytułów pomocy naukowych w rodzaju: „Zbiór zadań z geometrii”.

\* \* \*

Jak to wielokrotnie dało się zauważyć w powyższych analizach i jak tego dowodzi powszednie obcowanie ze sztuką, najczęściej stosowaną formą współdziałania znaczeń słów z treścią obrazów jest użycie tytułu. Tak jest w przypadku wszelkich wytworów artystycznych: kompozycji muzycznych, układów tanecznych czy rzeźb, filmów, sztuk teatralnych i wszelkich utworów literackich, których tytuły ukierunkowują interpretację dzieł. Kwestia ta wymaga osobnego omówienia, a zatem oddzielenie językowej formuły użytej w tytule od plastycznej kompozycji niezawierającej tworzywa językowego będzie podstawą wyodrębnienia osobnej grupy analizowanych tu dzieł.

Mając na uwadze zastosowaną w tym artykule zasadę porządkowania materiału, omawianą teraz grupę prac można by scharakteryzować jako teksty kultury jednorodnej pod względem użytego tworzywa. Elementy językowe dołączone do tych dzieł w postaci tytułu stoją na zewnątrz samej kompozycji plastycznej, ale wchodzi z nią w głęboki związek na poziomie znaczeń. Tytuł nie tylko identyfikuje dzieło (jest niczym imię nadane człowiekowi w akcie performatywnym), ale pełni też funkcję metatekstową, określając m.in. sens tekstu czy (jak w interesującym nas przypadku) obrazu<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Funkcje tytułu obrazu oraz historię użycia tego komponentu, który późno zyskał status elementu towarzyszącego dziełu z woli twórcy i określającego jego sens, analizuje Mieczysław Wallis; zob. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, [w:] idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983. Tytułom tekstów literackich

Gdy dzieło plastyczne zostaje opatrzone tytułem, powstaje nieusuwalne napięcie między precyzyjnymi znaczeniami kodu językowego oraz – z gruntu odmiennymi w swym charakterze znakowym – plastycznymi środkami wyrazu i ich unikalnymi konfiguracjami w dziele. Funkcja tytułu jako metatekstu komentującego tekst stanowi pochodną funkcji języka w kulturze. Jak dowodzą semiotycy i antropolodzy, to język naturalny jest podstawowym kodem komunikacji, dysponującym precyzyjnymi, a nieznanymi innym systemom znaków, środkami<sup>20</sup>. To właśnie system języka dostarcza interpretantów (środków eksplikacji sensów), umożliwiając działania analityczne skoncentrowane na wszelkich tekstach kultury – obrazach, rzeźbach, utworach muzycznych, układach baletowych itp. Choć możliwe jest dążenie do różnych przekładów intermedialnych w obszarze kultury<sup>21</sup>, to najbardziej naturalny i najczęściej wykorzystywany jest kierunek transpozycji treści od dowolnego rodzaju dzieła do jego odpowiednika w języku naturalnym (zob. libretta oper i baletów, streszczenia filmów, dramatów czy spektakli teatralnych, ekfrazy). Naturę językową ma też wszelka działalność teoretyczna i krytyczna: teoria i krytyka sztuki, muzykologia i teatrologia, działalność recenzentów poszczególnych odmian sztuki. Precyzja pojęciowa języka umożliwia identyfikację treści przedstawień obrazowych, uruchamiając równocześnie asocjacje pojęciowe związane ze słowami wchodzącymi

---

poświęciła swe studium Danuta Danek; zob. D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

<sup>20</sup> Poza precyzją semantyczną jednostek leksykalnych i konstrukcji gramatycznych wymienia tu przede wszystkim negację i skonwencjonalizowane typy modalności, jak twierdzenie, rozkazywanie, przypuszczenie, wątplenie, przyjmowanie pewnych treści warunkowo itp., itd.

<sup>21</sup> Na przykład powieść Prospera Mérimé’go *Carmen*, przetransponowana na operę Georges’a Bizeta, obrazy wyobrażone dźwiękami w *Obrazkach z wystawy* Modesta Musorgskiego, dramat Szekspira *Burza* w wersji baletowej do muzyki Henry’ego Purcella, Thomasa Tallisa, Roberta Johnsona, Matthew Locke’a i Michela van der Aa, w choreografii Krzysztofa Pastora (wykonany w warszawskiej Operze Narodowej 23 kwietnia 2016 roku w ramach VIII Dni Sztuki Tańca), ekranizacje i filmowe parafrazy *Hamleta*, *Romea i Julii* czy *Makbeta* itp., itd. Tego typu intermedialnym translacjom i parafrazom – zwłaszcza tym, dla których punktem wyjścia są teksty literackie – poświęcony jest zbiór studiów *Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, K. Gołos-Dąbrowska, Warszawa 2019.

w języku w różne związki i będącymi nośnikami konotacji. Sensotwórcze działanie tytułu widoczne jest np. w abstrakcyjnej kompozycji Bożeny Korulskiej pt. *Nieskończoność* (il. 13).

Takie oddziaływania widać zresztą także we wcześniej wymienianych pracach, w których litery czy zapis słów zostały artystycznie przetworzone w samym obrazie, a tytuł przypisany dziełu generuje sens dający się uzyskać jedynie dzięki specyficznym możliwościom języka. Za przykład niech posłuży kompozycja literowa Koreckiej pt. *Logorea* (il. 14).



Il. 13. Bożena Korulska, *Nieskończoność*



Il. 14. Joanna Korecka, *Logorea*

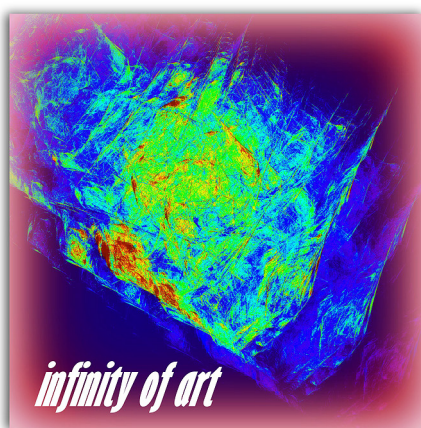
Ów tytuł nie tylko narzuca treść referencjalną kompozycji literowej, odnosząc ją do mówienia, ale (podobnie jak w przypadku obrazu *Bluzg*) dookreśla też to mówienie negatywnie, wykorzystując zabarwienie stylistyczne słowa. Tytułowy termin w wyszukany sposób (bo to pożyczka z języka greckiego, dostarczającego polszczyźnie terminów naukowych) określa szczególnie zachowanie językowe: *logorea* to, jak podaje słownik, „słowotok, patologicznie nadmierna, często bezładna gadatliwość”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 1, Warszawa 2007, s. 342.

Projektującą rolę tytułu niosącego całe bogactwo znaczeń elementów języka można znaleźć w wielu obrazach pokazanych na wystawie, a w kilku z nich jest to jedyny sposób połączenia słów i obrazu. Tak jest np. w przypadku kompozycji Marii Kalety *Natura w mikroskali*.

W tej grupie prac mieszczą się też studia z cyklu *Infinity of art* Bożenny Leszczyńskiej (il. 15–16). Przedstawiony na wystawie obraz to wyobrażenie przedmiotu o urzekających barwach i kształcie, przypominającego cenny minerał. Dzięki tytułowi obraz ten staje się metaforyczną quasi-deskrypcją dominium sztuki – zachwycającego zjawiska nieograniczonego w swym zasięgu i bogactwie środków wyrazu. Studium to, interpretowane w obrębie cyklu, ukazuje nieograniczone możliwości transmutacji obrazu, który w coraz to inny sposób ujmuje niby ten sam przedmiot, dając wyraz zmiennej naturze postrzegania rzeczywistości przez artystkę, dokonującą analizy wyobrażeń przedmiotu od ujęcia quasi-realistycznego do abstrakcji. Świat zewnętrzny objawia się tu jako obiekt indywidualnego oglądu, w którym impulsy zewnętrzne są przetwarzane pod wpływem czynników subiektywnych w wizję artystyczną.

Semantykę tytułu ciekawie wykorzystuje w swoich pracach Mariusz Szymański – autor wyrazistych obrazów publicystycznych i animacji poklatkowej utworzonej z serii obrazów (jedna z prac eksponowanych na wystawie



Il. 15–16. Bożenna Leszczyńska, *Infinity of art*

to wizualizacja piosenki poznańskiego zespołu Amor Con Chordes). Ze względu na rozważaną teraz funkcję tytułu zwróć uwagę na trzy jego dzieła.

Na jednym z obrazów Szymańskiego ukazane jest nowoczesne miasto, o gęstej zabudowie wieżowców, w których mieszkają czy pracują tysiące ludzi. Ale powszedniość wielkomiejskiej scenerii zostaje zakłócona: z jednego z dachów snajper celuje w kierunku domów. Obraz jest czytelny referencjalnie i ma oczywistą wymowę publicystyczną, ale podpis pod obrazem: *Nie ma jak w domu*, wnosi ton sarkazmu, każe myśleć o paradoksalnym zespoleniu tradycyjnego pojęcia „domu” – miejsca bezpiecznego schronienia – z jego przeciwieństwem. Autor zwraca uwagę na fakt, że zamachy terrorystyczne przeniosły się do dużych skupisk ludzkich, do wielkich miast. Dzięki tytułowi kompozycja Szymańskiego wyraźnie podpowiada odczytanie, że we współczesnym świecie „zadomowił się” terroryzm i obrazuje zmianę świadomości mieszkańców miast po zamachach terrorystycznych – poczucie stałego zagrożenia.

Inny obraz Szymańskiego też podejmuje temat terroryzmu (il. 17). Przedstawia spokojny tłum zgromadzony na rozległej przestrzeni placu przed bazyliką św. Piotra w Rzymie. Na tym tle ukazana została – zwrócona twarzą do obserwatora – mała dziewczynka w kamizelce-nosidłach wypełnionej jakimiś przedmiotami. Wydaje się, że to mała sprzedawczyni oferująca jakieś pamiątki pielgrzymom. Przy bliższym oglądzie okazuje



Il. 17. Mariusz Szymański, Dziewczynka z zapalkami



się, że dziewczynka trzyma w ręku zapalnik, a z kamizelki wystają ładunki wybuchowe... Podpis *Dziewczynka z zapalnikami* przenosi na ten obraz cały ładunek emocjonalny baśni Hansa Christiana Andersena i jej humanitarną wymowę, a równocześnie tak zobrazowana scena staje się szyderczym komentarzem do stereotypowego rozumienia tytułowego motywu, ponieważ dziewczynka na obrazie to nie tylko biedne dziecko, ale też – prawdopodobnie nieświadome – narzędzie terroryzmu. Jej rola jest ambiwalentna: zginie sama, ale spowoduje też śmierć niewinnych ludzi skupionych na placu.

Kompozycja Szymańskiego *Stacja VIII* (il. 18) ukazuje z kolei tłum obojętnych młodych ludzi, pośród których upada samotna postać dźwigająca belkę – Chrystus w długiej szacie i koronie cierniowej, łatwo rozpoznawalny w tej scenie. Tytuł – przeniesiony z jednej ze stacji drogi krzyżowej (*Chrystus upada pod krzyżem*) – odnosi dzieło do ikonografii chrześcijańskiej i do liturgii drogi krzyżowej, a pośrednio do Ewangelii<sup>23</sup>. Moc perswazyjna obrazu wynika z figuralnego przetworzenia znaczeń sceny pasyjnej: nadania jej generalizującej wymowy i odniesienia do współczesności.

W obu omówionych powyżej przypadkach tytuły zostały zapożyczone na prawach cytatów z innych wcześniejszych dzieł: ze znanej baśni lub z powszechnie znanej sceny sakralnej przedstawianej w wielu tekstach kultury. To zapewniło im wyrazistość znaczeniową i uaktywniło ładunek aksjologiczny. We wszystkich obrazach Szymańskiego tytuły odgrywają decydującą rolę przy uruchomieniu sensów ironicznych, nadaniu dziełom szyderczej wymowy.

Gra semantyczna z tytułem umożliwia też działania odwrotne. Swoistym manifestem oderwania dzieła plastycznego od treści projektowanych przy użyciu słów są efektowne obrazy Wandy Hansen, oznaczone paradoksalną formułą tytułową *Bez tytułu* (il. 19). Taki nie-tytuł spełnia jednak identyfikacyjne funkcje tytułu i zachowuje jego zdolności sensotwórcze, podkreślając rezygnację autorki z poddania się konwencji lub jej przeświadczenie o niedającej się wysławić, złożonej i znaczeniowo otwartej naturze przedstawionego tematu.

---

<sup>23</sup> Podobne ujęcie sceny – samotność umęczonego Chrystusa w tłumie obojętnych ludzi, zajętych swoimi sprawami – znaleźć można np. w kompozycji *Drogi krzyżowej* Pietera Bruegla starszego.



Il. 18. Mariusz Szymański, Stacja VIII

\* \* \*

Jednym ze słów-kluczy festiwalu był „znak” – hasło pojemne, odnoszące się do różnych nośników znaczeń, funkcji znakowych i operacji znaczeniowótworczych obserwowanych w tekstach kultury, także tych dokonywanych na znakach językowych: słowach czy literach. Przegląd prac przedstawionych na wystawie zakończę przywołaniem kilku dzieł reprezentujących znako-wość uchwyconą w swej pierwotnej postaci. Będą to wielkie plansze Jacka Dittwalda, nawiązujące prostą formą geometryczną koła czy trójkąta do prehistorycznych lub szamańskich znaków obrzędowych.

Intrygujące zestawienie kręgów czy kul, a wśród nich artefaktów pochodzących sprzed wieków, ukazuje Arnold Ananiczius w obrazie *Krąg nicości, dysk z Fajstos i medalion księcia Gesualda z Venosy* (il. 20)<sup>24</sup>. Przedmioty materialne przedstawione na obrazie – synekdochy dawnych kultur i zdarzeń – są niczym kapsuły sensu przerzucone w inny czas. Pozostają niezrozumiałe i tajemnicze jako symbole, które utraciły swój pierwotny sens<sup>25</sup> – dostępne

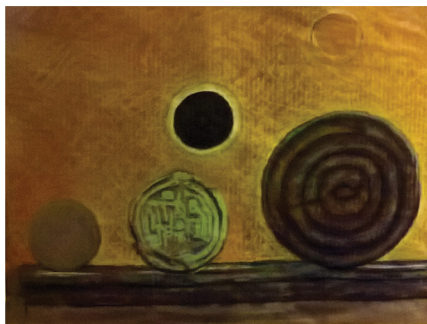
<sup>24</sup> Autorską wykładnię treści obrazu znaleźć można w artykule: A. Ananiczius, *Martwa natura z kulą nicości*, „Bezkres” 2020, nr 5 (maj).

<sup>25</sup> Wypełniony spiralnym zapisem dysk z Fajstos, odnaleziony w pałacu króla Minosa na Krecie i pochodzący z ok. 1700 roku p.n.e., został w 90% odczytany,





Il. 19. Wanda Hansen, obraz z cyklu Bez tytułu



Il. 20. Arnold Ananiczius, Krąg nicości, dysk z Fajstos i medalion księcia Gesualda z Venosy

jedynie na poziomie ogólnych znaczeń referencjalnych i niejasnych nacechowań ikonicznych. Ich łączne przedstawienie uzmysławia współczesnemu odbiorcy utratę przekazów pochodzących z dawnych epok, a także naturę człowieka jako istoty nierozzerwalnie zespolonej ze sferą znaczeń, nieustannie szukającej wyjaśnień i zaintrygowanej tym, co niezrozumiałe.

Dwa artefakty zestawione są na obrazie Ananicziusa z płaskim kręgiem stojącym obok nich i z niewielką bladą kulą zawieszoną w górze, którą autor określił jako bańkę mydlaną odbijającą światło. Gdyby zinterpretować symbolicznie ten najmniejszy obiekt, to wyrażałby on przemijanie, nietrwałość zjawisk i dopełniałby wnioski z rozmyślań o zacieraniu się znaczeń dysku i medalionu. Ukazany nad tymi artefaktami czarny krąg z jasną obwódką można zidentyfikować jako zaćmienie słońca, a współczesna wiedza astronomiczna podsuwa też skojarzenie z obrazem kosmicznej czarnej dziury. Użyte w tytule określenie „krąg nicości” uaktywnia mechanizm metafory i ewokuje złowieszcze treści obu alternatywnych rozpoznań, bo czarna

---

ale wciąż niejasna jest jego funkcja. Natomiast znaki wyryte na medalionie księcia Gesualda pozostawały niezrozumiałe dla samego właściciela – człowieka, którego los naznaczony był tragizmem. Medalion-amulet nabiera w tych okolicznościach niepokojącej mocy magicznej.

dziura jest zjawiskiem niszczącym materię, a zaćmienie słońca od wieków budziło niepokój czy wręcz panikę i traktowane było jako kosmiczna katastrofa – zwiastun końca świata. Intertekstualnego oparcia dla owej katastroficznej wykładni obrazu słońca, które staje się czarne i zwiastuje ziemi zagładę, można szukać w Apokalipsie św. Jana, a motyw „czarnego słońca” podjęli też poeci<sup>26</sup>. Łącząc odczytania wszystkich intrygujących znaków przedstawionych na obrazie, można w nim widzieć refleksję nad wszechobecnym żywiołem zniszczenia, które dotyka sensu znaków i wszystkiego, co istnieje. Na wyzwolenie poczucia grozy zdecydowany wpływ wywiera językowa identyfikacja czarnego kręgu jako „kręgu nicości”, co znalazło wyraz w metaforycznym tytule obrazu.

## PODSUMOWANIE

Festiwal Litery – *Słowo, litera, znak* był ważnym wydarzeniem potwierdzającym produktywność działań w intermedialnych przestrzeniach kultury – wydarzeniem poniekąd unikalnym w swym zasięgu, bo skupiającym artystów o różnych specjalnościach – zajmujących się sztuką plakatu, grafiką warsztatową, smartgrafią (najnowsza technika komputerowa), malarstwem akrylowym czy olejnym, obiektami, instalacją oraz filmem – a obliczonym również na zainteresowanie literaturoznawców i badaczy języka. Skupienie artystów wokół tytułowych haseł festiwalu i stworzenie platformy porozumienia z „ludźmi słowa” miało na celu ułatwienie obu środowiskom podjęcie działań w „strefie pogranicza” dyscyplin i prowokowało do rozważania różnych aspektów wzajemnego oddziaływania słowa i obrazu. Wystawa festiwalowa na różne sposoby ukazywała wyłanianie się czy ewokowanie znaczeń na styku „znak językowy – przekaz plastyczny”. Owa fuzja semiotyczna przyniosła wartościowe rezultaty i niewątpliwie zasługuje na uwagę badaczy obu obszarów kultury.

## Lista autorów dzieł plastycznych

Arnold Ananiczjus, Jacek Dittwald, Wanda Hansen, Maria Kaleta, Roman Kirilenko, Joanna Korecka, Bożena Korulska, Bożenna Leszczyńska, Joanna

<sup>26</sup> Zob. Ap 6, 12. Literackie kontynuacje wyobrażenia „słońca, które stało się czarne” przedstawia na materiale polskiej poezji Marian Stala; zob. M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świecidla*, „Teksty” 1980, z. 6.

Mankiewicz, Stanisław Młodożeniec, Magdalena Pastuszek, Mariusz Szymański

## Bibliografia

- Arnold Ananiczius, *Martwa natura z kulą nicości*, „Bezkres” 2020, nr 5 (maj).
- Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986.
- Byt. *Badania interdyscyplinarne*, cz. 1: *Różnica – tożsamość – zmiana*, red. M. Saganiak, A. Kozłowska, M. Werner, WN UKSW, Warszawa 2019.
- Danuta Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Teresa Dobrzyńska, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów*, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Grzegorz Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, IBL PAN, Warszawa 2018.
- Anthony Elliott, *Koncepcje „Ja”*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007.
- Wincenty Grajewski, *Maszyny dialogowe. Szkice teoretycznoliterackie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.
- Ja*, autor. *Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, WN Semper, Warszawa 1996.
- Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, cz. 1, Muza, Warszawa 2007.
- Lettra – 2018, znak/litera. Tworzywo litera*, [plakat wystawy], Biblioteka Jagiellońska, Kraków, 17.09 – 27.10.2018.
- Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łepicka, WN PWN, Warszawa 1969.
- Ryszard Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze*, [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Richard Ohmann, *Akty mowy a definicja literatury*, tłum. B. Kowalik, W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.
- Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, IBL PAN, Warszawa 2000.
- Podmiot w języku i w kulturze*, red. J. Bartmiński, A. Pajdzińska, WUMCS, Lublin 2008.
- Rejony twórczej zmiany. Tekst. Adaptacja. Medialna re-kreacja*, red. B. Pawłowska-Jądryk, K. Gołoś-Dąbrowska, WN UKSW, Warszawa 2019.

- Resemblance and Difference. The Problem of Identity – Podobe i različé. Problema identičnosti*, eds. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, foreword T. Dobrzyńska, IBL PAN – Instytut Literatury, Bułgarska Akademia Nauk, Warsaw–Sofia 2015.
- Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. Ewa Szczęsna, WSiP, Warszawa 2002.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Marian Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świedła*, „Teksty” 1980, z. 6.
- Ewa Szczęsna, *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.
- Mieczysław Wallis, *Napisy w malarstwie*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, wybór, wstęp i oprac. T. Pękala, TAIWPN Universitas, Kraków 2004.
- Mieczysław Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, [w:] idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983.
- Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. M. Lalak, WUS, Szczecin 1991.
- Stefan Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka*, PIW, Warszawa 1979.
- Stefan Żółkiewski, *Teksty kultury. Studia*, PIW, Warszawa 1988.
- Bogusław Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

### **Interactions between Visual Arts and Language/Literature at the Letter Festival: *Word, Letter, Sign***

The article reports on the events held as part of the ‘Letter Festival’, which was intended as an interdisciplinary project targeted at the graphic artists and painters as well as linguistic and literary scholars, poetry being one of the areas explored. The numerous visual works shown at the art exhibition explore the sign material – letters, words and a visual representations of concepts – in a variety of ways. My analysis of these works focuses on semiotic aspects (the indexical, iconic, and symbolic function of signs) and several analogies to phenomena under intense research by modern literary scholarship (intersemiotic metaphors, identity of the subject, narrative structures, intertextual relations, ironical revaluations of meanings).

**Keywords:** visual art, linguistic signs, semiotics, interpretation



## HITCHCOCK WOBEC HOLOCAUSTU (MEMORY OF THE CAMPS)\*

KATARZYNA TARAS

Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi  
Direction of Photography and Television Production Department,  
The Polish National Film Television and Theatre School in Łódź  
kasiataras@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-1500-5595

Sidney Bernstein, producent i przedsiębiorca filmowy, wiosną 1945 roku zaprosił Alfreda Hitchcocka, by ten jako „supervising director” czy też „treatment advisor” wspomógł twórców w nadaniu ostatecznego kształtu filmowi dokumentalnemu, na który składały się materiały zrealizowane przez amerykańskich, brytyjskich i radzieckich operatorów frontowych tuż po wyzwoleniu obozów koncentracyjnych. „Hitch” propozycję przyjął i postanowił pomóc za darmo<sup>1</sup>. Interesujące jest, jak artysta zareagował na to doświadczenie. Według wspomnień operatora z filmowego oddziału brytyjskiej armii „mistrz suspensu” po zapoznaniu się z materiałem zarejestrowanym w czasie wyzwolenia obozu koncentracyjnego Bergen-Belsen przez tydzień trzymał się z daleka od Pinewood Studios<sup>2</sup>. Z kolei André

---

\* Za inspirację, by zająć się tym filmem, dziękuję Jolancie Dylewskiej, która natrafiła na niego podczas swojej kwerendy w połowie lat 90. w Imperial War Museum. Jak pisze Patrice Taddonio, film ten zwykło się też nazywać „Alfred Hitchcock lost Holocaust film”; zob. P. Taddonio, *Hitchcock and the Holocaust: Memory of the Camps*, [www.pbs.org/wgbh/frontline/article/hitchcock-and-the-holocaust-memory-of-the-camps](http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/hitchcock-and-the-holocaust-memory-of-the-camps) [dostęp 31.05.2020].

<sup>1</sup> P. Taddonio, op. cit.

<sup>2</sup> R. Brody, *Hitchcock and the Holocaust*, 5.01.2014, „The New Yorker”, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/hitchcock-and-the-holocaust> [dostęp 31.05.2020].

Singer, reżyser *Night Will Fall*<sup>3</sup>, dokumentu zrealizowanego z inicjatywy HBO, którego *Memory of the Camps* stało się integralną częścią, wyznał, że choć Hitchcocka uprzedzono o tym, co zobaczy, jego szok był tak wielki, że po wojnie rzadko wspominał o tym filmie<sup>4</sup>.

Realizację *Memory of the Camps*, czyli tak naprawdę *German Concentration Camps Factual Survey*, bo taki tytuł miał nosić film Bernsteina, rozpoczęto pod koniec kwietnia 1945 roku, jednak produkcję (mimo zgromadzenia przez producenta prawdziwego dreamteamu realizatorów, spośród których, oprócz Hitchcocka<sup>5</sup>, byli: Richard Crossman i Colin Willis – autorzy scenariusza, a także montażyści – Stewart McAllister, Peter Tanner i Marcel Cohen) porzucono już we wrześniu. Film, a ściślej to, co z niego zostało, czyli sześć aktów<sup>6</sup>, pierwszy raz szerszej publiczności zaprezentowano dopiero

---

<sup>3</sup> *Night Will Fall* powstał z inicjatywy producentki Sally Angel, która pracowała kiedyś w Imperial War Museum i wiedziała o prowadzonej rekonstrukcji dokumentu pochodzącego z 1945 roku. Sally Angel zaprosiła do projektu André Singera. Singer doskonale zrekonstruował intencje Sidneya Bernsteina, który pojechał do Bergen-Belsen jako wysłannik brytyjskiego rządu (konkretnie: Ministerstwa Informacji), by zobaczyć panujące tam warunki, a po tym, co zastał, zapragnął zrobić film o zbrodniach, jakich dopuścili się Niemcy „w imieniu Trzeciej Rzeszy”, i zarejestrować dowody, które przydałyby się podczas procesów zbrodniarzy (zob. S. King, HBO's „*Night Will Fall*” chronicles making of WWII Holocaust film, 25.01.2015, „Los Angeles Times”, [www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-hbo-night-will-fall-alfred-hitchcock-20150126-story.html](http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-hbo-night-will-fall-alfred-hitchcock-20150126-story.html) [dostęp 31.05.2020]). *Night Will Fall*, którego telewizyjna premiera odbyła się w Międzynarodowy Dzień Pamięci Ofiar Holocaustu w 2015 roku, jest utworem absolutnie autonomicznym, choć – co nie może dziwić – złożonym z materiałów nakręconych 70 lat wcześniej; można go również traktować jako szczególnego rodzaju „making of” dotyczący *German Concentration Camps Factual Survey*. Rola narratorki powierzono Helenie Bonham Carter, w filmie znalazły się też wypowiedzi wyzwalańców, wyzwalających, a także filmujących wyzwalańców. W lipcu 2014 roku *Night Will Fall* pokazano na Jeruzalem Film Festival razem z dodatkowymi materiałami pochodzącymi z roku 1945.

<sup>4</sup> S. King, op. cit.

<sup>5</sup> Hitchcock zrealizował w 1944 roku trzy filmy propagandowe: *The Fighting Generation*, *Małgaską przygodę* oraz *Bon Voyage*.

<sup>6</sup> Wersja godzinna jest dostępna na stronie IsraelCNN, <https://israelcnn.com/video/holocaust/221871525> [dostęp 31.05.2020]. I to tam widziałam ten film po raz pierwszy.



w 1984 roku podczas festiwalu filmowego w Berlinie, z kolei w 1985 roku, już jako *Memory of the Camps* – jedną z części cyklu Frontline, pokazała sieć PBS<sup>7</sup>. Premiera pełnej, pracowicie zrekonstruowanej przez fachowców z Imperial War Museum<sup>8</sup> i trwającej 75 minut wersji filmu odbyła się w 2014 roku podczas festiwalu filmowego w Berlinie.

Podstawowym celem Sidneya Bernsteina było, po pierwsze, utrwalenie dowodów zbrodni, bowiem producent wierzył w nieuchronność procesów, jakim zostaną poddani hitlerowscy zbrodniarze<sup>9</sup>. Po drugie, planował realizację filmu dla niemieckiej widowni – obraz powstawał na wyraźne polecenie Psychological Warfare Division, odpowiedzialnej za polityczną aktywność Brytyjczyków w Niemczech. Materiały, którym Hitchcock miał nadać ostateczny szlif, by stworzyć przekonujący i wiarygodny przekaz, były efektem działań ekip amerykańskich, brytyjskich oraz radzieckich. To one dokumentowały dowody zbrodni. Na *Memory of the Camps* składają się obrazy wzbogacone komentarzem napisanym przez Crossmana i czytany „z offu” przez Trevora Howarda; momentami zdjęciom towarzyszą wypowiedzi tych, których sfilmowano – najczęściej ofiar, choć kilka razy głos oddano oprawcom. Co może się wydać interesujące polskiemu widzowi, w części z Bergen-Belsen słyszymy skargę Polki: „Kto mi zapłaci za te młode lata?”. Zdjęcia w przeważającej części nie są inscenizowane, ze szczególnego rodzaju inscenizacją mamy do czynienia tylko w scenach przenoszenia ciał więźniów do masowych mogił, bo filmowcy (albo – co o wiele bardziej prawdopodobne – po prostu żołnierze, którzy obozy koncentracyjne wyzwolili) zmusili oprawców do pochowania swoich ofiar. Oczywiście sceny, które obserwujemy, nie mają nic wspólnego z pełnym szacunkiem pochówkiem, obrazują raczej ciągnięcie ludzkich szczątków i wrzucanie ich do zbiorowych mogił. Dawni kaci robią to wszystko bez rękawiczek i maseczek – wydaje

<sup>7</sup> Zob. *German Concentration Camps Factual Survey* [hasło], Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/German\\_Concentration\\_Camps\\_Factual\\_Survey](https://en.wikipedia.org/wiki/German_Concentration_Camps_Factual_Survey) [dostęp 31.05.2020] oraz P. Taddonio, op. cit.

<sup>8</sup> Prace rozpoczęto w grudniu 2008 roku.

<sup>9</sup> Nb. materiały zrealizowane na potrzeby filmu Bernsteina pomogły w osądzeniu dwóch oprawców z Bergen-Belsen: Fritza Kleina, którego zdekonspirowała wypowiedź przed kamerą, oraz komendanta obozu, Josefa Kramera.

się, że wreszcie muszą namacalnie poczuć fizyczność tych, których nie uważali przecież za ludzi.

*Memory of the Camps* inicjuje wiosenny pejzaż i informacja o dotarciu aliantów do miasteczka Bergen. Po chwili „bukoliczny nastrój ujęcia”, jak pisze Stuart Jeffries<sup>10</sup>, burzy informacja o tym, co poczuli wyzwoliciiele. A mianowicie – pewien szczególny zapach: rozkładających się ciał, ale również odór ludzi gnijących jeszcze za życia z wyniszczenia, głodu, brudu i chorób. Kwietniową aurę brutalnie zakłóciła woń śmierci.



Il. 1 i 2. Kadry z filmu *Memory of the Camps*

Już od pierwszego ujęcia czytelna jest motywacja Bernsteina, który chce pokazać, że fabrykę śmierci umiejscowiono tuż obok zwykłego miasteczka. Twórca nie wierzy, że nie można było nie wiedzieć o tym, co działo się w dawnym Stalagu 311 (XI C), pod gołym niebem (w takich warunkach przetrzymywano radzieckich jeńców, których „dokwaterowano” tu w lipcu 1941 roku – jak możemy się domyśleć, niewielu z nich przetrwało zimę) oraz w barakach. Zresztą twórcy (może nawet nieco przekornie) tłumaczą powody takiej „nieświadomości” – na początku filmu otrzymujemy krótkie wprowadzenie w najnowszą (wtedy) historię Niemiec (zob. kolaż obrazów z kluczowych momentów Trzeciej Rzeszy). Można domniemywać, że działania propagandowe Goebbelsa przyniosły skutek, ale nie da się przecież wszystkiego wytłumaczyć najdoskonalszą nawet propagandą. Choć z drugiej strony wiadomo, jak Trzecia Rzesza karała swoich niepokornych obywateli.

<sup>10</sup> S. Jeffries, *The Holocaust film that was too shocking to show*, 9.01.2015, „The Guardian”, [www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock](http://www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock) [dostęp 31.05.2020].

Łatwo oceniać czyjeś postępowanie, strach, brak reakcji na systemowe bestialstwo, nieangażowanie się, kiedy nie jest się zmuszonym wybierać między życiem czyimś a własnym lub swoich bliskich.

Można by rzec, iż dalej w filmie jest już standardowo, ale widok umarłych czy też cierpiących trudno tak określić. Widzimy stopy martwych ciał, tak wychudzonych, że ledwo przypominających ludzkie zwłoki. Widzimy tych, którzy ocaleli mimo wygłodzenia, chorób, ran, przeprowadzanych na nich eksperymentów medycznych. Widzimy dzieci o pustych oczach, których pierwsze lata albo nawet dni życia upłynęły w piekle<sup>11</sup>. Wreszcie obserwujemy próby przywracania normalności na terenie obozu Bergen-Belsen: doprowadzanie wody, wydawanie posiłków, leczenie, odwszawianie – co w mych oczach wygląda dość irytująco, bo w przywrócenie przejawów normalnego życia na tak unurzonym w śmierci terenie ja, mieszkanka Europy Wschodniej, pochodząca z państwa, którego znaczną część mieszkańców poddano eksterminacji, nie wierzę. I to jest chyba też ten moment, kiedy Bernstein wyszedł z roli świadka i stał się alianckim propagandzistą, ale to jedyny zarzut, jaki można sformułować wobec tego filmu, zwłaszcza kiedy porówna się go z *Nazi Concentration Camps* George'a Stevensa (1945)<sup>12</sup>.

Obraz Stevensa – reżysera, producenta, ale również autora zdjęć, podwójnego laureata Oscara za *Miejsce pod słońcem* (*A Place in the Sun*, 1952) i *Olbrzym* (*Giant*, 1956) – poraża, i to nawet współczesnego widza (a może właśnie współczesnego widza?), epatując obrazami martwych, okaleczonych, chorych ciał więźniów obozów koncentracyjnych. Stevens nie zawahał się pokazać ani niedopalonych resztek pozostawionych w piecu krematoryjnym, ani nagich pośladków schorowanego więźnia, który jest tak chudy, że trudno rozpoznać, czy to mężczyzna, czy kobieta. W jego filmie mamy też do czynienia z rekonstrukcją sposobów dręczenia więźniów. Dzisiaj,

<sup>11</sup> I filmu *Memory of the Camps* nie będę kojarzyć z masowymi mogiłami, widokiem komór gazowych, ale właśnie z tymi dziećmi, w szczególności z dwójką niespełna chyba dwuletnich maluchów, wychudzonych, choć już siedzących w czystej pościeli. Matek, czy też matki, nigdzie nie widać. Te maluchy mają oczy, które już wszystko widziały.

<sup>12</sup> Producentem tego filmu był John Ford. Jeśli chodzi o aktywność filmową podczas wojny, to Stevens zrealizował jeszcze *That Justice be Done* (1945), *The Nazi Plan* (1945) oraz *George Stevens' World War II Footage* (1946).

w 2020 roku, obrazy z Bergen-Belsen, Dachau, Ravensbrück, Buchenwaldu, Mauthausen, Ludwigslust, Ohrdruf, Gardelegen, Auschwitz nie dziwią, choć nadal przerażają. Zwłaszcza nam, mieszkańcom Europy Wschodniej, jakby „wtopiły się w krwioobieg”, ale wtedy, w 1945 roku, naprawdę mogły wydać się niewiarygodne. I właśnie aby temu zapobiec, zatrudniono Hitchcocka. Ponoć pracował nad tym filmem miesiąc<sup>13</sup>, pomógł przy montażu piątego i szóstego aktu, czyli materiałów z Dachau i Buchenwaldu<sup>14</sup>. Warto zwrócić uwagę na odmienne podejście filmowców do kwestii przemocy i okrucieństwa: Bernstein jakby uznał, że mało kto uwierzy, iż to, czego świadectwa zastał w obozach koncentracyjnych, wydarzyło się naprawdę; Stevens postanowił zaatakować tym, co tam zastał.

Nie do ustalenia jest, na czym dokładnie polegał wkład Hitchcocka w film Bernsteina, to znaczy, które ujęcia Hitchcock odrzucił, a jakie zostawił. Wiadomo tylko, że zależało mu na uwiarygodnieniu tych nieprawdopodobnych i niemieszczących się w głowach czy to zwykłych Niemców, czy też ludzi z państw, gdzie nie było obozów koncentracyjnych. Ci pierwsi najprawdopodobniej je wypierali, ci drudzy – nie chcieli w nie wierzyć. Jego celem było również pokazanie, jak blisko normalnego życia realizowano „ostateczne rozwiązanie”. I chyba właśnie w tym zaakcentowaniu bliskości śmierci i życia, a ściślej: w pokazaniu śmierci atakującej w cieniu spokojnego życia, w unaocznieniu faktu, że horror dzieł się tuż obok, po drugiej stronie ulicy – jedni umierali, podczas gdy inni uprawiali ogródki (do czego przecież Führer namawiał) – objawia się „Hitch”, który gdy uświadomił sobie, że nie ma do czynienia z fikcją, tylko z jak najbardziej realną dokumentacją jak najbardziej realnych zbrodni, przestał mieć ochotę na skończenie filmu<sup>15</sup>. To wydaje mi się szczególnie ważne, kiedy przypomnimy sobie, jak „mistrz suspensu” traktował w swoich dziełach przemoc. Okazuje się, że – jako reżysera – interesowała go jedynie przemoc wykreowana, dziejąca się li tylko w świecie stworzonym przez niego i funkcjonującym zgodnie z wymyślonymi przez niego regułami.

---

<sup>13</sup> Zob. *German Concentration Camps Factual Survey* [hasło], op. cit.

<sup>14</sup> R. Brody, op. cit.

<sup>15</sup> Wiem to od Jolanty Dylewskiej, której z kolei taką informację przekazała archiwistka w podeszłym wieku z Imperial War Museum.



Il. 3 i 4. Kadry z filmu *Memory of the Camps*

Hitchcock uznał zatem, że środkiem umożliwiającym uwiarygodnienie wojennych okropności jest pokazanie tych, którzy byli tuż obok i wiedli normalne życie. By przekonać odbiorcę o autentyczności przedstawionych obrazów, zaproponował pokazanie zebranych w Auschwitz włosów, obrączek, okularów i szczoteczek do zębów. Wyeksponowanie konkretnych przedmiotów miało służyć chronieniu aliantów przed zarzutami o fałszowanie historii. Odradzał używanie trików technicznych, jakichkolwiek ozdobników, opowiadał się natomiast za korzystaniem z ujęć zrealizowanych w nieco szerszych planach – pokazujących kontekst, otoczenie; czasami optował za wstawieniem nieco dłuższego ujęcia lub panoramy<sup>16</sup>. Zdaniem Richarda Brody'ego umieszczenie w filmie establishingów, czyli ujęć ustanawiających, również miało na celu uwiarygodnienie obrazów śmierci, zapobieżenie oskarżeniom o fałszowanie rzeczywistości<sup>17</sup>.

Kwestią równie interesującą jak to, czy można rozpoznać „Hitcha” w tym wskazaniu bliskości śmierci i życia, a ściślej: śmierci dziejącej się w cieniu życia, jest więc przebijająca przez wszystkie komentarze i wspomnienia dbałość Bernsteina i Hitchcocka o uwiarygodnienie obrazów zarejestrowanych w obozach. Dlaczego tak im na tym zależało? Czy chodziło o to, że w taki ogrom przemocy, której skutki zarejestrowały kamery operatorów wojskowych, żaden widz w latach 40. by nie uwierzył? Czy raczej – że w ogóle trudno uwierzyć w to, że ludzie ludziom uczynili coś takiego?<sup>18</sup> No bo jak

<sup>16</sup> Zob. *German Concentration Camps Factual Survey* [hasło], op. cit.

<sup>17</sup> R. Brody, op. cit.

<sup>18</sup> Jak najbardziej świadomie dokonałam trawestacji motta *Medalionów* Zofii Nałkowskiej, gdzie czytamy: „Ludzie ludziom zgotowali ten los”. Z kolei

można było spodziewać się zaprojektowania, a potem wybudowania „fabryki śmierci”? Fakt, że my dziś w to wierzymy, wiemy o tym, jesteśmy tego pewni, dowodzi przede wszystkim naszego wyedukowania historycznego. Być może jednak jest też w tym jakiś element zobojętnienia współczesnych na przemoc, przejaw utraty niewinności (o czym pisał już Adorno, uznający, że po Oświęcimiu „pisanie wierszy jest barbarzyństwem”, a wszelka kultura śmietniskiem<sup>19</sup>)?

Co wynika z udziału Hitchcocka w *Memory of the Camps*? Po pierwsze, jest to dowód, za jakiego fachowca uchodził, skoro, bądź co bądź, mistrza kreacji poproszono o wsparcie w uwiarygodnieniu niewiarygodnych dla ówczesnych widzów obrazów. Po drugie, jego reakcja – tygodniowa nieobecność w Pinewood Studio spowodowana tym, co zobaczył – zdaje się dowodzić wrażliwości „mistrza suspensu” na przemoc, która rozegrała się w rzeczywistości; jest argumentem przemawiającym za tym, że traktowanie przemocą jako środka artystycznego niewiele ma wspólnego z wyrażaniem na nią przyzwolenia w świecie realnym.

A dlaczego przzerwano prace nad *Memory of the Camps* i film od razu, w 1945 roku, powędrował na półkę? André Singer tłumaczy to najpierw dość wykrętnie („co było dobrym pomysłem w maju, w czerwcu i lipcu 1945 roku – już niekoniecznie”<sup>20</sup>), po czym już konkretnie wyjaśnia, że przestraszano się, iż obywatele Niemiec stracą zaufanie do aliantów, co mogło skomplikować odbudowę ich kraju, o czym już przecież zaczęto myśleć. Ponadto brytyjscy decydenci zorientowali się, że drastyczny obraz wzmoże sympatię dla żydowskich uchodźców, którzy byli jeszcze w obozach na terenie Europy i pragnęli jechać do swojego państwa, o stworzeniu którego coraz częściej i głośniej wspominano, a przecież Wielka Brytania miała wystarczająco dużo problemów z rodzącym się syjonizmem. Podobnie tę kwestię widzi Branko Lustig, w przyszłości jeden z producentów *Listy Schindlera* Stevena Spielberga, który jako dziecko był więźniem Bergen-Belsen, choć wyraża się nieco ostrzej, mówiąc wprost o problemach, jakie

---

w *Dziennikach czasu wojny* pod datą 28 lipca 1944 roku pisarka zapisała: „Ludzie ludziom gotują ten los”.

<sup>19</sup> T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, współpraca S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1986, s. 515.

<sup>20</sup> S. King, op. cit.

Brytyjczycy mieli z Żydami. Lustig ma tu na myśli obawy, że nie tyle *Memory of the Camps* mógł wzbudzić sympatię dla ofiar, ile zaostriżyć nastroje syjonistów<sup>21</sup>. Są to jedynie domniemania, ponieważ – jak zauważył Singer – jedynym dokumentem wyjaśniającym powody zatrzymania obrazu jest notka z Foreign Office, że „prezentacja tak okrutnego filmu nie byłaby dobrym pomysłem”<sup>22</sup>.

I tak oto Hitchcock przegrał z prawami ekonomii i polityką wielkiego mocarstwa.

## Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, współpraca S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1986.
- Richard Brody, *Hitchcock and the Holocaust* 9.01.2014, „The New Yorker”, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/hitchcock-and-the-holocaust>.
- Stuart Jeffries, *The Holocaust film that was too shocking to show*, 9.01.2015, „The Guardian” [www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock](http://www.theguardian.com/film/2015/jan/09/holocaust-film-too-shocking-to-show-night-will-fall-alfred-hitchcock).
- Susan King, *HBO’s „Night Will Fall” chronicles making of WWII Holocaust film*, 25.01.2015, „Los Angeles Times”, [www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-hbo-night-will-fall-alfred-hitchcock-20150126-story.html](http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-hbo-night-will-fall-alfred-hitchcock-20150126-story.html).
- Patrice Taddonio, *Hitchcock and the Holocaust: Memory of the Camps*, 2.02.2015, Frontline, [www.pbs.org/wgbh/frontline/article/hitchcock-and-the-holocaust-memory-of-the-camps/](http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/hitchcock-and-the-holocaust-memory-of-the-camps/).

## Hitchcock against the Holocaust (*Memory of the Camps*)

This sketch is a kind of commentary (gloss) to a little-known episode in Alfred Hitchcock’s work, which was the director’s collaboration on *Memory of the Camps* (the film producer Sidney Bernstein invited Hitchcock in the spring of 1945 to assist the filmmakers in giving the final shape to the documentary film made by American, British and Soviet frontline operators just after the liberation of several concentration camps). The author of the article poses questions about the contribution of the ‘master of suspense’ to this

<sup>21</sup> Zob. *German Concentration Camps Factual Survey* [hasło], op. cit.

<sup>22</sup> Ibidem.



shocking, unfinished documentary, expressing the opinion that as a creator he was only interested in violence created in the space of fiction, in a world functioning according to the rules he invented.

**Keywords:** Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein, Holocaust, documentary film

# OŻYWCZOŚĆ SEMIOTYCZNEJ OPTYKI. GŁOŚNO MYŚLĄC NAD KATEGORIĄ ŻYWOTNOŚCI (I) TEKSTU

KATARZYNA MACHTYL

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa UAM  
Faculty of Anthropology and Cultural Studies,  
Adam Mickiewicz University in Poznań  
machtylk@amu.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-3959-5633

Życie tekstu, życie apokryfu, życie symbolu. Życie semiotyczne i semantyczne. Życie pełnią życia i burzliwe. Wszystkie te określenia napotykam, przedzierając się przez gęsty, żywy tekst książki Małgorzaty Jankowskiej *Żywotność [nomen omen – K.M.] kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*<sup>1</sup>. Przy pełnej świadomości, że nierzadko tekst i życie wchodzi tu ze sobą w związki jedynie na drodze zwyczaju językowego, nie mogę oprzeć się pokusie, by pomyśleć o ich relacjach przekraczających system języka. Czy będą to zatem związki rzeczywiste, a więc realizujące się w przestrzeni pozaznakowej, czy też ograniczające się do metafory – zależeć będzie od obranej optyki. Gdy pomyśleć o życiu rozumianym najdosłowniej i spróbować odnieść je do sfery znaków, rozważania te przenieść by było trzeba na grunt biosemiotyki, nie jest to jednak cel mojego namysłu, którym dzielę się w tym tekście. Co innego w sytuacji, gdy życie pojmiemy nieco tylko mniej dosłownie i tym samym nieco tylko bardziej metaforycznie, co chciałabym tu zaproponować.

Wspomniana książka, na marginesie której spisuję swoje głośne myślenie, stanowi znakomity przykład złączenia trzech punktów widzenia: semiotycznego, studiów nad pamięcią kulturową i kulturoznawczego. Spojrzenia te przecinają się w figurze apokryfu – głównego obszaru badań monografii,

<sup>1</sup> M. Jankowska, *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Poznań 2019. Wszystkie odwołania do tej pozycji zamieszczam w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony.

który, w konsekwencji, jest w niej określany jako m.in. „efekt twórczego przekładu”, „narzędzie autokomunikacji kultury”, „instrument metarefleksji kulturowej”, „medium pamięci kulturowej” czy wreszcie „narzędzie (re)witalizacji symbolu” (s. 152–160). Zaryzykuję stwierdzenie, że nie byłoby to możliwe, gdyby nie, po pierwsze, przyjęcie perspektywy uwzględniającej wspomniane trzy zaplecza teoretyczne, ale również – po drugie – bez wzięcia pod uwagę perspektywy szeroko rozumianego życia. Jak niejednokrotnie w *Żywności kanonu* autorka zaznacza, określenie „życie tekstu” czerpie od Jurija Łotmana. Taki też jest punkt wyjścia mojej, zainspirowanej *Żywnością kanonu*, refleksji nad relacją tekst – życie, co implikuje z jednej strony postrzeganie obu tych rzeczywistości<sup>2</sup> jako odrębnych, z drugiej zaś kieruje myśl ku życiu tekstu.

„Semiosfera jest »niedomknięta« i jako taka nie może być w pełni oddana w »zamykającym ją« oglądzie” (s. 174) - pisze autorka i w zasadzie kumuluje w tym stwierdzeniu wszelkie istotne dla mnie intuicje i konstatacje Łotmana, jak i zapowiada kierunek refleksji, jaką zamierzam tu podjąć. Gdy mowa o „późnym” Łotmanie, a więc tym okresie jego pracy, który obejmuje publikację trzech książek, tzw. późnej trylogii: *Uniwersum umysłu*, *Kultury i eksplozji* oraz *Nieprzewidywalnych mechanizmów kultury*, napisanych pod koniec XX wieku, za słowa-klucze uznać można dynamikę, ruch, translację, przekształcenie czy właśnie tytułowe eksplozję i nieprzewidywalność<sup>3</sup>. Jeśli zaś pokusić się o wspólny dla nich mianownik, można przyjąć, że może być nim właśnie życie. „Żywy” tekst bowiem to taki, który pozostaje w ruchu, poddaje się translacji i przekodowaniu, a dzieje się to dzięki życiodajnej dynamice i eksplozji. Tak rozumiane życie i żywotność tekstu będą jedną z dwóch osi, na których opieram proponowane tu rozważania, drugą os stanowi „niedomkniętość” semiosfery, pozytywnie waloryzowana, w przeciwieństwie do jej „zamkniętości”. Bycie niedomkniętą bowiem stanowi

<sup>2</sup> Jest oczywiście kwestią dyskusyjną, czy tekst będziemy traktować jako realność właśnie czy jako konstrukt. Pozostawmy jednak te rozważania na inną okazję. W niniejszym szkicu kwestię tę rozstrzygać będą sami przywoływani autorzy.

<sup>3</sup> Szerzej piszę na ten temat m.in. w tekście: *Znaki w ciągłym ruchu. Od optyki podmiotu po perspektywę kulturową*, [w:] *Kultury w ruchu: migracje, transfery, epistemologie*, red. R. Koschany, M. Michałowska, J. Ostrowska, A. Skórzyńska, Poznań 2019, s. 121–134.

warunek pozostawania przy życiu. „Niedomknięta” niech stanowi tu szersze semantycznie określenie, pod którym rozumieć także węższe: niedookreślenie, niezrozumienie i nieprzejrzystość, przy czym to drugie domaga się złagodzenia i ujęcia w formule: „nie do końca zrozumienie”.

Wszelka kultura stale poddawana jest bombardowaniu ze strony spadających na nią – jak deszcz meteoratów – przypadkowych pojedynczych tekstów. Chodzi tu nie o teksty włączone do określonej spójnej tradycji, wywierające wpływ na daną kulturę, lecz właśnie o oddzielne nieoczekiwane ingerencje. [...] Gdyby teksty nie posiadały swej pamięci i nie mogły stwarzać wokół siebie określonej aury semantycznej, wszystkie te ingerencje pozostałyby muzealnymi rarytasami, znajdującymi się poza podstawowym procesem kulturowym. W rzeczywistości okazują się one ważnymi czynnikami, prowokującymi dalszy rozwój kultury. Wiąże się to z tym, że tekst – podobnie jak ziarno, które zawiera program przyszłego rozwoju – nie jest zastygłą i zawsze równą sobie faktycznością. Wewnętrzna niedookreśloność jego struktury wytwarza pod wpływem kontaktów z nowymi kontekstami rezerwę dla jego dynamiki<sup>4</sup>.

W przywołanym fragmencie *Uniwersum umysłu* Łotmana wyróżniłam istotne w świetle przedstawionych tu rozważań określenia. Zaczniemy od ziarna – analogii do natury nie trzeba szczególnie tłumaczyć, odkąd wiemy, że termin i pojęcie semiosfery wzorował Łotman na biosferze Władimira Wiernadskiego. Stąd też u autora *Kultury i eksplozji* porównania do błony, membrany, komórki etc. Tu także szukać należy teoretycznego tła dla jego konstatacji, że oto „[...] semiosfera współczesnego świata, która stale się rozszerzając w przestrzeni w ciągu wieków, przybrała obecnie globalny charakter, zawiera w sobie i sygnały sputników, i wiersze poetów, i krzyki zwierząt. Wzajemny związek tych elementów przestrzeni semiotycznej nie jest metaforą, lecz realnością”<sup>5</sup>. Porównanie tekstu do ziarna, mającego pewną potencjalność, jednak „gotowego” na zmianę w spotkaniu z innym: tekstem bądź kontekstem, opisuje życie każdego tekstu jako „zaprogramowanego” wprawdzie u swych początków, ale jednocześnie elastycznego

<sup>4</sup> J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. i wstęp, B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 78 (podkr. K.M.).

<sup>5</sup> Idem, *O semiosferze*, [w:] idem, *Kultura, historia, literatura*, tłum., wyb. i wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2017, s. 106.

i wrażliwego na otoczenie. Wedle Michaiła Bachtina tekst zawiera w sobie znaczenia ukryte i jawne, które się w nim otwierają, co więcej – zawsze w dyspozycji pozostają jeszcze sensory zapomniane. „Skumulowane ślady znaczeń”<sup>6</sup> objawiają się niejako w każdym pojedynczym zastosowaniu języka, w rozmaitych kontekstach. „Tekst to nie rzecz”, lecz „pierwotna realność”<sup>7</sup> – cytuje Bachtina Lech Witkowski. Teksty, podobnie jak ludzie, pozostają ze sobą w dialogu, bywa że i niezwieńczonym; komunikują się ze sobą, co jest z kolei gwarantem ich życia.

Aby więc tekst żył, mówiąc po Bachtinowsku – kontynuuje Witkowski – nie może być traktowany jako zamknięty w sztywnych granicach, jego nośność wyraża się obecnością treści pogranicznych. [...] Tekst nie może ani nadawać, ani być odbierany w zawężeniu do własnej, fizycznie istniejącej, autonomicznej warstwy znakowej; wszystko, co w nim żyje, nosi charakter intertekstualności otwierającej znaczenia *przyległe* – choć pozornie poza tekstem, bo milczące bądź wręcz ukryte, jak i znaczenia *lgnące*, to jest te, które w skracaniu dystansu i w operowaniu na pograniczu tekstu poszukują szans i tworzą warunki dla chłonności myślowej<sup>8</sup>.

Tekst, który żyje, to więc ten – w świetle zrekonstruowanej przez Lecha Witkowskiego myśli Bachtina – który nie jest zamknięty, a otwarty na swoje pogranicza. Realność tekstu zatem i pozytywnie waloryzowana jego niedookreśloność są – jednymi z wielu, dodajmy – miejscami, w których myśl Bachtina i Łotmana zdaje się przecinać. Podobnie rzecz ma się z potencjalnością: „istnienie znaczeń w kulturze jest zawsze pograniczne w tym sensie, że jest na granicy bycia i niebycia, obecności i nieobecności tego, do czego owe ślady znaczeń odsyłają”<sup>9</sup>. To także pozwala nam rozumieć kulturę jako pulę (pole) sensów<sup>10</sup>.

W przywołanych wyżej słowach Łotmana wyróżniłam także „nieoczekiwane” i „niedookreśloność”. Prowadzi nas to z kolei do zapowiedzianego

---

<sup>6</sup> L. Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michaiła Bachtina w kontekście edukacji*, Toruń 2000, s. 125.

<sup>7</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, cyt. za: L. Witkowski, op. cit., s. 100.

<sup>8</sup> L. Witkowski, op. cit., s. 125 (kursywa oryginalna, podkr. K.M.).

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 111.

niezrozumienia, a mówiąc dokładniej – do akceptacji częściowego niezrozumienia:

[...] nie tylko zrozumienie – pisze Łotman – ale i niezrozumienie jest koniecznym i pożytecznym warunkiem komunikacji. Tekst absolutnie zrozumiały jest zarazem tekstem absolutnie bezużytecznym. Absolutnie zrozumiały i rozumiejący interlokutor byłby wygodny, ale niepotrzebny, gdyż [...] obcowanie z nim nie zwiększyłoby mojej wiedzy, podobnie jak przekładanie portmonetki z jednej kieszeni do drugiej nie wpłynie na zwiększenie znajdującej się w niej sumy pieniędzy<sup>11</sup>.

Przypomniałoby stwierdzenie Bachtina o łańcuchu wypowiedzi i niezwieńczonym dialogu, nietrudno zauważyć paralelność myśli obu autorów. „Wynik końcowy wysiłku rozumienia nie może być z góry przesądzony – czytamy w *Uniwersalizmie pogranicza* – [...] rozumienie to walka o wspólną korzyść pogłębienia własnego widzenia danego przedmiotu (utworu, tekstu, świata) w procesie interakcji”<sup>12</sup>. Owo niezrozumienie, powtórzmy – waloryzowane zdecydowanie pozytywnie, będące gwarancją podtrzymania dialogu, a co za tym idzie: utrzymania tekstu (jakkolwiek szeroko rozumianego) przy życiu – jest również znakomicie problematyzowane na gruncie hermeneutyki. W pracy *Oblicza hermeneutyki* Paweł Dybel zaznacza, że „u podstaw hermeneutyki tkwi proste pytanie: jak mam zrozumieć, co mówi do mnie inny?”, i zwraca uwagę na nierozdzielność rozumienia i porozumienia<sup>13</sup>. Dybel ponadto zauważa, że najbardziej pożądaną postawą jest zgoda na „dramat rozumienia” oraz nieprzybieranie postawy otwartej. Jak należy te słowa rozumieć? Właśnie w świetle przywołanych wyżej ustaleń Łotmanowskich: „[...] tylko wówczas – przekonuje z całą stanowczością Dybel – gdy zrozumienie czegoś zaczyna sprawiać nam jakąś wielką trudność, otwiera się przed nami możliwość »wprawienia w ruch« naszego rozumienia. Zaczynamy myśleć, wykraczając poza określający nas do tej pory horyzont samorozumienia”<sup>14</sup>. Krytyka całkowicie otwartej postawy, zdawać by się mogło – bardzo kontrowersyjna, okazuje się pozostawać

<sup>11</sup> J. Łotman, *Uniwersum umysłu...*, op. cit., s. 154.

<sup>12</sup> L. Witkowski, op. cit., s. 146–147.

<sup>13</sup> P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków [cop. 2012], s. 8.

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

w zbieżności z myślą Łotmana. Tylko wówczas, gdy zdobędziemy się na odwagę „wprawienia w ruch” (sic!) własnego rozumienia, wypadnięcia z torów, otworzy się perspektywa dialogu i życia. Zgoda na niezrozumienie, akceptacja potencjalności konfliktu, „szmerów” komunikacyjnych i możliwości niezrozumienia, otwiera drogę życia.

Niech będzie mi wolno – czuję się usprawiedliwiona konwencją glosy – przenieść proponowane tu refleksje na całkiem inną (całkiem – bo również nie semiotyczną, jednak nadal hermeneutyczną) płaszczyznę, mianowicie przywołać myśl współczesnego hermeneuty, Gianniego Vattimo, a przede wszystkim jego koncepcję przejrzystości. Zdawać by się mogło, że przejrzystość ma konotacje wyłącznie pozytywne, zatem i włoski hermeneuta winien tak ją postrzegać. Nic bardziej mylnego. Otóż podobnie jak Dybel zwrócił uwagę, że to niezrozumienie jest raczej pożądanym stanem, nie zaś pełnia zrozumienia, tak Vattimo zauważa, że ideał przejrzystości nie powinien być celem dążenia, gdyż to „chaos» stanowi naszą nadzieję na emancypację”<sup>15</sup>. Warto przytoczyć słowa autora *Końca nowoczesności*, w których charakteryzuje rzeczywistość jako „rezultat krzyżowania się, »kontaminacji« (w łacińskim sensie tego słowa) wielości obrazów, interpretacji, rekonstrukcji, które, niekoordynowane przez jakiegokolwiek »centrum«, rozpowszechniają konkurujące ze sobą media. [...] Ideał emancypacji oparty jest na oscylacji, pluralizmie i całkowitej erozji »zasady rzeczywistości«”<sup>16</sup>. Rzecz jasna, poczynić tu należy pewne zastrzeżenia: Vattimo, po pierwsze, występuje z pozycji hermeneuty, nie semiotyka kultury, po drugie zaś swoje rozpoznania lokuje w szerszym planie „końca nowoczesności”, który zestawić można ze „słabą myślą”, a także końcem zachodniej metafizyki – i to stąd mowa w przywołanym fragmencie o „całkowitej erozji zasady rzeczywistości”. Trudno jednak nie dostrzec pewnych wspólnych wątków w podejściu jego i tym reprezentowanym zarówno przez Łotmana, jak i Bachtina. U wszystkich tych autorów można wszak zauważyć – nie zawsze bezpośrednio, ale jednak – nawiązania do myśli hermeneutycznej. Vattimo ponadto, pisząc o braku koordynacji przez centrum i krzyżowaniu się wielu interpretacji, wpisuje się, zapewne całkiem nieświadomie, w dyskurs proponowany przez rosyjskiego semiotyka

<sup>15</sup> G. Vattimo, *Spółeczeństwo przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, Wrocław [cop. 2006], s. 18.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 21.



i, jak chciałabym wierzyć, nie są to wyłącznie podobieństwa na poziomie leksykalnym. Zobaczmy jednak, jak Vattimo problematyzuje społeczeństwo przejrzyste – był to wszak główny powód uwzględnienia jego głosu w niniejszych rozważaniach: „społeczeństwo nieograniczonej komunikacji jest społeczeństwem przejrzystym, które potrafi radykalnie redukować przyczyny konfliktów, usuwając przeszkody i zniekształcenia”<sup>17</sup>, i kontynuuje: „ideał samoprzejrzystości społeczeństwa jest [...] przekonujący jedynie z punktu widzenia podmiotu zajmującego centralną pozycję”<sup>18</sup>. Jako alternatywę proponuje „hermeneutyczną” logikę, zgodnie z którą prawda rozumiana jest jako „ciągłość” i „dialog między tekstami”<sup>19</sup>. Skoro tak, w kontrze do Habermasowskiego ideału działania komunikacyjnego i opartej na nim etyce komunikacji, Vattimo proponuje etykę interpretacji, gdyż normatywny ideał nieograniczonej komunikacji – podobnie jak Dybel ideał pełnego zrozumienia innego, a Łotman: tekstu – postrzega negatywnie. Pojmując doświadczenie prawdy jako artykulacje i interpretacje zachodzące wewnątrz różnorodnych uniwersów kulturowych, konstatuje, że jedyną możliwą do przyjęcia teorią prawdy jest teoria prawdy jako interpretacji (nie korespondencji), stąd też właśnie jego propozycja etyki interpretacji w miejsce etyki komunikacji<sup>20</sup>.

Mając to wszystko na uwadze, przejdźmy jeszcze – ostatni już raz, zanim na powrót przeniesiemy nasze rozważania w obszar refleksji *stricte* semiotycznej - do kolejnego tekstu, któremu chciałabym oddać głos, mianowicie do szkicu *Humanistyka po dekonstrukcji* Michała Pawła Markowskiego. Głos ten nie powinien być odebrany jako „mówienie obok siebie”, a raczej jako przejaw polifonii, gdyż zaproponowane w nim rozstrzygnięcia dialogują, po pierwsze, z rozważaniami zawartymi w *Żywotności kanonu* – autorka niejednokrotnie odwołuje się do Paula Ricouera czy Clifforda Geertza (zob. chociażby s. 53–71 czy 142–146), uruchamiając kategorię interpretacji, a po drugie – i przede wszystkim – Markowski eksponuje tu kategorię życia. By nie obciążać nadmiernie mojej wypowiedzi zbyt drobiazgową rekonstrukcją wyłożonej w artykule Markowskiego argumentacji, przedstawmy jedynie najważniejsze dla nas konstatacje. Autor *Polityki wrażliwości* stawia tezę,

<sup>17</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 38–39.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 119–125.

że humanistyka po dekonstrukcji nie tylko nie jest w kryzysie, a wręcz przeciwnie: dekonstrukcja tchnęła życie w „nauki o duchu”<sup>21</sup>. Rozważania Markowskiego wpisują się w całkiem powszechny ogląd, wedle którego najpierw strukturalizm, a w zasadzie i wcześniejszy formalizm rosyjski, a później poststrukturalizm i dekonstrukcja doprowadziły do rozłamów między tekstem a rzeczywistością, tekstem a ontologią aktualności, tekstem a życiem wreszcie. Odnosząc się oczywiście do Derridy i sposobu, w jaki jego myśl została odebrana, zauważa, że poststrukturalizm i dekonstrukcję zaczęto oskarżać o tekstualizację rzeczywistości, czego skutkiem jest całkowita nieprzystawalność tekstu i życia. Tymczasem, jak pisze Markowski, „dekonstrukcja [...] stara się opisać nieusuwalną historyczność naszej egzystencji”<sup>22</sup>, a obranie perspektywy historycznej i uwzględnienie czasowości ludzkiego życia i doświadczenia niejako wymuszają „hermeneutyczne” spojrzenie, a przede wszystkim wracają do tekstu życia. Okazuje się bowiem, jak przekonuje Markowski, że rzecz cała nie polega na przeciwstawieniu sobie rzeczywistości i tekstu, a „dwóch postaw egzystencjalnych: akceptacji i nieakceptacji życia”<sup>23</sup>.

Pełne samo-rozumenie likwiduje czas, a więc i przyszłość. Pełne zrozumienie unieważnia nadzieję, która przesuwa, odkłada pojednanie znaku i rzeczy na przyszłość, która jest przyszłością absolutną. Z kolei niezrozumienie – odwrotnie – przyszłość otwiera, a tym samym otwiera to, co w przyszłości może się zdarzyć, a na co nie ma ani nazwy, ani wyobrażenia. To otwarcie właśnie, niemożliwe bez niezrozumienia, nieporozumienia, nie-identyczności, nazywam akceptacją życia. [...] Zamknięcie takiej przestrzeni możliwości, która podważa egologiczną pewność podmiotu, ma swoją nazwę. To śmierć<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Odnoszę się tu oczywiście do określenia zaproponowanego przez Wilhelma Dilthey’a (zob. np. W. Dilthey, *Określenie nauk o duchu*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987), ale też do apelu Markowskiego o ponowne „doduchowienie” nauk humanistycznych (zob. M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków [cop. 2013], rozdział *Duch i dyskurs*).

<sup>22</sup> M.P. Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji*, [w:] *French theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 51.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 52.

Stając po stronie interpretacji (w liczbie mnogiej), nauki humanistyczne – by podsumować tę część rozważań Markowskiego – stają po stronie życia; śmierć to niemożliwość interpretacji. Nie odnosząc się wcale do myśli Łotmana, Markowski niejako powiela jego uwagi: „[...] interpretacja – pisze – jest sposobem istnienia samego tekstu [...], bez interpretacji tekst zamyka się w pustej formule  $A=A$ , co oznacza, że bez możliwości nieporozumienia, która jest początkiem interpretacji, teksty ani nie mogą istnieć, ani nie mogą być czytane. Teksty nie mogą *przeżyć*, nie mogą być dziedziczone, nie mogą być przekładane [...]”<sup>25</sup>. A zatem to wielość interpretacji i będąca jej warunkiem wielogłosowość ożywiają tekst: każde jego użycie, każda próba zrozumienia aktualizuje go, co jest zbieżne z myślą Łotmana, czy dotyczącą tekstu *sensu largo*, czy na przykład symbolu (zob. *Żywotność kanonu...*, s. 92–98). Symbol – jak za Łotmanem pisze Małgorzata Jankowska – „potrafi [...] wchodzić w nowe otoczenie tekstowe i tworzyć w nim związki z innymi znakami czy komunikatami, zachowując przy tym semiotyczno-strukturalną autonomię” (s. 93). Jest to jedna z kilku konstytutywnych cech symbolu wyróżnionych przez Łotmana i omówionych przez autorkę *Żywotności kanonu*, a wspominam ją dlatego, że koresponduje znakomicie z rozpoznaniem Markowskiego, który pisze, że „nie można ostatecznie zamknąć kontekstu jakiegokolwiek wypowiedzi”, co wskazuje na „nienasycalność kontekstu”, która „oznacza, że żaden tekst nie może liczyć na to, że nie zostanie przeniesiony w inny kontekst niż ten, w którym powstał”, oraz zauważa, że „kontekstualność tekstu to jego historyczność: tekst można przenosić w inny kontekst tylko dlatego, że można go przepisać, powtórzyć, przełożyć, przemieścić, to zaś stanowi o jego zrozumiałości”<sup>26</sup>. Mamy w przywołanych tu *explicite* fragmentach kategorię kontekstu, przekładu i historyczności – i wszystkie one pozostają w ścisłym dialogu zarówno z rozpoznaniem Łotmana, jak i tymi wyłożonymi w *Żywotności kanonu*. Najważniejsze jednak, z perspektywy tego szkicu, jest życie: „jeżeli ta nieuchronna nienasycalność kontekstu – kontynuuje Markowski – należy do

<sup>25</sup> Ibidem, s. 58 (podkr. K.M.). Dodajmy, że przywołana tu formuła  $A=A$  jest zbieżna z koncepcją translacji tekstów wyłożoną przez Łotmana w *Uniwersum umysłu* i omówioną w *Żywotności kanonu* (zob. s. 72–73).

<sup>26</sup> M.P. Markowski, op. cit., s. 60–61.

logiki samego życia, to nic i nikt nie może jej zmienić<sup>27</sup>. Podsumowując, powiedzieć można najkrócej: śmierć to doskonała (a więc i zamknięta, ukończona) tożsamość, życie to interpretacja.

\* \* \*

Suma kontekstów, w których dany tekst nabiera sensu i które w określony sposób są w nim inkorporowane, może być nazwana pamięcią tekstu. Ta stwarzana przez tekst przestrzeń semantyczna wstępuje w określone relacje z pamięcią kulturową (tradycją), spetryfikowaną w świadomości audytorium. W rezultacie tekst znów zyskuje życie semiotyczne<sup>28</sup>.

Te słowa Łotmana, przywołane przez Małgorzatę Jankowską w kontekście (sic!) życia (sic!) apokryfów, oddają w pewnym stopniu motyw, dla których w niniejszej głosie oddałam głos autorom niereprezentującym semiotycznego nachylenia w swoich badaniach, a jednak proponujących podobne rozstrzygnięcia. „Życie semiotyczne” (też: „życie semantyczne” – zob. s. 79) rozumiane tu być może właśnie również jako życie podtrzymywane przez użycie – interpretację, czyniony wysiłek rozumienia. „Cyrkulacja różnego kształtu elementów semiotycznych odbywa się nieustannie, dlatego kultura rozumiana jako semiosfera jest konstruktem bardzo dynamicznym” (s. 72) – czytamy w *Żywotności kanonu*. Ta dynamika jest niezwykle charakterystyczna dla wspomnianego już „późnego” Łotmana i naznacza całą refleksję prezentowaną w monografii. Dynamika bowiem plasuje się po stronie życia i żywotności właśnie, (re)witalizacji i umożliwiającej ją (re)interpretacji. Dla autorki figura muzeum jest w tym świetle podwójnie istotna: z jednej strony stanowi jeden z wariantów aktywnych i biernych mechanizmów pamiętania i zapominania (s. 124), co pozwala uporządkować kwestie kanonu i archiwum w odniesieniu do apokryfów, ale także metaforycznie: jak się przekonaliśmy, Łotman z tej metafory chętnie korzysta („muzealny rarytas”). Jankowska pisze: uobecniane niegdyś przekazy mogą współcześnie „stanowić wyłącznie zakurzony eksponat w muzeum pamięci kulturowej” (s. 146). Posługując się niezwykle nęcącymi określeniami tekstów – „w użyciu” i „przechowywanymi w archiwum”; „będących w repozytorium tekstów

<sup>27</sup> Ibidem, s. 61 (podkr. K.M.).

<sup>28</sup> J. Łotman, *Uniwersum umysłu...*, op. cit., s. 77–78; cytowane w: M. Jankowska, op. cit., s. 74 (podkr. M.J.).

gotowych do przypomnienia” i „w kulturowym biurze rzeczy znalezionych” (s. 130) – zdaje się wpisywać w Bachtinowskie rozumienie kultury jako puli sensów, będących w mniej lub bardziej potencjalnej dyspozycji, czekających na swoje aktualizacje, a więc i powrót do (semiotycznego) życia.

Oddanie głosu autorom, którzy obierają co prawda różne punkty widzenia, acz ich spojrzenia się krzyżują, miało uczynić tę głosę w pewnym stopniu polifoniczną. Przy całej bowiem świadomości odmienności przedstawionych tu teoretycznych punktów wyjścia trudno oprzeć się wrażeniu, że autorzy ci nie mówią tylko „obok”, a właśnie „do” czy „względem” siebie. To raz. Dwa – nie zamierzałam wykazywać tu, że myśl Łotmana jest zbieżna „z wieloma innymi”, lecz zaproponować pewien, siłą rzeczy skromny, „pejzaż wokalny” skupiony wokół kategorii życia, a co za tym idzie: ożywiania i żywotności. Sprowokował mnie do tego oczywiście tytuł książki, na marginesie której czynię te refleksje, wskazujący przecież, że i dla autorki kategoria ta nie jest bez znaczenia. *Żywotność kanonu* jest też przy tym znakomitą próbą ożywienia samej dyscypliny. Semiotyka kultury okazuje się doskonałym narzędziem i sposobem reflektowania nad różnymi fenomenami kultury, w tym współczesnej apokryficzności, która wszak jest przedmiotem omawianej tu książki. Przypomnijmy cytat, od którego rozpoczęłam swoją refleksję – zdaje się on dla niej dobrą klamrą: „Semiosfera jest »niedomknięta« i jako taka nie może być w pełni oddana w »zamykającym ją« oglądzie” (s. 174). Podobnie rzecz ma się i z samą semiotyką.

## Bibliografia

- Wilhelm Dilthey, *Określenie nauk o duchu*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Paweł Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2012].
- Małgorzata Jankowska, *Żywotność kanonu. Semiotyka współczesnej apokryficzności*, Wydawnictwo Nauk Humanistycznych i Społecznych UAM – Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2019.
- Jurij Łotman, *O semiosferze*, [w:] idem, *Kultura, historia, literatura*, tłum., wyb. i wstęp B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2017.
- Jurij Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. i wstęp B. Żyłko, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2008.
- Katarzyna Machtyl, *Znaki w ciągłym ruchu. Od optyki podmiotu po perspektywę kulturową*, [w:] *Kultury w ruchu: migracje, transfery, epistemologie*, red. R. Koschany, M. Michałowska, J. Ostrowska, A. Skórzyńska,

Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM – Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2019.

Michał Paweł Markowski, *Humanistyka po dekonstrukcji*, [w:] *French theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Michał Paweł Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, TAIWPN Universitas, Kraków [cop. 2013].

Gianni Vattimo, *Społeczeństwo przejrzyste*, tłum. M. Kamińska, WN DSWE TWP, Wrocław [cop. 2006].

Lech Witkowski, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michaiła Bachtina w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000.

### **Reviving the Power of the Semiotic View. Thinking Out Loud on the Vitality of (and) the Text**

The gloss is inspired by the Małgorzata Jankowska's monography *Vitality of the Canon. Semiotics of Modern Apocrypha* and aims at presenting the complex relations between life and text – understood not only metaphorically, but also literally. Starting with the Yuri Lotman's expression 'the life of the text' the author focuses on the one of the basic features of the semiosphere, i.e. dynamics and remaining unfinished. Referring to the so-called late Lotman, the author discusses such issues as explosion, unpredictability and motion in the relation to the text. The next part of the paper contains certain remarks on the convergences of Lotmanian and Mikhail Bakhtin's view on the cultural dynamics and vitality of the text. The issue of the life of the text in the view of hermeneutics is being discussed in the next part of the article. The author refers to Gianni Vattimo's concept of the transparency and 'opaqueness' as its opposite and juxtaposes it with the hermeneutic notion of the understanding which should not be fully performed. Apparently the lack of transparency and being not fully understood is what provides the desirable dynamics of text and culture. As Lotman writes, the text which is fully understood can only be displayed in a museum - it does not have a semiotic life any more. To interpret means to live – a text requires multiple interpretations and contexts to be alive.

**Keywords:** semiotics, text, life, vitality, interpretation

## NA PRZEKÓR FORMATOWI. KILKA UWAG O POLSKIM DRAMACIE WSPÓŁCZESNYM

JACEK KOPCIŃSKI

Instytut Badań Literackich PAN  
The Institute of Literary Research,  
Polish Academy of Sciences in Warsaw  
jacek.kopcinski@ibl.waw.pl  
ORCID: 0000-0002-5347-9006

Jaki ma kształt, o czym opowiada i jak jest odbierana polska dramaturgia współczesna? Żeby sensownie odpowiedzieć na te pytania, trzeba najpierw zapytać o kontekst, w jakim powstaje ta pod wieloma względami wyjątkowa twórczość.

### KULTURA NOWOŚCI

Zacznijmy od tego, że polskie sztuki współczesne inscenizuje się głównie w teatrach publicznych, których w Polsce jest ponad setka; drugie tyle to mniejsze teatry prywatne – na 38 milionów mieszkańców. Pracę z dramatopisarzami podejmuje jednak najwyżej dwadzieścia scen, przy czym nie jest to praca regularna, a po nowe sztuki sięgają zazwyczaj reżyserzy dopiero poszukujący swojego stylu. Na dodatek, gdy jakiś tytuł trafia na afisz, inne teatry już się nim nie interesują, bo w eventowej kulturze nowości, która zawitała do Polski, liczą się tylko prapremierowe inscenizacje<sup>1</sup>. Repertuar polskich teatrów publicznych opiera się w większości na różnego rodzaju adaptacjach: klasycznych tekstów dramatycznych (polskich i obcych), których nie chroni prawo autorskie, dzięki czemu można je dowolnie przekształcać; znanych powieści (dawnych, jak *Nad Niemnem* Orzeszkowej, i współczesnych, jak *Widnokrąg* Myśliwskiego, *Moja walka* Knausgård czy *Serotonina* Houellebecqa); wreszcie popularnych scenariuszy filmowych (Pasiniego, von Triera, ale także Feliksa Falka). Polski dramat współczesny jest w teatrze gościem rzadkim, a gdy się w nim pojawia, przyjmowany jest

<sup>1</sup> Zob. T. Szlendak, *Wielozmysłowa kultura iwentu. Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach ocenić dobra kultury?*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4.



raczej skromnie, na kameralnych scenach powierzanych młodym artystom, często debiutantom.

Minęły już czasy, kiedy utwory liczących się autorów brało na warsztat jednocześnie kilku ważnych reżyserów, a krytycy porównywali ze sobą ich interpretacje. Zmienił się także stosunek publiczności do twórczości dramatycznej. Już w latach 90. ubiegłego wieku, wraz z zasadniczą zmianą paradygmatu polskiej kultury w dobie ustrojowej transformacji, dramat przestał być lekturą obowiązkową wykształconych Polaków, którzy kiedyś najpierw zapoznawali się z tekstem, a potem sprawdzali, jak został on wystawiony w ich ulubionym teatrze. Obecnie dramatów raczej się nie czyta, paradoksalnie jednak – nadal się je publikuje. Polskie sztuki ukazują się w autorskich wyborach (np. ciekawa seria „Nasze dramaty”<sup>2</sup> prezentująca twórczość takich autorów, jak: Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Mariusz Bieliński, Tomasz Man czy Artur Pałyga). Powstają też antologie sztuk różnych pisarzy, a istniejący od sześćdziesięciu lat miesięcznik „Dialog” w każdym numerze drukuje dwa lub trzy nowe teksty. Ich lektura często okazuje się jednak za trudna dla nieprofesjonalnego czytelnika. Polski dramat już dawno odszedł od konwencji, z którymi większość czytelników i widzów zapoznawała się jeszcze w szkole średniej.

Mam na myśli awangardowy dramat lat 60. (w typie teatru absurdu), uprawiany przez Sławomira Mrożka czy Tadeusza Różewicza, i dramat realistyczny lat 70., zanurzony w polskiej historii lub podejmujący problemy społeczne, uprawiany przez Władysława Terleckiego czy Janusza Głowackiego. Sztuki tych autorów były bardzo dobrze znane, niektóre z nich trafiły nawet do kanonu lektur szkolnych i to one ukształtowały powszechne wyobrażenie o nowoczesnym dramacie (rozwijającym się w kierunku a to satyry społecznej czy filozoficznej, jak w sztukach Jarosława Abramowa-Newerlego czy Henryka Bardijewskiego, a to groteski historycznej, jak w sztukach Stanisława Grochowiaka czy Jarosława Marka Rymkiewicza, wreszcie – obyczajowej psychodramy, jak w utworach Ireneusza Iredyńskiego czy Tomasza Łubieńskiego). Dramaturgia współczesna, która od dawna rządzi się już zupełnie innymi zasadami – nie realizuje mianowicie zasad gatunkowych, rozluźnia lub łamie strukturę dramatyczną sztuk, odchodzi od konwencjonalnej

---

<sup>2</sup> Informacje na jej temat można znaleźć na stronie [www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl) [dostęp 10.09.2020].

organizacji tekstu na rzecz amorficznego strumienia językowego – przez starszych czytelników postrzegana jest jako literacki półprodukt przeznaczony wyłącznie do scenicznej realizacji w progresywnych teatrach. Młodszy czytelnicy, nawykli do nowych, płynnych form komunikacyjnych: tekstowych, audialnych i medialnych, z którymi na co dzień obcuja w internecie, łatwiej akceptują nowy kształt dramatu współczesnego. Bliższa jest im także nowa koncepcja lektury tekstu dramatycznego jako specyficznego performansu, indywidualnego, ale także zespołowego. Ostatnie lata to czas rozwoju tzw. czytań performatywnych, praktyki pozostającej na pograniczu inscenizacji i lektury tekstu dramatycznego, sprzyjającej uruchomieniu jego performatywnych i semantycznych zasobów bez angażowania całej maszyny teatralnej.

## DRAMATOPISARZE I DRAMATURDZY

Pisząc swoje utwory, współcześni autorzy reagują na oczekiwania reżyserów, którzy nie kryją niechęci do sztuk teatralnych w ogóle, a w szczególności tekstów, które cechuje wyrazisty styl, spójna fabuła i zamknięta kompozycja. Twierdzą, że tego rodzaju utwory ograniczają ich wyobraźnię, oczekują więc od autorów raczej surowego materiału przeznaczonego do dalszej obróbki niż skończonego dzieła. Jeszcze przed wybuchem epidemii uczestniczyłem w bardzo dobrze zrealizowanym czytaniu performatywnym jednej z polskich sztuk. Po jego zakończeniu reżyser czytania stwierdził, że jest ona zbyt dobrze napisana, by ją wystawić w teatrze, czytaj: pozostawia za mało miejsca na reżyserską inwencję. Dla większości inscenizatorów tekst stał się jedynie punktem wyjścia do kreacji własnych światów, zbudowanych raczej za pośrednictwem obrazów – często obrazów filmowych – a nie słów. Na dodatek, jak już wspomniałem, wcale nie musi być to tekst dramatyczny, czego najlepszym przykładem są spektakle Krystiana Lupy, który od lat adaptuje powieści wielkich modernistów (coraz chętniej także korzystając z różnego rodzaju filmowych projekcji na scenie). Tendencję tę wzmacniają teatrolodzy, którzy walczą o autonomię teatru i zarazem własnej dziedziny wiedzy. W konsekwencji doszło do podważenia koncepcji teatru dramatycznego i sformułowania teorii teatru postdramatycznego – opartej na analizie dzieł znacznie bliższych performansowi (plastycznemu, muzycznemu, tańcowemu) niż spektaklowi teatralnemu, ale także na mocnym przeświadczeniu o konieczności osłabienia roli autora w teatrze. W tym roku minęło

dwadzieścia lat od wydania głośnej książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny*, która miała poważny wpływ na rozwój nowoczesnego teatru w Polsce. Idąc za myślą niemieckiego badacza – i przenosząc do Polski zasady działania niemieckich teatrów – zgodzono się ostatecznie na udział w kreacji teatralnej nie tyle dramaturga, ile dramaturga.

Za tymi dwoma, mimo iż podobnymi do siebie, słowami kryją się jednak dwie zupełnie różne postawy artystyczne. Dramatopisarz tworzy oryginalny tekst literacki możliwy do uruchomienia za pośrednictwem różnych mediów – teatru, ale także radia, telewizji, internetu. Natomiast dramaturg zajmuje się adaptacją tekstów już napisanych, najczęściej niedramatycznych, względnie nadaje dramatyczną strukturę wypowiedziom zaimprovizowanym na scenie przez aktorów. W obu przypadkach jego rola jest podrzędna względem wizji autora adaptowanego dzieła lub wobec reżyserskiej wizji spektaklu. Oczywiście podejmując współpracę z dramatopisarzem, reżyser niejednokrotnie negocjuje zmiany w tekście, jednak na całkowite „przepisanie” utworu autorzy zwykle się nie zgadzają. Żeby uniknąć takich kuriozalnych praktyk, a jednocześnie zaistnieć w teatrze, dramatopisarze przyjmują trzy strategie. Po pierwsze, piszą teksty kolażowe, hybrydyczne, często pozbawione podstawowych wyróżników dramatycznych, jak choćby imion postaci. Teksty takie łatwo bowiem poddają się różnym zabiegom inscenizacyjnym. Po drugie, piszą teksty na zamówienie i na określony temat, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom reżysera czy dyrektora teatru. Po trzecie, autorzy sztuk sprzymierzają się na stałe z konkretnymi reżyserami. W Polsce funkcjonuje kilka takich ciekawych duetów, przykładem są Monika Strzępka – reżyserka i Paweł Demirski – autor czy Jolanta Janiczak – autorka i Wiktor Rubin – reżyser. Część zdolnych autorów pełni też w niektórych teatrach funkcje kierowników literackich lub właśnie dramaturgów, nie tracąc przy tym szansy pracy nad własnymi utworami, które jednak rzadko są wystawiane. W takiej podwójnej czy nawet potrójnej roli występują dziś Anna Wakulik (Teatr Dramatyczny w Warszawie) czy Artur Pałyga (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach).

## TEATR RADIOWY I TELEWIZYJNY

Nawet najbardziej awangardowe teksty dramatyczne takich autorów, jak: Tomasz Man, Zyta Rudzka czy Mariusz Bieliński od lat realizuje Teatr

Polskiego Radia, gdzie działają trzy odrębne pasma teatralne<sup>3</sup>. Radio stało się prawdziwym domem polskiego dramatu, a współczesne audycje radiowe coraz częściej czerpią z estetyki awangardowego sound designu i korzystają z wyrafinowanej technologii *dolby surround*<sup>4</sup>. Niestety, większość krytyków radia nie słucha, słuchowiska pozostają więc bez recenzji, mimo że krąg odbiorców audycji radiowych jest naprawdę szeroki, a w promocje polskiego słuchowiska włączają się nawet tak wyspecjalizowane placówki, jak Instytut Teatralny w Warszawie (cykl maratonów „Nasłuchiwanie”, próba stworzenia Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych wraz z Polskim Radiem). Z dramatopisarzami współpracuje także teatr telewizyjny, który w Polsce rozwija się dwutorowo: w telewizji publicznej i w studiach jednej z państwowych wytwórni filmowych (WFDiF). Powstająca tam seria „Teatroteka”<sup>5</sup> liczy już ponad czterdzieści spektakli, których reżyserami są młodzi, zdolni artyści, swobodnie operujący zarówno teatralnymi, jak i filmowymi środkami wyrazu. Niektórzy z dramatopisarzy właśnie dzięki nim doczekali się najlepszych realizacji swoich sztuk. Ponieważ niektóre przedstawienia „Teatroteki” są dostępne w sieci, chciałbym wymienić te najbardziej znaczące: *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Nad Mariusza Bielińskiego*, *Gardenia* Elżbiety Chowaniec, *Wasza Wysokość* Anny Wakulik, *Zakład doświadczalny* *Solidarność* Szymona Bogacza, *Żyd* Artura Pałygi, *Wariat* Rafała Wojasińskiego, *Spalenie* *Joanny* Magdaleny Miecznickiej, *Słabi* Magdaleny Drab. Na pierwszy rzut oka są one do siebie podobne. Nie tylko dlatego, że powstają w tej samej hali zdjęciowej, w umownej scenografii, z wykorzystaniem pokrewnych środków filmowych. Także dlatego, że reżyserują je artyści należący do tego samego pokolenia. Jeżeli jednak lepiej przyjrzymy się tym przedstawieniom, szybko odkryjemy, że każdy z jego realizatorów musiał znaleźć własny, odrębny język dla wystawienia wybranej przez siebie sztuki.

## POZA KONWENCJAMI

Współczesna polska dramaturgia nie proponuje bowiem żadnego wspólnego wzorca inscenizacyjnego. Owszem, dominują w niej środki typowe

<sup>3</sup> Zob. *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, cz. 1: *W lekturze i na scenie*, cz. 2: *W radiu*, red. J. Kopciński, Warszawa 2016.

<sup>4</sup> Zob. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, Toruń 2019.

<sup>5</sup> Zob. [www.teatroteka.com.pl/spektakle](http://www.teatroteka.com.pl/spektakle) [dostęp 10.09.2020].

dla teatru postdramatycznego, m.in. różne formy narracji wpisanej w tekst utworu. Jednak to, co jest dla niej najbardziej charakterystyczne, polega na ucieczce od wszelkiej konwencji i otwarciu na wielość interpretacji. Tekst pozbawiony wyrazistej struktury zdaje się ewokować równie płynną i chaotyczną rzeczywistość, w istocie jednak chodzi o coś innego. Świat w polskiej dramaturgii podlega częstym transformacjom o metaforycznym lub symbolicznym charakterze. Umarli spotykają się w nim z żywymi, żywi ulegają sile swoich wspomnień lub wyobraźni i swobodnie przekraczają granice czasu i przestrzeni. Choć polskie sztuki powstają w zupełnie nowym kontekście historycznym, kulturowym i społecznym, obecny jest w nich pierwiastek XIX-wiecznego dramatu romantycznego, który przed odbiorcami otwierał przestrzeń metafizyczną i sakralną.

To właśnie za sprawą romantycznych poetów i dramatopisarzy – Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego – kultura polska jest w swojej istocie kulturą dramatyczną, a stworzeni przez nich bohaterowie – Konrad, Kordian, hrabia Henryk – do dziś traktowani są jak bohaterowie narodowi. Polski dramat najnowszy nie wykreował tego typu znaczących figur zbiorowej wyobraźni. Wynika to oczywiście z charakteru nowoczesnej kultury, która głosi kryzys, a nawet rozpad silnego podmiotu, ale także samego teatru, który bardzo się zdemokratyzował. Jeśli na scenie zjawia się dziś „bohater naszych czasów”, to jest nim raczej ktoś przeciętny, a nie wyjątkowy, everyman, a nie heros. Zarazem jednak polscy autorzy chętnie dekonstruują biografie ważnych postaci historycznych, jakby tęsknili za ich autorytetem, a jednocześnie nie potrafili go przyjąć. Przykładem są dwie sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk: *Popiełuszko*. *Czarna msza* i *Kuroń*. *Pasja według świętego Jacka*. Nieufność, dystans, ironia, rozczarowanie, bunt to cechy szczególnie polskiej dramaturgii. Z czego one wynikają?

## KONKURSY I SERIALE

Zawód dramatopisarza nie jest w Polsce zawodem dochodowym, dlatego autorzy muszą szukać innego zatrudnienia, co nie pozostaje bez wpływu na ich twórczość. Mam na myśli przede wszystkim pracę w telewizji. Pamiętam spotkanie z Przemysławem Pilarskim, jednym z bardziej znanych autorów młodszego pokolenia, który tekstem *Tata wiesz się w lesie* wygrał konkurs na dramat kameralny organizowany w warszawskim Teatrze Młyn. Oprócz nagrody pieniężnej laureat mógł liczyć na performatywne czytanie swojej

sztuki w Instytucie Teatralnym oraz rozmowę z jurorami. Na pytanie, dlaczego jego bohater – nastolatek – od początku do końca pozostaje taki sam, mimo rozwijającej się relacji z dziewczyną poznaną na czacie, autor odpowiedział: „Przemianę bohatera to ja ćwiczę w telewizji, pisząc kolejne odcinki serialu; kiedy siadam do swojej własnej sztuki, próbuję zapomnieć o tej konwencji”.

Odpowiedź autora była szczerą i bardzo pouczającą. W Polsce rzeczywiście wielu dramatopisarzy zarabia na życie, wypełniając dialogami serialowe „drabinki”. Niektórzy z nich robią to sprawnie i wydajnie, prowadząc na co dzień życie niezłe sytuowanej klasy średniej. Praca w telewizyjnym tasiemcu, zwanym w Polsce „telenowelą” (nie należy go mylić z krótkimi, niekiedy bardzo ambitnymi artystycznie serialami HBO czy Netflixa), nie daje im jednak artystycznej satysfakcji. Szukają więc innego sposobu skomunikowania się z odbiorcami i zazwyczaj wybierają dramat, który traktują jako narzędzie dekonstrukcji „mieszczańskich” estetyk i dyskursów, na których opiera się konwencja telenoweli. Oczywiście istnieje wiele innych czynników, które wpływają na kształt polskiej dramaturgii współczesnej, takich jak teoria i praktyka teatru postdramatycznego, zwrot performatywny w literaturze i teatrze czy rozwój technologii i nowych mediów, które weszły do teatru. Liczy się także dominacja paradygmatu sztuki krytycznej, która każe polskim autorom reagować na agendę globalnych problemów: społecznych, ekonomicznych czy ekologicznych. W zderzeniu z tak szeroką i poważną problematyką – naukową, artystyczną, polityczną – indywidualne przygody polskich dramatopisarzy z mało ambitnym telewizyjnym formatem wydają się mało istotne, a jednak nie warto ich lekceważyć.

Telewizja nadal pozostaje najważniejszym środkiem masowej komunikacji, a jej wpływ na opinię publiczną jest w Polsce ogromny. Natomiast telenowelee: *Barwy szczęścia*, *M jak miłość*, *Na wspólniej*, *Na dobre i na złe*, *Pierwsza miłość*, *Leśniczówka* i wiele innych, a także inne popularne programy (muzyczne, kulinarne, motoryzacyjne, modowe) kształtują zbiorową wyobraźnię Polaków w stopniu znacznie większym niż literatura, teatr czy film razem wzięte. Czynią to oczywiście w zgodzie ze świetnie sprawdzonym, komercyjnym schematem, który służy przede wszystkim rozrywce, a nie poznaniu. Mierząc się z polską rzeczywistością w jej rozmaitych wymiarach i aspektach, dramatopisarze muszą więc najpierw skruszyć jej wyidealizowany, a zarazem bardzo uproszczony, konwencjonalny

i stereotypowy obraz wytwarzany w studiach telewizyjnych. A ponieważ sami go współtworzą jako serialowi scenarzyści, ich odpowiedź bywa bardzo radykalna, bo podszyta poczuciem winy za formatowanie umysłów milionów Polaków. Podobny rodzaj zawodowej schizofrenii przeżywa dziś zresztą wielu innych artystów, zwłaszcza popularnych aktorów, którzy rano kręcą kolejne odcinki telewizyjnego tasiemca, a wieczorem uprawiają sztukę krytyczną w progresywnych teatrach Warszawy, Krakowa czy Poznania.

## FORMAT SERIALOWY

Sprawdziłem, na czym polega format, przed którym bronił się nasz dramatopisarz. Każdy odcinek jego serialu składa się z kilkunastu scen ukazujących na zmianę trzy lub cztery wątki fabularne rozgrywające się w kilku miejscach wśród bohaterów tworzących stałe pary lub uczestniczących w życiu małych wspólnot (rodziny, sąsiedzkich, szkolnych, zawodowych). Każdy wątek ma swoje zawiązanie i swoją kulminację, w ciągu trzydziestu minut każdy z bohaterów dowiaduje się o coś ważnym lub podejmuje jakąś istotną decyzję (moment ten zwiastuje stały motyw muzyczny). W świecie serialu nie ma życiowych przestojów. Bohaterowie stają przed mniejszymi lub większymi zadaniami i je podejmują lub nie, w zależności od swojego charakteru i okoliczności ich życia. Widzowie wiedzą więcej od postaci i lepiej rozumieją ich sytuację, bo znają wszystkie zaplatające się wątki. Satysfakcji dostarcza im więc obserwowanie tego, w jaki sposób poszczególne osoby radzą sobie ze swoimi problemami, a także ocena ich postępowania. Nie jest to trudne, bo w serialu zawsze wiadomo, kto czyni dobrze, a kto źle, kto kłamie, a kto mówi prawdę, czyje intencje są czyste moralnie, a czyje nie.

Świat ukazany w filmie różni się w zależności od społecznego statusu bohaterów, ale serialowi scenarzyści unikają ideologicznych deklaracji i odniesień do parlamentarnych sporów, komentowanych w innych programach telewizyjnych. Koncentrują się na życiowych perypetiach postaci, które nie wykraczają poza doświadczenie przeciętnego odbiorcy. Bohaterowie nawet w ekstremalnych sytuacjach, takich jak choroba psychiczna czy śmierć bliskiej osoby, zachowują się w sposób określony przez telewizyjne *decorum*. Owszem, przeżywają swoje różne kryzysy: małżeńskie, zawodowe, także wewnętrzne, ale ich osobowość nie podlega destrukcji. Nawet w najtrudniejszych momentach pozostają sobą, zgodnie ze sformatowanym charakterem, a przeżycia, które zmieniają ich świadomość, komunikują w typowy dla



siebie sposób. Ich zadaniem jest zmienić się na lepsze, doświadczając większych lub mniejszych trudności. Prędyj czy później każdy z serialowych bohaterów powie: kiedyś byłem innym człowiekiem!

Serialowy świat jest spójny etycznie i ontologicznie, a narzędziem jego prezentacji pozostaje konwencja realistyczna oparta na społecznej normie, która może być rozszerzana, ale nie podważana. Realizm ten na poziomie estetycznym zakłada logikę kompozycyjną, prawdopodobieństwo i jasność komunikacyjną. Niczego takiego nie znajdziemy w nowym polskim dramacie, który na różne sposoby dekonstruuje wszystkie te założenia.

## DRAMATYCZNA DEKONSTRUKCJA

Dramat jest ze swojej istoty wypowiedzią nienormatywną, począwszy od języka, przez temat, strukturę fabularną, bohaterów, po budowany w utworze obraz rzeczywistości. W reakcjach serialowych bohaterów nie ma miejsca na jakąkolwiek transgresję: umysłową, psychiczną, cielesną, seksualną czy językową, natomiast dramat właśnie na niej opiera swój przekaz. Pierwszy, podstawowy komunikat, jaki szyfrują polscy autorzy w swoich sztukach, brzmi: świat wygląda inaczej, niż to widzicie (w serialach)! Właśnie dlatego tak często opowiadają one o przemocy w rodzinie, samotności porzucenych dzieci, chorobie najbliższych, depresji poporodowej, zabójstwie lub śmierci ojca, żałobie po znieenawidzonej matce, zabójstwie dokonany przez ukochanego syna, niesprawiedliwym wyroku, niszcącym bezrobociu, kryzysie wiary, pedofilii, aborcji, doświadczeniu transpłciowości i wojennej traumie odziedziczonej po rodzicach, kłamstwie politycznym, medialnej manipulacji czy wypartej zbrodni na sąsiadach innej narodowości<sup>6</sup>. By się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do drugiego tomu antologii polskiego dramatu po 1989 roku *Transformacja* i przeczytać takie sztuki, jak: *Trash story* Magdaleny Fertacz, *Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej, *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej, *Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego czy *Nad* Mariusza Bielińskiego, albo dokładnie przejrzeć archiwum Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, gdzie dostępne są takie sztuki, jak: *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka, *Ciała obce* Julii Holewińskiej, *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Zgaga* Ewy Madeyskiej, *Słabi* Magdaleny Drab czy

<sup>6</sup> Zob. P. Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznań 2019.

*Wracaj* Przemysławowi Pilarskiemu. Wspólnym założeniem wszystkich tych tak różnych dramatów jest zmiana „optyki” naszego skonwencjonalizowanego spojrzenia na rzeczywistość, zanurzenie w „kulisy” teatru życia codziennego, zejście do psychicznego „podziemia” naszych doświadczeń i reakcji, indywidualnych i zbiorowych.

Ale to tylko pierwszy krok, ponieważ zasadą pracy dramaturga jest rewizja stereotypowych opinii na każdy z wymienionych wyżej tematów. Zakres doświadczeń każdego z nas jest dość wąski – tłumaczą dramaturgowie – natomiast zakres naszych przeświadczeń o innych ludziach pozostaje bardzo szeroki. Potrafimy osądzić cały świat, ale nie zastanawiamy się, dlaczego właśnie tak myślimy. Dramat ma nam to uświadomić: wytrącić z myślowych przyzwyczajzeń, zmienić perspektywę spojrzenia na sprawy, które uznawaliśmy za oczywiste, skomplikować ich utrwalony obraz, odsłonić sprzeczności, skonfrontować z tym, co niechciane, zapomniane, wyparte. Nie tak jednak, jak czyni to reportaż, często inspirujący polskich autorów. Lektura sztuki lub też jej odbiór teatralny w o wiele większym stopniu angażuje odbiorców w życie ludzi, którzy w dramacie odzywają się przecież własnymi głosami, a w teatrze wychodzą nam na spotkanie. Dramat, jak żaden inny rodzaj literacki, stanowi partyturę bardzo trudnych doświadczeń, przeznaczoną do bardzo indywidualnego „wykonania”: aktywnego odbioru, zrozumienia, przeżycia. Polscy autorzy dobrze o tym wiedzą i umiejętnie ożywiają performatywny wymiar słowa dramatycznego. Drugi komunikat zaszyfrowany w polskich sztukach współczesnych brzmi więc tak: jest zupełnie inaczej, niż wam się wydaje!

## **POLSKA SPECYFIKA**

Rewizja stereotypów to przede wszystkim kwestia języka, który w dramacie z zasady zaprzecza skonwencjonalizowanym formom ekspresji i komunikacji. Można powiedzieć, że autorzy oddają głos nie tyle swoim bohaterom, ile ich myślom, emocjom, wspomnieniom, nieuświadomianym pragnieniom, które „odzywają się” w niespodziewanych momentach i zaskakują nie tylko odbiorców. Trzeci komunikat zaszyfrowany w polskich sztukach brzmi więc: mówicie nie to, co chcecie powiedzieć, język zdradza waszą mentalność! Oczywiście język odpowiednio spreparowany, poddany stylizacyjnym zabiegom, nieprzezroczyty. Choć polscy pisarze posługują się poetyką znaną także w innych dramaturgiach: niemieckich, angielskich,

rosyjskich, to świadomość, którą ujawniają, jest lokalna. Dialogi i monologi bohaterów polskich sztuk demaskują sposób myślenia ludzi urodzonych nad Wisłą, ochrzczonych w katolickich świątyniach, wykształconych na polskich elementarzach. Do wszystkich wymienionych wcześniej tematów należy więc dodać krótką formułkę „po polsku”. Nawet bowiem choroba, a więc doświadczenie z pozoru uniwersalne, wywołuje w bohaterach polskich sztuk inne myśli i reakcje. Podobnie ojcostwo czy macierzyństwo, kolejne z uniwersalnych tematów, które w polskim dramacie realizują się inaczej niż w sztukach obcych. Czy to przypadek, że dwaj zupełnie różni polscy autorzy – Artur Pałyga i Mariusz Bieliński – do dramatów ukazujących trudne relacje między ojcem i synem wprowadzili wątki i symbole religijne (obaj też zatytułowali swoje sztuki *Ojciec nasz*)? A inny autor, Marek Pruchniewski, oddając głos sparaliżowanej bohaterce, w dramacie o znaczącym tytule *Ciało moje* zapytał na koniec o teologiczny wymiar doświadczenia choroby? Odniesienia do liturgii czy katolickiej hagiografii w dramatach Sikorskiej-Miszczuk też nie są przypadkowe. Choć katolicyzm w Polsce coraz częściej ma wymiar kulturowy, a nie religijny, nadal stanowi fundament polskiej mentalności i hermeneutyczną przestrzeń analizy zbiorowej wyobraźni Polaków. Nowa dramaturgia testuje naszą religijność i niereligijność, naszą zmieniającą się obyczajowość, złożony stosunek do historii, tradycji i nowoczesności. Jest specyficznym „kodem dostępu” do polskiej świadomości, a zwłaszcza nieświadomości, otwierającym wiele niewidocznych drzwi, które czasami chciałoby się jak najszybciej zatrzaskać<sup>7</sup>.

Na szczęście po lekturze ważnych polskich sztuk nie jest to już możliwe. Czwartą zaszyfrowany w nich komunikat ostrzega bowiem przed obojętnością: musicie zmierzyć się ze sobą i wziąć odpowiedzialność za świat, który właśnie poznaliście! Jeżeli kultura seriali usypia swoich odbiorców, polska kultura dramatyczna budzi ich z masowego letargu. A przynajmniej usiłuje to robić. Mimo że telewizyjne scenariusze i sztuki teatralne piszą często ci sami autorzy, krąg ich odbiorców właściwie się nie przenika. Polska dramaturgia współczesna jest oryginalna, transgresyjna, fantazmatyczna i bezkompromisowa, ale przez to dość ekskluzywna. Tylko niektórym autorom udało się dotrzeć do szerszej publiczności, a pomogło im w tym radio oraz

<sup>7</sup> Więcej na ten temat pisałem w: J. Kopciński, *Wybudzanie. Dramat polski. Interpretacje*, Warszawa 2018.

Teatr Telewizji, w którym nadal liczy się tradycyjnie skonstruowany dialog, intryga, akcja i wyrazisty bohater. Sztuki takie piszą dziś Wojciech Tomczyk, autor świetnej *Norymbergi*, która podejmuje temat zaniechanej w Polsce dekomunizacji, czy Marek Modzelewski, który w swoim najnowszym *Wstydzie* demaskuje klasową mentalność współczesnych Polaków. Dramatopisarze bardziej radykalni w swoich estetycznych wyborach wytykają im zbyt ni tradycjonalizm, ale nie mogą zarzucić ich sztukom trywialności. Nawet zachowując klasyczne reguły swojego gatunku, dramat może wstrząsać i dawać do myślenia.

### Bibliografia

- Piotr Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2019.
- Jacek Kopciński, *Wybudzanie. Dramat polski. Interpretacje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Janusz Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2019.
- Tomasz Szlendak, *Wielozmysłowa kultura iwentu. Skąd się wzięła, czym się objawia i jak w jej ramach ocenić dobra kultury?*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 4.
- Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej*, cz. 1: *W lekturze i na scenie*, cz. 2: *W radiu*, red. J. Kopciński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

### Źródła internetowe

- [www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)  
[www.teatroteka.com.pl/spektakle](http://www.teatroteka.com.pl/spektakle)

### In Spite of the Format. A Few Remarks on Polish Contemporary Drama

The author of the essay reflects on the original shape of Polish contemporary dramaturgy, which ostentatiously breaks the known genre rules at the level of language, style, composition, construction of the protagonist and the presented world. He lists many reasons for this, focusing on the surprising relationship between contemporary drama and the format of popular television series produced in soap opera style. This is a negative relation - the authors who write TV scripts on a daily basis ostentatiously deny the use of the series'

formats in their dramatic texts. Thus, in Polish contemporary culture, we observe an interesting tension with the conventionalized, yet extremely popular formula of the series and the very avant-garde, and at the same time exclusive poetics of many Polish theater plays. This tension concerns both aesthetic and worldview. While the series propose a rather conservative vision of the world, contemporary plays eagerly revise it from a liberal or leftist perspective. The negative reference to the poetics of the drama series allows us to capture many of its characteristic features, such as hybridity, transgression and criticality.

**Keywords:** Polish contemporary drama, series, theater, television format



## KERAUNOS. PRZYCZYNEK DO HISTORII PEWNEGO WYOBRAŻENIA RELIGIJNEGO\*

HERMANN USENER

Uczniom i przyjaciołom z wdzięczną pamięcią, 23 X 1904

W roku 1868 Paul Foucart odkrył w Mantinei z grubsza obrobiony blok wapienny, na którym widniał napis: „ΔΙΟΣ | ΚΕΡΑΥΝΟ” [Zeusowi Piorunowi], najwyraźniej służący do oddzielenia świętego miejsca trafionego piorunem od świata *profanum*. Opublikowanie przez odkrywcę napisu w roku 1875 wzbudziło żywe zainteresowanie, a Henri Weil poświęcił mu nawet osobne omówienie<sup>1</sup>. Wobec doskonałego stanu zachowania napisu należało wykluczyć hipotezę, że brakuje w nim litery „I”; trzeba było więc przyjąć, że rzeczywiście chodzi o formułę: „Ζεὺς Κεραυνός” [Zeus Piorun]. Stało się to pierwszym wyłomem w dominujących poglądach na temat greckiej mitologii i wyobrażeń religijnych. To nowe odkrycie posiada wyjątkowe znaczenie również dlatego, że pozwala nam zajrzeć we wszystkie istotne

---

\* Podstawa przekładu: Hermann Usener, *Keraunos. Ein Beitrag religiöser Begriffsgeschichte*, Bonn 1904. Redaktor przekładu wyraża wdzięczność Marcinowi Beściakowi, Dominice Budzanowskiej-Weglendzie oraz Wojciechowi Wrotkowskiemu za konsultacje polskich tłumaczeń cytatów greckich i łacińskich. Wszystkie wtrącenia w nawiasach kwadratowych oraz przypisy oznaczone odpowiednią adnotacją pochodzą od redaktora przekładu.

<sup>1</sup> P. Foucart, *Le Zeus Keraunos de Mantinée*, „Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France” 1875, vol. 1, nr 4, s. 23–26; Ph. Le Bas, P. Foucart, *Explication des inscriptions grecques et latines recueillies en Grèce et en Asie Mineure II*, Paris 1847, nr 352a, s. 209; *Inscriptiones graecae antiquissimae praeter Atticas in Attica repertas*, hrsg. von H. Roehl, Berlin 1882, s. 36; por. H. Weil, *Zeus Keraunos*, „Revue archéologique” 1876, vol. 32, s. 50–51.



etapy ewolucji wyobrażenia, którego dotyczy napis. Skłoniło mnie to do omówienia tutaj tego zagadnienia w szerszym kontekście, choć najistotniejsze uwagi poczyniłem już w innym miejscu<sup>2</sup>.

Gdyby w Mantinei chodziło tylko o zawężenie złożonego wyobrażenia Zeusa, to można byłoby tego dokonać, używając jedynie epitetu przymiotnikowego, takiego jak „Κεραύνιος” [Piorunowy]. Już sam językowy aspekt zagadnienia zmusza nas do przyjęcia, że oddawano cześć również *Keraunosowi* [Piorunowi] jako boskiej personifikacji. Jedynie pod warunkiem, że takie wyobrażenie istotnie występowało w kulcie i było rozpowszechnione, można by je – poprzez podporządkowanie – połączyć z nazwą złożonego bóstwa uranicznego. Jeśli taki wniosek kogoś nie przekonuje, to niech sam spróbuje pogodzić ze sobą fakty.

## 1.

Już Henri Weil był na właściwym tropie, gdy przytoczył zachowany we fragmencie dzieła Chryzypa ustęp z *Teogonii* Hezjoda, w którym o Zeusie i zapłodnionej przez niego Metis czytamy<sup>3</sup>:

συμάρψας δ' ὃ γε χερσὶν ἔην ἐγκάτθετο νηδὺν  
δείσας μὴ τέξῃ κρατερώτερον ἄλλο Κεραυνοῦ

[pochwyciwszy zaś ją rękoma, umieścił ją w swym brzuchu,  
lękając się, by nie zrodziła czegoś jeszcze potężniejszego niż piorun (= od *kerainosa*)]

i w Κεραυνοῦ [„(od) *kerainosa*”] rozpoznał imię własne. Zeus obawiał się, że Metis mogłaby wydać na świat trzecią istotę, przewyższającą jeszcze Keraunosa. Keraunos jawi się więc tu jako najsilniejsza obok Zeusa istota boska, całkowicie odrębna od niego jako niezależny bóg.

<sup>2</sup> H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896.

<sup>3</sup> Cyt. za: C. Galeni, *De placitis Hippocratis et Platonis libri novem*, ed. I. Mueller, t. 1: *Prolegomena critica, textum graecum, adnotationem criticam versionemque latinam continens*, Lipsiae 1874, III, 8, s. 320; por. H. Usener, *Eine Hesiodische Dichtung*, „Rheinisches Museum für Philologie” 1901, vol. 56, s. 174–186 [= *Kleine Schriften*, t. 3, Leipzig–Berlin 1914, s. 176–187].

Taki motyw, tutaj związany z Zeusem, powraca w opowieści o Tetydzie, o której rękę ubiegali się dwaj synowie Kronosa: Zeus i Posejdon. W *Ósmej Odzie Istmijskiej* na cześć zwycięstwa Kleandrosa z Ajginy Pindar pisze (*Isthm.*, VIII, 32–35):

εἶπε δ' εὐβουλος ἐν μέσοισι Θέμις,  
εἶνεκεν πεπρωμένον ἦν, φέρτερον γόνον ἄν ἄνακτα πατρὸς τεκεῖν  
ποντίαν θεόν, ὃς κερανοῦ τε κρέσσον ἄλλο βέλος  
διώξει χερὶ τριόδοντός τ' ἄμαιμακέτου, Δί γε μισγομένην ἦ Διός παρ'  
ἀδελφοῖσιν.

[Dobrze rządząca Temida między nimi rzekła,  
Że z przeznaczenia ta morska bogini  
Syna ma wydać dzielniejszego od ojca;  
Ma on pociskiem ciskać z rąk innym  
lepiej niż piorunem czy strasznym trójzębem,  
Gdyby się z Zeusem złączyła  
czy którymś z jego braci<sup>4</sup>.]

Również Ajschylos każe Prometeuszowi odgrażać się w niejasnej dla nas uwadze dotyczącej przyszłości Zeusa (*Prometh.*, 920–925):

τοῖον παλαιστὴν νῦν παρασκευάζεται  
ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ, δυσμαχώτατον τέρας·  
ὃς δὴ κερανοῦ κρείσσον' εὐρήσει φλόγα,  
βροντῆς θ' ὑπερβάλλοντα καρτερόν κτύπον,  
θαλασσίαν τε γῆς τινάκτειραν νόσον,  
τρίαينαν αἰχμὴν τὴν Ποσειδῶνος, σκεδᾶ.

[Takiego rywala teraz przygotowuje  
sam przeciwko sobie, niezwalzone dziwo;  
on zaiste silniejszy od pioruna odkryje płomień  
i huk potężny, straszliwszy od grzmotu

<sup>4</sup> Tłumaczenie polskie według: Pindar, *Ody zwycięskie: olimpijskie, pytyjskie, nemejskie, istmijskie*, tłum. M. Brożek, Kraków 1987, s. 65 (przyp. red.).

i morską udrękę wstrząsającą ziemię,  
trójząb, włócznie Posejдона, rozproszy.]<sup>5</sup>

Porównanie tych dwóch miejsc jest nader pouczające. Dla poetów z V wieku [przed Chrystusem] Keraunos nie mógł być już, jak w przypadku starego pieśniarza z Beocji [tj. Hezjoda], istotą osobową: dla nich błysk pioruna jest jedynie bronią (βέλος „pocisk” – u Pindara) albo „płomieniem” (φλόξ – u Ajschylosa) Zeusa.

Heraklit nazwał „piorunem” boski ogień, w którym dostrzegał ostateczną zasadę rzeczy, materię, a zarazem twórczą siłę świata: „τὰ δὲ πάντα οἰακίξει Κεραυνός”, „wszechświatem steruje Piorun [keraunos]”<sup>6</sup>. Przypisał mu zatem działanie bytu osobowego. Można zrozumieć motyw, dla których wybrał właśnie to określenie. Poprzez jedno słowo chciał połączyć oba aspekty swojego pierwotnego żywiołu ognia – materialny i duchowy: zwyczajny „ogień” (πῦρ) uzyskał dla niego, według tej koncepcji, aspekt duchowy jako określenie Zeusa i – co w innym miejscu przyjmuje jedynie z zastrzeżeniem – uwolnił go od aspektu materialnego<sup>7</sup>. Skoro Heraklit mógł posłużyć się tym śmiałym określeniem, to oznacza, że dla niego zarówno boskie, jak i osobowe znaczenie pojęcia *keraunos* wciąż jeszcze było naturalne. Tak jednak już nie było, gdy szkoła stoicka włączyła doktrynę Heraklita do własnej filozofii przyrody. Warto się więc przyjrzeć, jak stoicy

<sup>5</sup> Por. istniejące polskie tłumaczenie: *Prometeusz w okowach*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Kraków 2005, s. 225: „[...] takiego przeciw sobie sam gotuje ninie / zapaśnika, przemożne, niezwalzone dziwo! / Ów ogniem razić będzie od piorunowego / mocniejszym, a grzmieć będzie groźniej niżli grom. Oszczepem / – ziemiotrzęsem o takiej władac będzie sile, że rozbije nim w drzazgi trójząb Posejдона!” (przyp. red.).

<sup>6</sup> Heraklit, *Fr. 28* według wydania: *Heracleti Ephesii Reliquiae*, ed. I. Bywater, Oxford 1877, s. 12 [= Heraklit, *Fr. 64* według *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, hrsg. von H. Diels, Berlin 1903, s. 75–76]; fragment znany z cytatu zachowanego u Hipolita Rzymskiego: Hippolytus, *Origenis Philosophumena sive Omnium haeresium refutatio*, IX, 10, 31 M, ed. E. Miller, Oxford 1851, s. 283.

<sup>7</sup> Heraklit, *Fr. 65* (ed. Bywater, op. cit., s. 26) = Heraklit, *Fr. 32 D* (ed. Diels, op. cit., s. 72); por. J. Bernays, *Neue Bruchstücke des Heraklit von Ephesus*, [w:] idem, *Gesammelte Abhandlungen*, hrsg. von H. Usener, Berlin 1884, s. 89 i n.

poradzili sobie z przyjętym pojęciem *keranos*. Kleantes w tych oto słowach z *Hymnu do Zeusa*<sup>8</sup>:

τοῖον ἔχεις ὑποεργὸν ἀνικήτοις ἐνὶ χερσίν  
 ἀμφήκη πυρόεντ' αἰεζῶντα Κεραυνόν·  
 τοῦ γὰρ ὑπὸ πληγῆς φύσεως πάντ' ἐρρίγασιν,  
 ὧ σὺ κατευθύνεις κοινὸν λόγον, ὃς διὰ πάντων  
 φοιτᾷ μιγνύμενος μεγάλοις μικροῖς τε φάεσσιν.

[Takiego słuęę masz w rękach niewyciężonych  
 obosieczny, ognisty, wiecznie żywy Piorun (*keranos*):  
 bo pod jego ciosem wszystkie [rzeczy] natury się wzdrygają,  
 Ty nim prostujesz wspólny rozum (*logos*), który przez wszystko  
 przenika, mieszając się z wielkimi i małymi światłami.]

ściśle nawiązał do Heraklita i przejął *keranos* wraz z całą jego aktywnością, ale uczynił go słuęęą (*ὑποεργός*) Zeusa, co bynajmniej nie przeszkodziło w jego materialnym pojmowaniu, odkąd alegoryczna interpretacja postaci bogów zyskała na popularności. Nie wydaje się jednak, by pierwotna koncepcja Heraklita całkiem zanikła u stoików: na monetach Antoninusa Piusa ukazany został skrzydlaty znak pioruna opatrzony napisem *Providentia[e] deorum* [„Opatrzności bogów”<sup>9</sup>] (il. 1)<sup>10</sup>: piorun jest więc widzialnym obrazem Opatrzności, która „steruje wszechświatem”.

<sup>8</sup> Ioannis Stobaei, *Anthologii libri duo priores qui inscribi solent Eclogae physicae et ethicae*, I,1,12, hrsg. von C. Wachsmuth, t. 1, Berlin 1884, s. 25–26; por. R. Hirzel, *Untersuchungen zu Cicero's philosophischen Schriften*, t. 2: *De finibus, De officiis*, Leipzig 1882, s. 118 i n.

<sup>9</sup> H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, 2<sup>e</sup> éd., t. 2, Paris – Londres 1882, s. 338, nr 678–685 (z ilustracją).

<sup>10</sup> Artykuł Hermanna Usenera nie zawiera materiału ilustracyjnego. Do polskiej edycji katalog monet opracowała i skorelowała z tekstem mgr Małgorzata Krawczyk (przyp. red.).



Il. 1. Antoninus Pius, denar (Rzym), 140–43 r.  
 Awers: ANTONINVS AVG PI-VS P P TR P COS  
 III; głowa cesarza z brodą, w wieńcu laurowym,  
 w prawo. Rewers: PROVIDENTI-AE DEORVM;  
 uskrzydłony piorun

Orficki *Hymn do Zeusa* jako boga burzy (*Orph. Hymn. XIX*) nosi we wszystkich rękopisach nagłówek Κεραυνοῦ. Wydawcy, wśród nich jeszcze Eugen Abel, bez wahania wprowadzali tu lekcję Κεραυνίου Διός [Piorunowego Zeusa]. Albrecht Dieterich słusznie jednak opowiedział się za wersją przekazaną w rękopisach<sup>11</sup>. Pozorną sprzeczność między nagłówkiem Κεραυνοῦ i treścią

hymnu, który jest w istocie skierowany do Zeusa, można szybko i łatwo rozwiązać. Istnieją źródła, które, choć enigmatyczne i rozproszone, w pełni wystarczają, aby stwierdzić, że aż do późnego VI wieku wśród Greków powszechny był kult Keraunosa jako bóstwa. Nie jest więc niczym dziwnym, że lud, który oddzielił się od helleńskiego szczepu jeszcze przed jego wkroczeniem na arenę dziejów, zachował aż do znacznie późniejszych czasów kult Keraunosa, który zakorzenił się tam głębiej w trakcie długiego życia w izolacji. Mowa tu o Macedończykach. Tradycja podaje, że Seleukos I Nikator przy zakładaniu Seleucji Nadmorskiej (*Seleucia Pieria*) ustanowił w tym mieście kult Keraunosa: „po dziś dzień – dodaje Appian – mają zwyczaj składania mu ofiar i śpiewania hymnów”<sup>12</sup>. Pewna inskrypcja z Seleucji (CIG 4458)

<sup>11</sup> A. Dieterich, *De hymnis Orphicis capitula quinque: ad veniam legendi in Universitate Philippina Marburgensi a philosophorum ordine impetranda*, Marburg 1891, s. 19, 1 [por. nowsze wydanie hymnów orfickich i polskie tłumaczenie: G. Riccardelli, *Inni Orfici*, Milano 2000; wyd. pol. *Hymny orfickie*, tłum. i oprac. E. Żybert, Wrocław 2012, s. 71–72 (przyp. red.)].

<sup>12</sup> *Appiani Alexandrini Romanarum historiarum* XI, 58 (299) (por. wydanie: Appian's *Roman History*, vol. 1–3, ed. and transl. by H. White, London – New York 1912): φασι δὲ αὐτῶ τὰς Σελευκείας οἰκίζοντι, τὴν μὲν ἐπὶ τῇ θαλάσῃ, διοσημίαν ἡγήσασθαι κεραυνοῦ, καὶ διὰ τοῦτο θεὸν αὐτοῖς Κεραυνὸν ἔθετο, καὶ θρησκευέουσι καὶ ὕμνοῦσι καὶ νῦν Κεραυνόν [por. tłum. pol.: Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*, t. 2, tłum., oprac. i wstęp L. Piotrowicz, Wrocław – Warszawa 2004 (cop.), s. 451–452: „Podobno przy założeniu obu Seleucji kierował się znakami z nieba,

informuje nas również o „nosicielach pioruna” (Κεραυνοφόροι [keraunoforowie]), którzy byli kapłanami zmieniającymi się co roku. Także monety potwierdzają i uzupełniają świadectwo Appiana. W czasach królewskich [tj. w okresie Seleukidów: 312–63 p.n.e.] noszą one zazwyczaj na awersie głowę Zeusa w wieńcu laurowym, na rewersie zaś zwykły albo uskrzydłony piorun (il. 2). Jednak już pod koniec tej epoki pojawiają się przedstawienia, które wyraźnie ukazują piorun jako bezpośredni obiekt czci: za czasów Antiocha VIII Gryposa (121–96) – uskrzydłony piorun otoczony szeroką wstęgą; za czasów Demetriusza III (95–88) oprócz takiego wizerunku był na monetach przedstawiany również potężny, skrzydlaty piorun, leżący na niskim krześle [kurulnym] (*Stuhl*) (il. 3)<sup>13</sup>. Na brązowej monecie Antiocha XI Epifanesa piorun spoczywa na trójnogu, a z lewej strony zdaje się zwisać związana supłem przepaska (*taenia*)<sup>14</sup>. Później Keraunos pojawiał się często na emisjach z czasów autonomicznej administracji i z okresu cesarstwa, gdzie był ukazywany na poduszce leżącej na świętym krześle, a z obu jego stron zwisła wstęga (il. 4)<sup>15</sup>. Nie sposób zaprzeczyć, że na późniejszych

---

a mianowicie przy Seleucji nad morzem piorunem, stąd mieszkańcom tego miasta dał piorun jako bóstwo opiekuńcze; toteż do dziś dnia czczą i sławią w hymnach piorun” (przyp. red.).

<sup>13</sup> Antioch VIII: P. Gardner, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: The Seleucid Kings of Syria*, London 1878, tabl. XXIV, fig. 6; por. s. 90. Demetriusz III: ibidem, tabl. XXVI, fig. 11; por. s. 101; drugie przedstawienie w: E. Babelon, *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale, Les rois de Syrie, d'Arménie, et de Commagène*, Paris 1890, tabl. XXVIII, fig. 5; por. s. 207, nr 1571–1573 (gdzie krzesło zostało błędnie określone jako ołtarz), według Babelona wybite w Seleucji, s. CLXXI.

<sup>14</sup> P. Gardner, op. cit., tabl. XXVI, fig. 7; por. s. 99, nr 13. Słabo zachowany egzemplarz z kolekcji paryskiej Babelon przypisał Antiochowi VIII Gryposowi (op. cit., s. 188, tabl. XXV, fig. 12).

<sup>15</sup> J.H. Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, Pars I: *De numis urbium, populorum, regum*, vol. 3: *Continens reliquam Asiam Minorem, et regiones deinceps in ortum sitas*, 2<sup>e</sup> éd., Wien 1828, s. 326 (Seleucja Pieria: typ *fulmen super mensa* według Eckhela); B.V. Head, *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics*, Oxford 1887, s. 661; W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Galatia, Cappadocia, and Syria*, London 1899, s. LXXII i n., 269 i n., z ilustracjami na tablicach: XXXII, fig. 6–8, 10; XXXIII, fig. 2, 6.



Il. 2. Moneta brązowa (Seleucja Pieria, Syria), 200–101 r. p.n.e. Awers: głowa Zeusa w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: ΣΕΛΕΥΚΕΩΝ / ΤΩΝ / ΕΜ ΠΙΠΕΡΙΑΙ; uskrzydłony piorun; nad legendą monogram i dwa pileusy; poniżej Β i monogram; całość wewnątrz wieńca laurowego

monetach, poczynawszy od końca epoki królewskiej, ukazywano piorun jako przedmiot, któremu oddawano cześć: wstęga i przepaska są bowiem oznakami świętości. I na odwrót – monety z epoki królewskiej ukazują piorun jako atrybut Zeusa: staromacedoński Keraunos mógł być pojmovany przez ludność grecką jedynie jako znak i symbol boga burzy; dlatego też Keraunosa mimowolnie zastąpił Ζεὺς Κεραῦνιος [Zeus

Piorunowy] – na monetach Karakalli (il. 5)<sup>16</sup> piorun nosi podpis „Ζεὺς Κεραῦνιος Σελευκῶν” [Zeus Piorunowy Seleucyjczyków], a u Hezychiusza Κεραῦνιος został objaśniony jako „καὶ Ζεὺς ἐν Σελευκείᾳ” [Zeus w Seleucji]. Tym samym wyjaśnia się sprzeczność między nagłówkiem (Κεραυνοῦ) i treścią XIX *Hymnu Orfickiego* (jw.): hymn ten, jeśli nie większa część całego zbioru w ogóle, musiał powstać właśnie w takim miejscu jak Seleucja, gdzie stary kult Keraunosa stawiał opór religii ogólnogreckiej. Bez wątpienia jednak i w późniejszej epoce Seleucja nie była jedynym miejscem, w którym przetrwał kult Keraunosa w prastarej formie. Światło, jakie seleukidzkie monety rzucają na przekaz historyczny, prowadzi nas bowiem dalej.

Cześć oddawaną Keraunosowi można jeszcze wyraźniej dostrzec na monetach z Diocezarei w Cylicji<sup>17</sup>. O ile na monecie Trajana ukazany został

<sup>16</sup> J.H. Eckhel, op. cit., s. 326.

<sup>17</sup> Trajan: F. Imhoof-Blumer, *Kleinasiatische Münzen*, Bd. 2, Wien 1902, s. 439, nr 3; Faustyna Młodsza: V. Langlois, *Numismatique cilicienne. Lettre à M. F. de Saulcy sur des médailles inédites ou peu connues de la Cilicie. Premier article*, „Revue Numismatique” 1854, s. 15; A. Loebbecke, *Griechische Münzen aus meiner Sammlung II*, „Zeitschrift für Numismatik” 1885, Bd. 12, s. 331; odwzorowane w: G.F. Hill, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Lycaonia, Isauria, and Cilicia*, London 1900, tabl. XII, fig. 13. Monety: Julii Domny (T.E. Mionnet, *Description de médailles antiques, grecques et romaines, avec leur degré de rareté et leur estimation*, t. 3, Paris 1808, s. 577, nr 195, odwzorowane w: G.F. Hill, op. cit.,





Il. 3. Demetriusz III Filopator, moneta brązowa (Seleucja Pieria, Syria), 95–88 r. p.n.e. Awers: głowa władcy w diademie w prawo. Rewers: ΒΑΣΙΛΕΩΣ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / ΦΙΛΟΜΗΤΡΟΣ (u góry) ΕΥΕΡΓΕΤ[ΟΥ] / ΚΑΛΛΙΝΙ[ΚΟΥ] (u dołu); uskrzydłony piorun na niskim krześle (tronie); w prawym polu K

Il. 4. Srebrna tetradrachma (Seleucja Pieria, Syria), 97/96 r. p.n.e. (13 r. ery autonomii Seleucji). Awers: popiersie Tyche w corona muralis, welonie, kolczyku i naszyjniku, w prawo. Rewers: ΣΕΛΕΥΚΕ[ΩΝ] / ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ (u góry) ΚΑΙ / ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ (u dołu); piorun przewiązany wstęgą na poduszce umieszczonej na krześle (tronie); poniżej ΓΙ (data); w prawym polu monogram; całość wewnątrz wieńca laurowego

po prostu piorun (il. 6), a na monecie Faustyny Młodszej piorun uskrzydłony (il. 7), to na brązowej monecie z portretem Julii Domny (il. 8) i na monecie z podobizną Filipa II Młodszeo przedstawiono tron z oparciem, a na nim stojący piorun. Przenosimy się tu niejako do wczesnego okresu, w którym dokonało się przejście od czci oddawanej niewidzialnemu bóstwu wyobrażanemu na tronie do czci oddawanej jego przedstawieniu.



Il. 5. Karakalla, moneta brązowa (Seleucja Pieria, Syria), 211–17 r. Awers: [- -] M AYP ANTΩNEINOC [- -]; głowa cesarza z brodą, w wieńcu laurowym, w prawo. Rewers: [ZEY] C ΚΕΡΑΥΝΙΟC CEΛΕΥΚΕ[ΩΝ]; duży piorun Zeusa Kerauniosa spoczywający na krześle (tronie)

Warto zwrócić uwagę, że obydwa przedstawienia Keraunosa – zarówno na prostym krześle, jak i na uroczystym tronie – zostały tymczasowo przejęte przez emisje rzymskie. Jedna z wybitych przez Trajana monet restytucyjnych prezentuje na awersie popiersie *divus Vespasianus*, na rewersie zaś

tabl. XIII, fig. 1; por. s. 73, nr 9) i Filipa II Młodszeo (T.E. Mionnet, op. cit., nr 197) widziałem w zbiorze F. Imhoof-Blumera.



Il. 6. Trajan, moneta brązowa (Diocezarea, Cylicja), 98–117 r. Awers: [ΑΥΤΟ]ΚΡΑ ΝΕΡ ΤΡΑΙΝΟC (sic!) ΚΑΙ CΕΒ ΓΕΡ ΔΑΚ[Ι]; głowa cesarza w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: ΔΙΟΚ[ΑΙ]-ΚΑΠΕΩ[Ν]; piorun

Il. 7. Faustyna Młodsza, moneta brązowa (Diocezarea, Cylicja), 161–75 r. Awers: ΑΝΝΙΑ ΦΑΥ-ΣΤΕΙΝΑ [CΕΒΑC] ΤΗ; popiersie cesarzowej w udrapowanej szacie w prawo. Rewers: [ΑΔ]ΡΙΑΝΟΝ ΔΙΟΚΑΙCΑΠΕΩΝ] (legenda nieczytelna); uskrzydłony piorun

widniejsze uskrzydłony piorun na przykrytym tronie (il. 9)<sup>18</sup>: takim stemplem [mennicznym] musiał się zatem posługiwać Wespazjan. Podobne przedstawienie widnieje na wybitej na nowo przez Trajana złotej monecie Tytusa (il. 10). Piorun na tronie ukazują również złote i srebrne monety Tytusa (il. 11) i Domicjana z lat 80–82 (il. 12)<sup>19</sup>. Jeszcze za czasów Antoninusa Piusa (cos. IIII [konsul po raz czwarty], a więc 145–165 r.<sup>20</sup>) przedstawiano piorun (bez skrzydeł) na tronie przykrytym płaszczem z frędzlami (il. 13)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, 2<sup>e</sup> éd., t. 1, Paris–Londres 1880, s. 419, nr 650; odzworowania w: *Collection de M. le Vicomte de Ponton d'Amécourt. Monnaies d'or romaines et byzantines*, Paris 1887, tabl. VI, fig. 149. Moneta restytucyjna z awersem *divus Titus* w: H. Cohen, op. cit., t. 1, s. 462, nr 403.

<sup>19</sup> Tytus: H. Cohen, op. cit., t. 1, s. 455, nr 314–316 (piorun, najczęściej uskrzydłony); Domicjan: ibidem, t. 1, s. 475, nr 61 i n.; s. 517, nr 554 z roku 80; s. 518, nr 574 i n. z roku 81; s. 519, nr 597 z roku 82.

<sup>20</sup> Objęcie czwartego (ostatniego znanego nam) konsulatu przez Antoninusa Piusa poświadczane jest dla 144/145 r. (*consul designatus* IV – wiosna [?] 144 r.; *consul* – 1–13 stycznia [?] 145 r.), zob. D. Kienast, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004, s. 134 (przyp. red.).

<sup>21</sup> H. Cohen, op. cit., t. 2, s. 304, nr 345.



Il. 8. Julia Domna, moneta brązowa (Diocezarea, Cylicja), 193–217 r. Awers: IOΥΛΙΑ ΔΟΜΝΑ CEB; popiersie cesarzowej w udrapowanej szacie w prawo; w prawym polu kontramarka w postaci orła. Rewers: ΑΔΡ ΔΙΟΚΑΙ ΑΡΕΩΝ; uskrzydłony piorun ustawiony pionowo na tronie z podłokietnikami w kształcie siedzących lwów



Il. 9. Restytucyjny aureus Wespazjana wybity za panowania Trajana (Rzym), 107 r. Awers: DIVVS VESPASIANVS; głowa cesarza w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: IMP CAES TRAIAN AVG GER DAC P P REST; uskrzydłony piorun na udrapowanym krześle (tronie)



Il. 10. Restytucyjny aureus Tytusa wybity za panowania Trajana (Rzym), ok. 107 lub 112/13 r. Awers: DIVVS TITVS; głowa cesarza w wieńcu laurowym w lewo. Rewers: IMP CAES TRAIAN AVG GER DAC P P REST; uskrzydłony piorun na udrapowanym krześle (tronie)



Il. 11. Tytus, denar (Rzym), 80 r. Awers: IMP TITVS CAES VESPASIAN AVG P M; głowa cesarza z brodą, w wieńcu laurowym, w prawo. Rewers: TR P IX IMP XV COS VIII P P; uskrzydłony piorun na udrapowanym krześle (tronie)



Il. 12. Domicjan, denar (Rzym), 82 r. Awers: IMP CAES DOMITIANVS AVG P M; głowa cesarza z brodą, w wieńcu laurowym, w prawo. Rewers: TR POT COS VIII P P; uskrzydłony piorun na udrapowanym krześle (tronie)



Il. 13. Antoninus Pius, denar (Rzym), 145–61 r. Awers: ANTONINVS AVG PIVS P P; głowa cesarza z brodą, w wieńcu laurowym, w prawo. Rewers: COS IIII; piorun na udrapowanym krześle (tronie)

Starannie wykonany relief z Mantui<sup>22</sup> wskazuje nam, że takie przedstawienia monetarne również na Zachodzie miały jakieś zakorzenienie w kulcie: na pokrytym płaszczem tronie (albo łożu?) spoczywa ogromny piorun, o tron oparte jest berło, a po lewej stronie na ziemi pełni straż orzeł.

Trudno nie zgodzić się z przypuszczeniem, że stara macedońska forma kultu była rozpowszechniona także poza Syrią i Cylicją. Wśród licznych miast umieszczających na swoich monetach znak pioruna z pewnością były i takie, które trwały przy starych formach oddawania mu czci. Myślę, że są podstawy, by tak twierdzić, przynajmniej w odniesieniu do Aksos na Krecie. Niektóre ze srebrnych monet tego miasta ukazują na awersie głowę Zeusa w wieńcu laurowym, na rewersie zaś pięcioramienny piorun spoczywający na trójnogu (il. 14)<sup>23</sup>. Zarówno wiek monet, jak i fakt, że wielokrotnie w tym mieście wybijano na monetach trójnóg, a niekiedy także sam piorun, każą wykluczyć jakąkolwiek myśl o zapożyczeniu tego typu przedstawień z Syrii.

Granica terytorium, na którym Keraunos miał boskie poważanie, a którą wyżej musieliśmy początkowo nieco zawęzić, niespodziewanie, po uwzględnieniu tradycji macedońskiej, znacząco się poszerzyła. Pozostańmy przy Macedończykach, aby uzyskać dodatkowe, istotne potwierdzenie naszej tezy. Greckie nazwy własne w znacznie większym stopniu wiążą się z kultem, niż by to wynikało z powierzchownej obserwacji. Przy dokładniejszym zbadaniu wiele z tych nazw okazuje się dawnymi, z czasem zatartymi

<sup>22</sup> Ilustracje w: E. Braun, *Vorschule der Kunstmythologie*, Gotha 1854, tabl. VI; por. ibidem, s. 5.

<sup>23</sup> J.N. Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne, accompagnée de l'histoire, la géographie et la mythologie de l'île*, Première partie: *Description des monnaies, histoire et géographie*, Mâcon 1890, tabl. III, fig. 10, 11; W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Crete and the Aegean Islands*, London 1886, tabl. III, fig. 12; por. ibidem, s. 14, nr 2. Prosty trójnóg na monetach z Aksos w: J.N. Svoronos, op. cit., tabl. III, fig. 1–4, 6–9; tabl. II, fig. 30–38; W. Wroth, op. cit., tabl. III, fig. 13–17; sam uskrzydłony piorun w: J.N. Svoronos, op. cit., tabl. III, fig. 5, 12, 13; W. Wroth, op. cit., tabl. III, fig. 18 i n.; por. ibidem, s. 15, nr 12–16. W jednym przypadku (J.N. Svoronos, op. cit., tabl. III, fig. 1) rewers ma wielki trójnóg, a po lewej stronie na pustym polu – pięcioramienny piorun.



określeniami bóstw lub herosów, które występowały w kulcie i w podaniach rodowych<sup>24</sup>. Również fakt, że imię boga Keraunosa funkcjonowało jako przydomek władców, należy uznać za niezbite świadectwo istnienia owego macedońskiego kultu. Przydomek „Keraunos” nosił Ptolemeusz [tj. Ptolemeusz Keraunos, 321–279 r. p.n.e.], pochodzący z pierwszego małżeństwa Ptolemeusza I Sotera z Eurydyką<sup>25</sup>, który po życiu pełnym zawirowań poległ jako król Macedonii w bitwie przeciwko Celtom (279 r.). Podobnie starszy brat Antiocha III Wielkiego, Aleksander (Seleukos III), został przez żołnierzy nazwany Keraunosem<sup>26</sup>. Poeta Anaksippos stworzył komedię pt. *Keraunos*, jej bohaterem był pewien „paszyt” – Damippos<sup>27</sup>:



Il. 14. Moneta brązowa (Axos, Kreta), ok. 300–67 r. p.n.e. Awers: głowa Zeusa w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: C/A/Ε/Ι/Ω/Ν; piosrun spoczywający na trójnogu

<sup>24</sup> Zob. H. Usener, *Götternamen*, op. cit., s. 349 i n. Jako wyjaśnienie mogą tu służyć uwagi na temat określeń: Πύρρος („Ognisty”), Αἰακίδας („Ajakida”, tj. „potomek Ajakidesowy”), Ὀρέστης („Orestes”, tzn. „górski”) [w:] H. Usener, *Heilige Handlung*, „Archiv für Religionswissenschaft” 1904, Bd. 7, s. 330–333.

<sup>25</sup> *Appiani Alexandrini Romanarum historiarum XI*, 62, 330.1–4; Pausanias, *Graeciae descriptio*, I,16,2 itd. [por. wydanie: *Pausaniae Graeciae descriptio*, hrsg. von M.H. da Rocha-Pereira, Bd. 1–3, Leipzig 1973–1981; por. wyd. pol.: Pausaniasz, *Wędrowka po Helladzie*, t. 1: *W świątyni i w mieście*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, oprac. B. Filarska, Wrocław 1973, s. 71 (przyp. red.)].

<sup>26</sup> Porfiriusz, *Fr. 6*, 11 według *Fragmenta Historicorum Graecorum*, ed. K. Müller, t. 3, Paris 1849, s. 710; w armeńskim przekładzie *Kroniki Euzebiusza: Eusebii Chronicorum libri II*, hrsg. von A. Schoene, t. 1, Berlin 1875, coll. 253, 10 [por. również: coll. 263, 7].

<sup>27</sup> A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum*, t. 4, Berlin 1841, s. 464 [= Athenaios, *Deipnosophistes*, X, 417 a]; na temat epoki zob. A. Meineke, *Historia critica comicorum Graecorum*, Berlin 1839, s. 469; por. wydanie Atenajosa: *Athenaei Naucratis Dipnosophistarum libri 15*, ed. G. Keibel, Bd. 1–3, Leipzig 1887–1890 (Stuttgart 1985–1992) [wyd. pol.: Atenajos, *Uczta mędrców*, tłum. K. Bartol, J. Danielewicz, Poznań 2010, s. 778 (przyp. red.)].

τοῦτον οἱ φίλοι καλοῦσί σοι  
 νυνὶ δι' ἀνδρείαν Κεραυνὸν εἰκότως,  
 ἀβάτους ποεῖν γὰρ τὰς τραπέζας οἴομαι  
 αὐτόν, κατασκήπτοντα αὐταῖς τῇ γνάθῳ.

[(A.) (...) Zwą go przyjaciele dziś

Piorunem – za jego męstwo.

(B.) Oczywiście!

Czyni nieskalanymi<sup>28</sup>, wyobrażam sobie, stoły,  
 gdy na nie spadnie piorunem swej szczęki<sup>29</sup>.]

Biorąc pod uwagę czas powstania komedii, inspiracją dla tego dowcipnego konceptu mogła być dla autora postać Ptolemeusza Keraunos. Znamy jednak jeszcze starszy wzorzec: Klearchos, słynny tyran Heraklei – którego to, że pobierał nauki u Izokratesa i Platona, nie uchroniło przed szaleństwem uznania się za boga – lubił przebierać się za Zeusa i nosić w ręku symbol błyskawicy, a swojemu synowi nadał imię Keraunos<sup>30</sup>. Zatem w megaryjskiej

<sup>28</sup> Dosł. „czyni on stoły nieskalanymi” (przymiotnik ἄβατος). To zabawa w skojarzenie z „oczyszczaniem” przez piorun miejsca, w które uderza: podobnie i Damippos oczyszcza, czyli „czyni nieskalanymi” zastawione stoły. Zabawą słowną jest również zastosowanie do opisu walenia szczęką w stoły czasownika κατασκήπτω oznaczającego także „uderzenie pioruna” (przyp. red.).

<sup>29</sup> Tłumaczenie J. Danielewiczka według: Atenajos, op. cit., s. 778 (przyp. red.).

<sup>30</sup> Plutarch, *De Fortuna Alexandri* II 5, 338 b [por. wyd.: Plutarch, *Moralia*, vol. 4: *On the Fortune or Virtue of Alexander*, transl. F.C. Babbitt, Cambridge MA 1936, (380–487): καὶ Κλέαρχος Ἡρακλείας τύραννος γενόμενος σκηπτὸν ἐφόρει, καὶ τῶν υἱῶν ἔνα Κεραυνὸν ὠνόμασε (wyd. pol.: Plutarch, *O szczęściu czy dzielności Aleksandra*, tłum. i oprac. K. Nawotka, Wrocław 2003, s. 70: „[...] i Klearchos, tyran Heraklei, dzierzył berło (piorun) i jednemu ze swych synów dał na imię Keraunos” (przyp. red.)]. Elian według *Księgi Suda* pod hasłem Κλέαρχος (*Suda* K 1714) [(por. wydanie *Suidae lexicon*, hrsg. von A. Adler, vol. 1–5, Leipzig 1928–1938 (1994–2001); w wersji zdigitalizowanej dostępne na: <http://www.stoa.org/sol/>): καὶ στολὰς ἤσθητο θεοῖς συνήθεις καὶ τοῖς ἀγάλμασι τοῖς ἐκείνων ἐπιπρεπούσας: τὸν τε υἱὸν τὸν ἑαυτοῦ Κεραυνὸν ἐκάλεσεν (tłum. pol.: „szaty zwykle przypisywane bogom i stosowne do ich posągów zakładał, a także syna swego nazwał Keraunosem”) (przyp. red.)]. Memnon u Focjusza, *Bibliotheka*, 224. 222b, 15 [(por. wydanie: Photius, *Bibliothèque*, vol. 1–9, ed. R. Henry, Paris 1959–1991): εἰς ἄκρον ἀλαζονείας ἐλάσαι

kolonii, daleko nad Morzem Czarnym, jeszcze w połowie IV w. p.n.e. żywe było wyobrażenie osobowego Keraunosa. Jest to kolejne potwierdzenie, że wstępnie określone granice chronologiczne należy wyraźnie poszerzyć, przynajmniej w przypadku odległych terenów zamieszkałych przez ludność grecką.

## 2.

Pewien obrzęd pokazuje, jak sobie wyobrażano boga Keraunosa. Dla Greków i Italików miejsce trafione piorunem było święte i nietykalne<sup>31</sup>. Bóstwo samo objęło je w posiadanie i w nim zamieszkało, dlatego też należało oddzielić je odpowiednim ogrodzeniem od świata *profanum*. Stąd wznoszono w takim

---

ὅς καὶ Διὸς υἱὸν ἑαυτὸν ἀνειπεῖν (tłum. według Focjusz, *Biblioteka*, t. 3, tłum. O. Jurewicz, Warszawa 1994, s. 38: „Doszedł do takiego szczytu zarozumialstwa, że sam ogłosił się synem Zeusa”) (przyp. red.).

<sup>31</sup> Por. na przykład Festus Pauli, 91, 13 [por. to miejsce według wydania: *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*, hrsg. von W.M. Lindsay, Leipzig 1913 (1997), P 92 (65), 8–10: *Fulgurium id quod est fulmine ictum, qui locus statim fieri putabatur religiosus, quod eum deus sibi dicasse videretur* (tłum. pol.: „*Fulgurium* to miejsce uderzone piorunem, o którym sądzono, że od razu stało się święte, ponieważ wydaje się, że bóg je sobie przeczynał”) (przyp. red.); Ammianus Marcellinus, *Rerum Gestarum* XXIII, 5, 13 [por. wydanie: *Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri qui supersunt*, hg. von W. Seyfarth, Leipzig 1978: *et hoc modo (scil. fulmine) contacta loca nec intueri nec calcari debere fulgurales pronuntiant libri* (tłum. pol. według: Ammianus Marcellinus, *Dzieje rzymskie*, t. 1, tłum., wstęp i przypisy I. Lewandowski, Warszawa 2001, na s. 451: „[...] *Księgi wróżebnych piornuów* mówią, że nie należy ani przyglądać się, ani chodzić po miejscu rażonym w ten sposób piorunami”) (przyp. red.); Artemidor 2, 9, s. 93, 8, ed. R. Hercher (*Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V*, Leipzig 1864) [por. wydanie: *Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V*, hrsg. von R.A. Pack, Leipzig 1963: ὁ κεραυνὸς τὰ μὲν ἄσημα τῶν χωρίων ἐπίσημα ποιεῖ διὰ τοὺς ἐνιδρυμένους βωμοὺς καὶ τὰς γινομένας ἐν αὐτοῖς θυσίας, τὰ δὲ πολυτελῆ χωρία ἔρημα καὶ ἄβητα ποιεῖ (tłum. według: Artemidor z Daldis, *Rozważania o snach czyli Onejrokrytyka*, tłum. I. Żółtowska, Warszawa 1995, s. 104: „Gdy błyskawica niespodziewanie spadnie na ziemię w okolicy nikomu dotąd nie znanej, ołtarz wystawiony dla uczczenia tego faktu czyni ją sławną; uderzenie pioruna w uczęszczanym miejscu powoduje jego opustoszenie, bo nikt się nie waży tam przybywać”) (przyp. red.).



miejscu ołtarz, na którym regularnie składano ofiary. Grecy nazywali takie miejsce ἡλύσιον [„rażone piorunem”], częściej ἐνηλύσιον [„porażone piorunem”]<sup>32</sup>, a także, skrótowo, ogólnym określeniem ἄβατον [„niedostępne, nietykalne”], Rzymianie – *fulguritum* [„uderzone piorunem”], *bidental* oraz, ze względu na formę ogrodzenia, *puteal* [tj. nadbudowa studni]<sup>33</sup>. Rzymski, a prawdopodobnie także powszechny zwyczaj pozwalał na upamiętnienie uderzenia pioruna jedynie pod gołym niebem: gdy piorun trafił w zadaszony budynek, to nad *putealem* trzeba było wykonać otwór w dachu.

Podobnie jak miejsce, tak i człowiek trafiony piorunem był uważany za istotę świętą<sup>34</sup>: bóg uczynił sobie w nim mieszkanie. Dlatego „zaznaje czci niczym bóg” – jak czytamy w *Rozważaniach o snach* Artemidora z Daldis<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Szczegóły: *Polemonis Periegetae Fragmenta*, hrsg. von L. Preller, Leipzig 1838, s. 146 i n.

<sup>33</sup> *Fulguritum* – Festus Pauli, *De verborum significatu s.v. Fulguritum* [P 92 (65), 8–10], ibidem, s.v. *bidental* [P 33 (24), 17]; por. I. Casaubon w uwagach do Persjusza 2, 27, s. 192 i n., na temat słynnego *puteal Scribonianum* albo *Libonis* zob. Festus, *De verborum significatu s.v. scribonianum*, [P 333 (494), 34]; E. Babelon, *Monnaies de la République Romaine*, Paris 1885–1856, vol. 2, s. 427 i n. 584. Na temat wymogu gołego, niezakrytego nieba zob. Festus, *De verborum significatu*, P 333 (495), 4–5; Witruwiusz, *De architectura* I 2, 5 [por. wydanie: *Vitruvii De architectura libri decem*, hrsg. von F. Krohn, Leipzig 1912; oraz wyd. pol.: Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1956, s. 15 (przyp. red.); zob. poniżej, s. 656–657.

<sup>34</sup> Na temat statusu osób, które zginęły od uderzenia pioruna, zob. również: A. Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy. Wizerunek zmarłych w greckich epigramach nagrobnych epoki hellenistycznej i grecko-rzymskiej*, Wrocław 2011, s. 304–319 (przyp. red.).

<sup>35</sup> Artemidor 2, 9 οὐδεὶς γὰρ κεραυθεὶς ἄτιμός ἐστιν, ὅπου γε καὶ ὡς θεὸς τιμᾶται; ἄνθρωποι [I. Żółtowska, op. cit., s. 106: „Człowiek rażony piorunem nie traci dobrego imienia; przeciwnie – kto wyszedł cało z takiej opresji, odbiera cześć niemal boską”], por. ibidem: προσίασιν αὐτοῖς ὡς ὑπὸ Διὸς τετιμημένοις οἱ [I. Żółtowska, op. cit., s. 104: „(...) jak przystało na ludzi dotkniętych przez samego Zeusa (...)”]. Por. E. Rohde, *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, t. 1, Leipzig 1898, s. 320 i n. [zob. pol. wyd.: *Psyche. Kult duszy i wiara w nieśmiertelność starożytnych Greków*, wyb. H. Eckstein, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2007 (przyp. red.)].

O Zaratustrze opowiadano, że bóstwo, aby przyciągnąć do siebie jego duszę, nawiedziło go pod postacią pioruna: na tej podstawie autor *Homilii pseudoklementyńskich* twierdzi, że czymś powszechnym była cześć oddawana trafionym piorunem jako ulubieńcom bogów<sup>36</sup>. Wyobrażenie to czyni zrozumiałym zwyczaj kultowy mieszkańców Tarentu<sup>37</sup>. Przed wieloma domostwami w mieście ustawiono stele, będące pomnikami upamiętniającymi tych obywateli, którzy niegdyś dopuścili się przestępstw w mieście Japygów, Karbinie, i za karę wspólnie zostali porażeni piorunem. Rocznicy nieszczęśliwego wypadku nie obchodzono jednak żałobą i składaniem ofiar za zmarłych, lecz poprzez składanie ofiar Zeusowi Zstępującemu (Καταβάτης [Kataibates]). Nie przejmowano się tą wewnętrzną sprzecznością, że pioruny spadły na złoczyńców jako narzędzie boskiej kary – poprzez trafienie

<sup>36</sup> (Pseudo) Klemens Rzymski, *Homiliae* 5, 9 (ἐκεῖθε = w Persji), *Recognitiones* 4, 28 (tutaj ogólnie) [por. wydanie: *Die Pseudoklementinen* (CGCS), t. 1: *Homilien*, hrsg. von B. Rehm, Berlin 1953 (rev. G. Stecker 1992); t. 2: *Rekognitionen in Rufins Übersetzung*, hrsg. von B. Rehm, Berlin 1965 (rev. G. Stecker 1994): *hoc denique exemplo etiam nunc multi eos qui fulmine obierint sepulcris honoratos tamquam amicos dei colunt* („Idąc za takim przykładem także i teraz wielu czci tych, którzy zginęli od pioruna, honorując ich grobowcami jako przyjaciół Boga”) (przyp. red.).

<sup>37</sup> Klearchos według *Fragmenta Historicorum Graecorum*, ed. K. Müller, t. 2, Paris 1848, s. 306 [= Klearchos, *Fr.* 48 według *Die Schule des Aristoteles*, hrsg. von F. Wehrli, t. 3, Basel 1948 (przyp. red.)]; cytat zachowany w: Athen. *Deipnosophistes*, XII, 522 d-f [por. polskie tłumaczenie K. Bartol według: Atenajos, op. cit., s. 974–975: „Z kolei mieszkańcy Tarentu – mówi Klearchos w czwartej księdze *Żywotów* – gdy osiągnęli wielkie wpływy i potęgę, tak bardzo zaczęli się pławić w luksusie, że utrzymywali całe ciała w stanie gładkości i zaszczepili pośród pozostałych narodów zwyczaj depilowania się. [...] Później, przez zbytek, skierowali się ku występkom, zburzyli Karbinę, miasto Japygów, i zebrawszy tamtejszych chłopów, dziewczęta i młode kobiety w świątyniach miasta urządzili widowisko: przez cały dzień wystawiali ich nagich na widok publiczny. [...] Tak wielki gniew zrodził się w bóstwach, że zabili piorunem wszystkich mieszkańców Tarentu, którzy dopuścili się zbrodni w Karbinie. Jeszcze i teraz przed każdym domem w Tarencie stoi tyle stel, ilu jego mieszkańców wyprawilo się do kraju Japygów. W rocznicę ich śmierci nie oplakują przy nich zmarłych ani nie składają zwyczajowych płynnych ofiar na ich cześć, lecz składają ofiary Zeusowi Miotającemu Gromy (*Katabaitesowi*)” (przyp. red.).

piorunem owym Tarentńczykom przypadł w udziale wyższy los, toteż nie godziło się wspominać ich jako zwyczajnych zmarłych. Jeszcze Cyryl Jerozolimski używa tego popularnego wyobrażenia<sup>38</sup>, aby skutecznie pouczyć swoich katechumenów: „Grecy czczą tych, którzy zginęli trafieni piorunem. Piorun jednak nie spada z nieba bez wcześniejszego wyroku. Jeśli zatem ktoś nie wstydy się czcić znienawidzonych przez Boga rażonych piorunem, to ty wstydzisz się oddawać cześć umiłowanemu przez Boga Jego Synowi, który umarł dla ciebie na krzyżu?”. Chrześcijanie długo pozostawali pod wpływem tego wyobrażenia; świadczy o tym pewne zdarzenie, które miało miejsce w Bitynii na początku V wieku<sup>39</sup>. Do św. Hypatiosa przyniesiono człowieka imieniem Agatangelos, którego członki były dotknięte tak straszliwymi konwulsjami, że patrzącym na niego włos się jeżył i wznosili ręce do Boga; panowało bowiem przekonanie, że skoro trafił w niego piorun, to w ten sposób „wstał w niego demon”.

Sam bóg więc zstępował na ziemię w błyskawicy i zamieszkiwał w osobie rażonej piorunem. Stąd wypływała rytualna konsekwencja, aby nie spopielać zmarłych trafionych piorunem, ale grzebać ich w ziemi dokładnie w tym miejscu, w którym zginęli. Nie był to jedynie rzymski, ale i grecki obyczaj<sup>40</sup>. Odchodząc od tego zwyczaju, Eurypides [w jednej ze swoich tragedii]

<sup>38</sup> Cyryl Jerozolimski w XIII Katechezie c. 37 [por. wydanie: Cyrille de Jérusalem, *Catéchèses mystagogiques*, ed. P. Paris, A. Piédngel, Paris 1966: πολυμαθής γενόμενος ... ἐπιστόμιζε ... Ἕλληνας ἐκ τῶν παρ’ αὐτοῖς μυθολογουμένων. αὐτοὶ κεκεραυνωμένους προσκυνοῦσιν. κεραυνὸς δὲ ἐξ οὐρανῶν ἐρχόμενος οὐκ ἀκρίτως ἔρχεται. εἰ ἐκεῖνοι τοὺς κεραυνωθέντας θεομισεῖς προσκυνοῦντες οὐκ αἰσχύνονται, σὺ τὸν θεοφιλῆ καὶ υἱὸν θεοῦ τὸν ἐσταυρωμένον ὑπὲρ σοῦ προσκυνεῖν αἰσχύνῃ (por. pol. wydanie: Cyryl Jerozolimski, *Katechezy przedchrzcielne i mistagogiczne*, tłum. W. Kania, wstęp J. Bojarski, oprac. M. Bogucki, Kraków 2000, s. 204: „Piorun spada z nieba, ale nie spada przeciw niepostrzeżeniu. Jeśli poganie nie wstydzą się czcić niemiłych bogu zabitych piorunem, ty masz się wstydzić czcić Ukrzyżowanego Bożego Syna, którego Bóg kocha?” (przyp. red.)].

<sup>39</sup> Kallinikos w *Żywocie św. Hypatiosa*, s. 37 [por. wydanie: Callinici, *De vita s. Hypatii liber*, hrsg. von Seminarii Philologorum Bonnensis Sodales, Leipzig 1895: Ἀγαθάγγελος, ὃς παρελύθη ἀπὸ βροντῆς, δαίμονος κατεπελθόντος αὐτῶ (tłum. pol.: „w Agatangelosa wszedł demon, gdyż został rażony piorunem”) (przyp. red.)].

<sup>40</sup> G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1902, s. 472, 4; Artemidor, *Oneirocritica*, 2, 9: οἱ κεραυνωθέντες [...] ὅπου ἂν ὑπὸ τοῦ πυρὸς

pozwoił sobie na spopielenie zwłok trafionego piorunem Kapaneusa; miano je jednak spalić nie na wspólnym stosie, na którym zamierzano spopielić pozostałych poległych pod Tebami bohaterów, lecz oddzielnie. Eurypides wymownie nazwał ten oddzielny stos „skarbcem Zeusa”<sup>41</sup>: uśmiercony piorunem musiał bowiem być ulubieńcem Zeusa. Zrozumiałe jest, że gdy piorun trafiał w grób, jak miało to miejsce w przypadku spartańskiego wodza Likurga i poety Eurypidesa, uznawano to za szczególne wyróżnienie i dowód przychylności bogów wobec zmarłego<sup>42</sup>.

---

καταληφθῶσιν, ἐνταῦθα θάπτονται [I. Żółtowska, op. cit., s. 106: „[...] ponieważ nieszczęśników rażonych piorunem zostawia się tam, gdzie padli; jeśli nie przeżyli wypadku, zostają pogrzebani w miejscu, gdzie skonali” (przyp. red.); por. J. Grimm, *Kleinere Schriften*, t. 2, Berlin 1865, s. 228.

<sup>41</sup> Eurypides, *Błagalnice* 935: χωρὶς ἱερὸν ὡς νεκρὸν θάψαι θέλεις; *Błagalnice* 1010: Διὸς θησαυρὸν, ἔνθ’ ἔνεστι σὸς πόσις (Euadne, Kapanaus); *Błagalnice* 1010: δαμασθεὶς λαμπάσιν κεραυνίοις. [por. wydanie: *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, t. 2, Oxford 1913 (tłum. pol.: „Chcesz pogrzebać zmarłego tak poza miejscem świętym?... [widzisz] Zeusa skarbiec, tam znajduje się twój mąż, powalony przez światła piorunowe”); por. tłumaczenie według Eurypides, *Tragedie*, t. 1, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 432 i 436: *Błagalnice* 935: „A więc przekłety. Grzebiesz go osobno?”; *Błagalnice* 1010: „A więc już widzisz go, stanęła blisko – ten stos, Dzeusowy skarbiec, gdzie spoczywa twój mąż, piorunu żagwią powalony” (przyp. red.)]. Trudno uwierzyć, ale to śmiało, lecz trafne wyrażenie *Wecklein* oraz *Wieseler* zastąpili przez δρῦδος θησαυρὸν („drewniany magazyn”).

<sup>42</sup> Plutarch, *Lykurgos* 31, 5–6 [por. wydanie: *Plutarchi vitae parallelae*, Bd. 3, Fasc. 2, hrsg. von K. Ziegler, H. Gärtner, Stuttgart–Leipzig 1973 (zob. tłum. pol.: Plutarch, *Żywoty równoległe*, t. 1, tłum. K. Korus, Warszawa 2005, s. 251: „Tradycja głosi, że kiedy przywieziono jego szczątki do ojczyzny, w grób uderzył piorun, a to później nie przytrafiło się zgoła żadnej innej słynnej postaci z wyjątkiem Eurypidesa, który zmarł i został pochowany w Macedonii, w pobliżu Aretuzy. Stało się to zresztą ważnym argumentem dla miłośników Eurypidesa, że mianowicie po śmierci tylko jemu jednemu zdarzyło się to, co wcześniej spotkało człowieka ukochanego przez bogów i przesiąkniętego pobożnością” (przyp. red.)]. W *Żywocie Eurypidesa* (*Scholia in Euripidem*, hrsg. von E. Schwartz, Bd. 1, Berlin 1887, s. 3, wers 11) jest w tym kontekście mowa nie tylko o grobie pod Aretuzą w Macedonii, lecz także o jego cenotafie wystawionym w Atenach (κεραυνωθῆναι ἀμφοτέρα μνημεῖα) („oba groby zostały rażone piorunem”).

Ważną i bardziej starożytną paralelę do [specjalnego] obchodzenia się z rzeczami i ludźmi trafionymi piorunem stanowi pewien egipski zwyczaj, o którym wspomina Herodot (2, 90): gdy znajdowano na brzegu zwłoki osób, które utonęły w Nilu lub zostały zabite przez krokodyla, to takich ludzi uważano za istoty wyższe. Do ich zwłok nie posiadała praw rodzina, lecz musieli je pochować własnymi rękami kapłani Nilu, a okoliczni mieszkańcy byli zobowiązani do zatroszczenia się o ich mumifikację oraz o to, by je óς κάλλιστα θάψαι ἐν ἱρῆσι θήκησι „jak najpiękniej pogrzebać w świętych trumnach”; Herodot, 2.90<sup>43</sup>). Przejście tej procedury było warunkiem ubóstwienia jeszcze Antinousa.

### 3.

Jak już powiedzieliśmy, mieszkańcy Tarentu oddawali cześć bogu imieniem Ζεὺς Καταβάτης [Zeus *Katabaites*, tj. Zstępujący]. Ta zbitka pojęciowa jest językowo wprawdzie wygodniejsza i łatwiejsza do zastosowania niż mantinejskie określenie Ζεὺς Κεραυνός [Zeus Piorun], ale co do swej istoty na tyle do niego podobna, że możemy ją potraktować jako kolejną przesłankę w naszej analizie. Słowo καταβάτης – „zstępujący”, „spadający na ziemię” – pierwotnie było przymiotnikowym określeniem funkcji w formie przydomka nadawanego piorunowi; zobacz u Ajschylosa (*Prometeusz skowany* 358):

ἀλλ' ἦλθεν αὐτῷ Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος,  
καταβάτης κεραυνὸς ἐκπνέων φλόγα

[lecz przybył do niego (tj. do Tyfona) czuwający pocisk Zeusa, piorun zstępujący, ziejący ogniem<sup>44</sup>].

i u Likofrona (*Alexandra* 382): καταβάτης σκηπτός [„zstępujący grom”].

<sup>43</sup> Por. pol. tłum.: Herodot, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, Warszawa 2015, s. 131: „Jeżeli znajda kogoś, czy to z Egipcjan, czy tak samo z cudzoziemców, kto zginął porwany przez krokodyla albo pochłonięty przez samą rzekę, muszą go bezwzględnie mieszkańcy tego miasta, przy którym został wyrzucony na ląd, zabalsamować, jak najpiękniej przystroić i pochować w świętych grobach. Nie śmie go też nik inny ani z krewnych, ani z przyjaciół dotknąć, tylko sami kapłani Nilu własnoręcznie go grzebią, jak gdyby był czymś więcej niż trupem człowieczym” (przyp. red.).

<sup>44</sup> Por. pol. tłum.: *Prometeusz w okowach*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, op. cit., s. 200: „Lecz oto Zeusa pocisk bezsenny, z niebieskiej / zlatujący wyżyny ognionośny piorun / runął nań [...]” (przyp. red.).

Wiążąc słowo καταβάτης z Zeusem, ludowa wyobraźnia starała się uchwycić to, co w piorunie jest istotne: zstępowanie boga i jego zamieszkanie na ziemi. Ponadto określając tak sam piorun, uczyniła to słowo imieniem boga, unikając zarazem toporności nazwy pospolitej. Było to bowiem bardzo rozpowszechnione określenie bóstwa zstępującego na ziemię w postaci błyskawicy. W Atenach na Akropolu znajdowało się niedostępne miejsce poświęcone Zeusowi Zstępującemu; fragment kolumny należącej do tej przestrzeni nosi napis Διὸς Κα[τ]α[β]α[τ]α[β]α[τ]α[τ]οῦ ἄβατον „Nietykalne miejsce (*abaton*) Zeusa Zstępującego”] (CIA IV 2, nr 1659<sup>b</sup>, s. 265); inny ateński blok kamienny (ibidem, nr 1659<sup>c</sup>, s. 304) mówi nam o kolejnym Διὸς Κατα[β]α[τ]α[τ]οῦ ἄβατον ἱερὸν „nietykalnym, świętym miejscu Zeusa Zstępującego”. Natomiast Arystofanes w komedii *Pokój* (42) powiada:

οὐκ ἔσθ' ὅπως  
τοῦτ' ἔστι τὸ τέρας τοῦ Διὸς Καταβάτου

[Nie inaczej,  
toż to cudo Zeusa Zstępującego<sup>45</sup>],

a Likofron (*Alexandra* 1370):

Ζεὺς ὃς Καταβάτης μολῶν  
σκηπτῶ πυρώσει πάντα δυσμενῶν σταθμὰ

[Zeus, przychodząc jako Zstępujący,  
gromem spopieli wszystkie wrogie gospodarstwa].

To samo określenie nadano wydzielonej przestrzeni (φράγμα), która wraz z przynależącym do niej ołtarzem znajdowała się w Olimpii obok wielkiego ołtarza wzniesionego z popiołów (Pauzaniaz V, 14, 10). Spotykamy je także

<sup>45</sup> W tekście Arystofanesa (*codex Ravennas* 429) mamy formę σκαταβάτου, nie καταβάτου, czyli wulgarną grę słów z określeniem „zstępujący”. Meinke, z którego wydania korzystał Usener, poprawił to miejsce ze względów obyczajowych; por. wydanie: *Aristophanis Fabulae*, ed. N.G. Wilson, vol. 1, Oxford 2007, s. 284 (przyjęta lekcja: σκαταβάτου) oraz polski przekład, uwzględniający grę słów: Arystofanes, *Komedie*, t. 1, tłum. J. Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2001, s. 341: „Nie inaczej jak Zeus to cudo zesłał Gównowładny” (przyp. red.).

na wyspach Paros i Melos<sup>46</sup>. Wydaje się, że ludowa etymologia przekształcała niekiedy formę Καταιβάτης [Zstępujący] w Κραταιβάτης [*Krataibates* – „kroczący z mocą”]. Marmurowa kolumna z Nauplion z surowo obrobionym wizerunkiem Zeusa zwróconego w prawą stronę i biorącego rozmach w geście ciskania piorunem nosi napis: Διὸς Κραταιβάτα [„Zeusowi kroczącemu z mocą”] (*IG Pelop.* I 669). O ile kamieniarz nie popełnił tu błędu, to pierwsza część słowa została przekształcona pod wpływem wyobrażenia, zgodnie z którym piorun stanowi κράτος Διὸς [*kratos Dios* – „moc Zeusa”], por. na przykład: Sofokles, *Król Edyp*, 200 i n.: ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων, ὦ Ζεῦ [„O Zeusie, niosący ogień, błyskawicę, posiadający moc”], Pindar, *Fr.* 155: καρτεροβρόντα Κρονίδα [„władający piorunami Kronido”], Horacy, *Carmina* III 3, 6: *fulminantis magna manus Iovis* [„wielka ręka Jowisza miotającego gromy”]. Wspomnijmy tu staranność, z jaką w micie o zalotach Zeusa [wobec Tetydy] podkreślano jego κράτος [*kratos* – „moc”]. Na podstawie fragmentu Kornutusa należy przyjąć, że κράτος wprost stanowi określenie pioruna: τὸ δὲ κράτος ὃ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ κατέχει [„moc (*kratos*), którą dzierży w swej prawicy”<sup>47</sup>]. Choć można by to κράτος zastąpić w tym miejscu przez βέλος [*belos* – pocisk], byłyby to zmiana zbyt banalna i nieprawdopodobna.

Zachowało się jeszcze trzecie, podobne określenie dialektalne. W pobliżu Gytion Pauzaniusz (III 22, 1) widział święty kamień nazywany Ζεὺς Καπώτας [Zeus *Kappotas*]. Tradycja głosi, że Orestes miał zostać uwolniony od szalu właśnie dzięki temu, że na nim spoczął, stąd skała otrzymała swoją nazwę κατὰ γλῶσσαν τὴν Δωρίδα [„według języka doryckiego”]<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Paros: O. Rubensohn, *Paros II. Topographie*, Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts: athenische Abteilung 26 (1901), s. 176, przypis 1: Δι[ὸς] καται[βάτ]εω. Melos: C. Smith, *Inscriptions from Melos*, „Journal of Hellenic Studies” 1897, vol. 17, s. 9, nr 22 Διὸς καταιβάτ[α]. Na grobowcu skalnym pewnego eunucha: R. Heberdey, A. Wilhelm, *Reisen im Kilikien*, Wien 1896, s. 38, nr 94 znajduje się napis: θεοῦ Καταιβάτου καὶ φερσεφόνης („boga Zstępującego i Persefony”), tutaj może chodzić jedynie o Hadesa; por. przyp. 29.

<sup>47</sup> Cornuti *Theologiae graecae compendium*, hrsg. von K. Lang, Leipzig 1881, s. 10, w. 10–13.

<sup>48</sup> Por. pol. tłum.: *W świątyni i w micie. Z Pauzaniusza Wędrowek po Helladzie księgi I, II, III i VII*, tłum., wstęp i komentarz J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław



Przypuszczano, że słowo Καππώτας pochodzi od słowa καταπαύειν [„przerwać”, „odpocząć”]. Jest to jednak równie niewiarygodne jak to, że taki kamień Orestes mógł podnieść do rangi fetyszu Zeusa. Częstka πωτ- należy raczej do rdzenia πετ- (*aor. dor. ἔπετον = ἔπεσον*), tak jak πωτᾶσθαι do πέτεσται (*por. στρέφειν στροφή στρωφᾶσθαι*). Tak jest i w przypadku Καππώτας, czyli „Spadającego”, który stanowi synonim określenia Καταβάτης [Zstępujący], stąd Ζεὺς Καππώτας to kolejna paralela do Ζεὺς Κεραυνός. Kamień noszący taką nazwę mógł być więc meteorytem czczonym jako wcielony piorun. Warto zauważyć, że w pobliżu Gytion znaleziono inskrypcję<sup>49</sup>: Μοῖρα Διὸς Τεραστ[ου] [„Los Zeusa Zsyłającego cuda/znaki”], która pozwala nam poznać wcześniejszą postać tego pojęcia. Bowiem τέρας, (*łac.*) *ostentum* [„cud/znak”], to w pierwotnym znaczeniu błyskawica<sup>50</sup>, co mam nadzieję wykazać w innym miejscu.

#### 4.

Po przedstawieniu znanych mi faktów i wyjaśnieniu treści omawianych pojęć jesteśmy w stanie precyzyjniej ująć proces kształtowania się pewnych wyobrażeń. Keraunos, pierwotnie ogólnogrecki i w niektórych rejonach czczony jeszcze w bardzo późnych czasach, był błyskawicą lub piorunem nie w ogólnym znaczeniu nazwy pospolitej, ale zawsze według specyfiki określonego przypadku; był bóstwem, które przychodziło na ziemię w postaci konkretniej błyskawicy, aby na niej zamieszkać. Jest to jasny przykład tego, co nazwałem „bóstwem chwilowym”<sup>51</sup> (*Augenblicksgott*), tj. pewnego wyobrażenia religijnego biorącego swój początek z konkretnego zjawiska i niewykraczającego poza nie. Ściśle rzecz ujmując, Keraunos powinien wykluczyć inne [pioruny], ponieważ boska moc może zostać wyemitowana i związana z ziemską siedzibą [tj. miejscem uderzenia pioruna] tylko w pojedynczej manifestacji zjawiska. Naiwny sposób myślenia nie

---

1973, s. 341: „Najwyżej trzy stadia od Gytionu leży nieobrobiony kamień. Podobno Orestes, usiadłszy na nim, doznał uwolnienia od szału. Z tej przyczyny ów kamień otrzymał nazwę Zeusa z przydomkiem Kappotas, w języku Dorów” (przyp. red.).

<sup>49</sup> A. Skias, *Topographika Gytheiou*, „Ephēmeris archaiologikē” 1892, s. 57.

<sup>50</sup> Por. na przykład Arystofanes, *Pokój* 42 (zob. wyżej, s. 639).

<sup>51</sup> H. Usener, *Götternamen*, op. cit., s. 279 i n.

wyczuwał zrazu tej sprzeczności. Stopniowo jednak musiał się pogodzić z przekonaniem, że takie bóstwo można pojmować jedynie jako wielość, musiało więc w końcu dojść do oddawania czci Κεραυνοί [„pioronom”], co wiemy dzięki ofiarom składanym Ἀστραπαί i Βρονταί [„błyskawicom i gromom”]<sup>52</sup>. Dopiero taka wielość mogła się w dalszej kolejności skonsolidować w jednolite wyobrażenie w taki sposób, że objęło ono różne pod względem rodzaju i przyczyny przypadki, tak jak to widzimy na przykładzie bóstw z rzymskich *Indigamenta*<sup>53</sup>. Powstawało wówczas „bóstwo specjalne” (*Sondergott*), jeśli mogę posłużyć się takim skrótem, który wybrałem, idąc za propozycją Edvarda Lehmana, który w ten sposób chciał określić ważną i rozległą klasę bóstw sytuujących się pomiędzy „bóstwami chwilowymi” (*Augenblicksgötter*) a bóstwami osobowymi (*persönliche Gottheiten*). Są to bóstwa klarowne pod względem wyobrażenia i ograniczone, ale wyraźnie rozgraniczone między sobą w ogólnym zakresie poprzez imiona, a więc wybrane ze względu na typ lub gatunek pojęcia, które owe bóstwa obrazowały. W przypadku zjawiska chwilowego (*Augenblicke*) ten etap został osiągnięty wówczas, gdy wizerunek pioruna zaczął być przedmiotem kultu. Przestał być wtedy związany z jednorazową błyskawicą i stał się pojęciem gatunkowym. Nie tylko w przypadku macedońskiego Keraunosa, ale też w przypadkach starogreckich, od których rozpoczęliśmy nasze rozważania, musimy rozpoznać już „bóstwo specjalne” (*Sondergott*). Możemy w ten sposób cofnąć się aż do labrysu z czasów staroachajskich. Ten sam etap reprezentuje Κεραύνιος

<sup>52</sup> Nad rzeką Alfejos w Arkadii Θύουσιν Ἀστραπαῖς καὶ Θυέλλαις τε καὶ Βρονταῖς („składają ofiary błyskawicom, burzom, i gromom”), Pausaniasz VIII 29, 1 [por.: *Pausaniae Graeciae descriptio*, hrsg. von M.H. da Rocha-Pereira, Bd. 1–3, Leipzig 1973–1981 (przyp. red.); por. Sofokles, *Elektra* 823 [por. Sophoclis *Fabulae*, ed. A.C. Pearson, Oxford 1928, oraz tłum. pol.: Sofokles, *Antyгона; Król Edyp*, tłum. K. Morawski, Wrocław 2004: κεραυνοὶ Διός („pioruny Zeusa”) (przyp. red.)].

<sup>53</sup> *Indigamenta* – listy imion i/lub epitetów italskich i łatyńskich bogów (*di indigetes*) przywoływanych w modlitwach i inkantacjach wraz z ich prerogatywami. Według tradycji zostały ułożone przez Numę Pompiliusza, przechowywane zaś były przez *collegia* pontyfików. Obecnie znane są jedynie z antycznych przywołań (Warron, Ojcowie Kościoła), które zostały zebrane w leksykonie Roschera: W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1890–1894, Bd. II, cz. 1, s. 187–233 (przyp. red.).

[Piorunowy], wraz ze swoim żeńskim odpowiednikiem Κεραυνία, o których wspomina się w formule przekleństwa z napisu nagrobnego z Kition [Larnaka] na Cyprze<sup>54</sup>. Dalekim echem tego rodzaju wyobrażeń jest jeszcze „anioł błyskawicy”, który według środkowoniemieckich wierzeń<sup>55</sup> podczas burzy nawiedza domostwo albo nad nim przelatuje.

Kolejny i ostatni etap ewolucji takiego wyobrażenia polega na przekształceniu spersonifikowanej abstrakcji w osobową, plastyczną postać bóstwa. Takie przekształcenie zachodzi łatwiej i w sposób pełniejszy o tyle, o ile nazwa bóstwa na skutek przekształcenia brzmienia albo przez obumarcie rdzenia słowa staje się już dłużej nieczytelna, a więc zamienia się w imię własne. Gdy natomiast nazwa bóstwa opiera się takiemu wyposażeniu jej w osobową egzystencję, a stałe apelatywne użycie słowa staje się ku temu poważną przeszkodą, to takie wyniesienie do statusu osobowej egzystencji dokonuje się przez to, że stare „bóstwo specjalne” podporządkowuje się bóstwu osobowemu, stając się szczególną formą objawienia się wyższego bóstwa: imię „bóstwa specjalnego” zostaje w formie niezmienionej lub uprzymiotnikowanej przypisane bóstwu osobowemu jako jego atrybut. Proces ten dokonuje się tym pełniej, im bardziej znaczące i ważniejsze jest zjawisko, któremu patronuje „bóstwo specjalne”. Na gruncie germańskim pewną formę istnienia osobowego uzyskał *Donar-Thór(r)* [bóg Thor > staronordyckie *Þórr* – „grom”]. Grecy porzucili Keraunosa i przenieśli jego wyobrażenie na złożoną osobowość [ontyczną] Zeusa. Już w eposie homeryckim dawnemu indogermańskiemu bóstwu jasności dnia została przypisana wszechmoc, a jego siła wyrażała się głównie we wstrząsających zjawiskach burzowych: był on „gromadzącym chmury”, „ciskającym gromy” i „grzmią-

<sup>54</sup> Le Bas-Waddington VI, nr 2739, s. 635 według Ph. Le Bas, W.H. Waddington, *Explication des inscriptions grecques et latines recueillies en Grèce et en Asie Mineure*, Paris 1847–1870; iidem, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure (...)* pendant 1834 et 1844, Paris 1847–1877, vol. III, cz. 5: *Inscriptions grecques et latines recueillies en Grèce et en Asie Mineure (1870–1876)*; cz. 6, ed. W.H. Waddington: *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, Paris 1870: κεχολωμένου τύχου τοῦ Κεραυνίου („rozniewanego Keraunosa topory”); ἄν τις αὐτὴν ἄψη, κ[ε]χ[ω]λ[ω]μένους τύχου („jeśli ktoś ją złapie, to rozniewane topory”); ἄν τις βάλῃ, κεχολωμένους τύχου τῆς Κεραυνίας („jeśli ktoś rzuci, to rozniewane topory Keraunosa”).

<sup>55</sup> J. Kehrein, *Volkssprache und Volkssitte in Nassau*, t. 2, Bonn 1872, s. 245.

cym”. Homer i pozostali poeci dysponowali niewyczerpanym zasobem wyrażeń wyobrażających ten aspekt potęgi Zeusa<sup>56</sup>, do sfery kultu natomiast określenie Ζεὺς Κεραύνιος [Zeus Piorunowy] weszło dosyć powszechnie w epoce hellenistycznej<sup>57</sup>. Stopienie się z Zeusem oznaczało całkowite prze-

<sup>56</sup> Przegląd podaje L. Preller-C. Robert, *Griechische Mythologie*, Bd. I, Berlin 1872, s. 118, przyp. 1.

<sup>57</sup> Olimpia: ołtarz Zeusa w Altis według: Pauzaniusz V, 14; Tazos: Διὸς Κεραυνίου („Zeusa Piorunowego”), następnie piorun z podwójnym trójzębem według: E.L Hicks, J.Th. Bent, *Inscriptions from Thasos*, „Journal of Hellenic Studies” 1887, vol. 8, s. 425, nr 29; Kalymnos: [τὸν διηνεκῆ σωτήρα Δί[α Κε]ραυνίον („Zeusa Piorunowego nieprzerwanie ratującego”) według: O.T. Newton, *Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*. Oxford 1883, cz. 2, nr 321, 9; Pergamon: Διὶ Κεραυνίω („Zeusowi Piorunowemu”) według: *Die Inschriften von Pergamon*, hg. von M. Fränkel, Berlin 1890, nr 232; mniejsze ołtarze z tym samym napisem: ibidem, 329; Frygia: wyrocznia z kości do gry z Ormelii [Διὸς? Κ]εραυνίου („Zeusa Piorunowego”) według: G. Cousin, *Inscription d’Ormelé de Phrygie*, „Bulletin de correspondance hellénique” 1884, vol. 8, s. 503; Lidia: Διὶ Κεραυνίω ἀθλοβοληθέντων (czytaj ἀσβοληθέντων) σωμαίων δύο κτλ („Zeusowi Piorunowemu dwa poczerwione sadzą ciała” itd.) według: CIG 3446, Ph. Le Bas, W.H. Waddington, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure...*, op. cit., vol. 3, cz. 5: *Inscriptions grecques et latines recueillies en Grèce et en Asie Mineure...*, op. cit.; cz. 6, ed. W.H. Waddington, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, op. cit.; *Explic.* vol. 3, 1674, s. 397?, Διὶ Κεραυνίω Τιμόθεος ὑπὲρ τοῦ θρέψαντος εὐχὴν („Zeusowi Piorunowemu jako wotum za wychowawcę(?) – Tymoteusz”), „Bulletin de correspondance hellénique” 1887, vol. 11, s. 470, Διὸς Κεραυνίου δύναμις („moc Zeusa Piorunowego”) (Tiatyra), „Bulletin de correspondance hellénique” 1886, vol. 10, s. 401, H. Lechat, G.A. Radet, *Inscriptions de Lydie*, „Bulletin de correspondance hellénique” 1887, vol. 11, s. 445–484; Kiton na Cyprze: CIG 2641; Syria: Seleucja, zob. wyżej, przyp. 15; Palmyra: Διὶ μεγίστῳ Κεραυνίῳ ὑπὲρ σωτηρίας („Zeusowi Największemu Piorunowemu za ocalenie”) CIG 4501, region Damaszku: ἱερεὺς Διὸς Κεραυνίου („kapłan Zeusa Piorunowego”) CIG 4520; Sycylia: ołowiany pocisk do procy z Νίκη Διὸς Κεραυνίου („Zwycięstwo Zeusa Piorunowego”); ołtarz z Góry Albańskiej: Διὶ Κεραυνίῳ („Zeusowi Piorunowemu”) IGSI 1118. Z literatury należy przywołać: Arystoteles, *De mundo* 7, 401a 17 [wyd. pol.: *O świecie*, tłum., wstęp i komentarz A. Paciorek, Warszawa 1990 (przyp. red.)], *Anthologia Palatina* 7, 49 [epigram autorstwa Bianora z Bitynii; por. wydanie: *The Greek Anthology*, ed. and transl. W.R. Paton, vol. 1–5, 2<sup>nd</sup> edition, London – Cambridge,

wartościowanie omawianego wyobrażenia. Samodzielny niegdyś Keraunos pozostał jedynie bronią w ręku Zeusa, jedynie pewnym symbolem. Zwał się odtąd Διὸς Κεραυνός („Piorunem Zeusa”) (m.in. Homer, *Iliada*, XIV, 417<sup>58</sup>; XV, 117; XXI, 401), por. Δίου πυρός („ogniem Zeusa”) – Eurypides, *Bachantki* 8; Δίου βροντᾶς („gromy Zeusa”) – ibidem, m.in. 599; występował jako jego „pocisk” (βέλος) jak u Ajschylosa, *Prometeusz skowany* 358: Ζηνὸς ἄγρυπνον βέλος („czuwający pocisk Zeusa”), Eurypidesa, *Blągalnice* 860 Δῖον βέλος („pocisk Zeusa”), Arystofanesa, *Ptaki* 1714: περοφόρον Διὸς βέλος („skrzydlaty pocisk Zeusa”), w *Etymologicum Gudianum* 146, 50: διόβολον („miotany przez Zeusa”), albo jego ἔγχος – „włócznia” lub „oręż”, jak u Arystofanesa, *Ptaki* 1749: ὃ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος πυροφόρον („O nieśmiertelna, ogień niosąca włócznio Zeusa”), Bakchylidesa 8, 10: Ζεῦ κεραυνεγγῆς („o Zeusie władający piorunem jako włócznią”). Broń ta została wykuta przez cyklopów<sup>59</sup> w podziemnej kuźni, nie mogła więc nigdy zostać przez bóstwo złamana. Poezja i sztuki plastyczne prześcigały się w wyobrażaniu miotającego gromem bóstwa uranicznego. W podobny sposób *labrys*, który w czasach achajskich [tj. mykeńskich], a potem jeszcze przez długi czas na wyspie Tenedos [Bozca] był obiektem bezpośredniej czci jako fetysz, stał się bronią w ręku Zeusa Labrayndeusa.

---

MA 1948–1953: Ζαὶ Κεραυνεῖω („Zeusowi Piorunowemu”) (przyp. red.). Por. M. Fräkel, *Die Inschriften von Pergamon*, Berlin 1890/1895, s. 134. Warto zauważyć, że pierwsza i ostatnia inskrypcja z Lidii, z Tazos i z Pergamonu, a także z Góry Albańskiej wyraźnie zostały dedykowane w miejscach uderzenia pioruna; legenda z błyskawicą łączy także ołtarz z Olimpii. Na jednej z inskrypcji z Tegei (według: Ph. Le Bas, W.H. Waddington, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure...*, op. cit., t. 1, nr 338b, s. 189) czytamy: ἐν ἀγῶσι τοῖς Ὀλυμπιακοῖς τῷ μεγίστῳ καὶ κεραυνοβόλῳ Διὶ ἀνατεθειμένους („w zawodach olimpijskich poświęconych Największemu i Rzucającemu Pioruny Zeusowi”); ta późna inskrypcja nie pozwala jednak na wyciągnięcie żadnych wniosków dotyczących terminologii kultowej.

<sup>58</sup> Zamiast Σ (pieśń XVIII) – jak jest w oryginalnym tekście Usenera – powinno być Ξ (pieśń XIV) 417 (według: *Homeri Ilias*, t. 2, hrsg. von M.L. West, München – Leipzig 2000): χαλεπὸς δὲ Διὸς μέγαλοιο κεραυνός (pol. tłum.: Homer, *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, Warszawa 2005, s. 257: „ciężkie i przykre Dzeusa wielkiego są gromy”) (przyp. red.).

<sup>59</sup> Hezjod, *Theogonia* 141. 504; Wergiliusz, *Georgiki* 4, 170; *Eneida* 8, 426 i n.

W ten właśnie prosty i zrozumiały ciąg rozwojowy wepchnęła się dziwna konceptualizacja Zeusa Keraunosa z Mantinei, do której dołączyły, jako odpowiedniki, Zeus *Kappotas* [Spadający] z Gytion i Zeus *Kataibates* [Zstępujący]. Taki proces zawiera w sobie wewnętrzną sprzeczność: z jednej strony dotyczy konkretnej błyskawicy, która zamieszkuje w miejscu przez siebie trafionym, a z drugiej opisuje tę błyskawicę jako najwyższy, w pełni osobowy byt. Uwzględnienie tej ewolucji chroni nas przed pomyłką interpretacyjną. Można by zatem przypuszczać, że w zbitce „Zeus Keraunos” pierwsza część nadal zachowała swoje pierwotne znaczenie, które jeszcze nie zniknęło całkiem z greckiego zasobu językowego<sup>60</sup>, czyli znaczenie bóstwa światła dziennego, i to do niej dołączony został na zasadzie luźnego połączenia „Keraunos”, podobnie jak w przypadku sanskryckiego *Indrāgni*<sup>61</sup>. Takie wyjaśnienie jest jednak błędne, gdyż wyobrażenie Zeusa jako boga burzy zostało ukształtowane jeszcze przed eposem homeryckim. Nie możemy przejść do porządku dziennego nad podporządkowaniem koncepcji partykularnej wobec osobowej i musimy tę zbitkę sprowadzić do paradygmatu opisywanego jako paradygmat słowotwórczy ἀνὴρ ῥήτωρ (τύραννος, ἰδιώτης) [człowiek = mówca / władca / prostak] itd. W tym przypadku mamy więc: „Zeus w swojej funkcji jako piorun”. Dawnego Keraunosa wyparł na gruncie greckim Zeus Kataibates, dla którego w VI i V wieku [p.n.e.] fundowano [jako kultowe] miejsca uderzenia piorunów, a w czasach hellenistycznych również Zeus Keraunios, do którego jeszcze zawężono to wyobrażenie, czego dowodzi ilość świadectw przytoczonych w przypisie nr 45. Przypadek ten potwierdza wyraźnie naszą obserwację, że dane wyobrażenie może o stulecia wyprzedzać kult i określoną przezeń koncepcję. Zadziwia fakt, że obok obecnego już w eposie [homeryckim], dobrze ugruntowanego i ogólnogreckiego wyobrażenia Zeusa ciskającego gromami, aż do IV wieku [p.n.e.], a nawet dłużej, mogło się utrzymywać dawne przekonanie o bóstwie zstępującym na ziemię każdorazowo w pojedynczej błyskawicy. Rozwikłanie tej zagadki nie jest jednak trudne. Dawne przekonanie utrzymywało się niewzruszenie dzięki pochodzącemu jeszcze

<sup>60</sup> Zob. H. Usener, *Götternamen*, op. cit., s. 68 i n.

<sup>61</sup> *Indra~agni* – połączenie imion Indry i Agniego. Indra był bóstwem uciążliwym, odpowiadającym m.in. za burze i opady. Jego głównym atrybutem i bronią był piorun (*wadźra*); Agni zaś to bóg ognia (przyp. red.).



z pradziejów zwyczajowi odgradzania od świata *profanum* miejsc trafionych piorunem jako świętej siedziby bóstwa. Nie dało się wykorzenić tego zwyczaju, toteż wszechwładny Zeus, niekwestionowany Pan piorunów, musiał jako Zeus Kataibates, ewentualnie Zeus Keraunos albo Zeus Kappotas, dać się zamknąć w ciasnocie miejsca rażonego piorunem. Bowiem wbrew Epikururowi i jego szkole nadal utrzymywało się przekonanie, że to w błyskawicy bóstwo zstępuje na ziemię<sup>62</sup>.

## 5.

Chociaż to dziwne połączenie słów [Zeus i piorun] wydaje się przeczyć ewolucji omawianego pojęcia, to jednak okazuje się ono nieuniknionym kompromisem pomiędzy kultem a wyobrażeniem, a tym samym potwierdzać jej poprawność. Nie mogę tu nie wskazać na pełną analogię, jakiej dostarcza kult rzymski zarówno dla takiego związku pojęciowego, jak i dla całego procesu ewolucji. Najstarszą formą jest tu „goły” kult *fulgura* [„pioruna”], poświadczony przez kamień z Brixellum [współ. Brescello] (*CIL* XI 1024): *sacrum publicum Fulguris* [„miejsce święte pioruna”]. Tak jak u Greków w okresie klasycznym Zeus Kataibates, tak tutaj panował *Iuppiter Fulgur* [Jowisz Piorun]<sup>63</sup>: kalendarze pod datą 7 października wymieniają ofiarę składaną *Iovi Fulguri* [Jowiszowi Piorunowi], a Witruwiusz (I, 2, 5) poświadcza, że było to wyrażenie powszechnie używane. To samo stadium reprezentuje *Iuppiter lapis* [Jowisz kamień], którego wkrótce poznamy, a także Zeus Kappotas. Rozszerzenie tej formy pojawia się w formule dedykacyjnej: *Iovi Fulguri Fulmini* [Jowiszowi Piorunowi Gromowi] *CIL* XII 1807. Dopiero później, jak przyznaje Georg Wissowa, nazwy pospolite zostały zastąpione w inskrypcjach i na monetach wyrażeniami przymiotnikowymi, do których należą również *nomina agentis* [nazwy odczasownikowe]: *Iuppiter Fulgerator* (i *Fulgurator*), *Fulminaris* i *Fulminator*, *Fulminator Fulgerator*

<sup>62</sup> Sekstus Empiryk, *Adversus mathematicos*, 7, 19 [por. wydanie: *Sexti Empirici opera*, hrsg. von H. Mutschmann, Bd. 1–3, Leipzig 1913–1954; ὁ τῆς βροντῆς κτύπος, καθά φασιν Ἐπικουρείων παῖδες, οὐ θεοῦ τινος ἐπιφάνειαν σημαίνει κτλ („łoskot gromu, jak mówią adeptci epikureizmu, nie oznacza epifanii jakiegoś boga” itd.) (przyp. red.)].

<sup>63</sup> L. Preller, H. Jordan, *Römische mythologie*, Bd. 1, Berlin 1881, s. 190 i n; G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1902, s. 107.



[Jowisz ciskający błyskawice; ciskający pioruny]. Charakterystyczne dla Rzymu jest to, że obok dziennej błyskawicy Jupitera (*fulgur dium*) w oddzielne wyobrażenie kultowe rozwinęła się błyskawica nocna. *Summanus* był z pewnością odbierany jako odrębne bóstwo<sup>64</sup> i musiał, gdy łączono go z bogiem osobowym, być rozumiany raczej jako forma objawienia się bóstwa chtonicznego. Przejwiała się to w kulcie poprzez czarny kolor zwierzęcia ofiarnego<sup>65</sup> i w fakcie – niezrozumiałym już dla autorów naszych źródeł – że w inskrypcjach *Iuppiter* i *Summanus* byli ze sobą łączeni. Dlatego rozważna interpretacja musi uwzględniać taką możliwość, że oba przeciwieństwa występowały obok siebie, ponieważ się wzajemnie uzupełniały, a nie dlatego, że jedno musiało być podporządkowane drugiemu.

## 6.

Nasze rozważania byłyby niekompletne, gdybyśmy nie uwzględnili w nich także sposobu obrazowania (*Verbildichung*), któremu podlegało przedstawienie Keraunosa. Mogłoby się wydawać, że nie ma tu w ogóle miejsca na swobodny rozwój żadnego plastycznego wyobrażenia, gdyż miało ono już

<sup>64</sup> Owidiusz, *Fasti* VI, 731: *quisquis is est, Summano* („kimkolwiek on był, Summanowi [wzniesiono świątynię]”); Augustyn, *Civitas Dei*, IV, 23: *nescio quem Summanum* („[dawni Rzymianie czcili] nie wiem jakiego Summanusa”) [por. Owidiusz, *Fasti / Kalendarz poetycki*, tłum. E. Wesołowska, Wrocław 2008, s. 262: „Kiedy Pyrrusie byłś postrachem dla Rzymian, w tym dniu niegdyś świątynię otrzymał Summanus, choć nie bardzo wiadomo, kim był ów Summanus”; Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. T. Kubicki, Kęty 2005 (Poznań 1930–1937), s. 169: „Czytamy w ich pismach, że starożytni Rzymianie czcili więcej nawet niż Jowisza jakiegoś tam Summana, boga nocnych piorunów, gdyż Jowisz ma władzę tylko nad dziennymi piorunami. Lecz gdy Jowiszowi wielką i wspaniałą wzniesiono świątynię, to dla samej świetności tej świątyni tak się licznie do Jowisza zbiegano, że z ledwością znajdzie się człowiek, który by przypomniał sobie, że przynajmniej gdzieś tam czytał imię Summana, bo żeby miał kto słyszeć, to i mowy nie ma” (przyp. red.).

<sup>65</sup> W. Henzen, *Acta Fratrum Arvalium*, Berlin 1874, s. 146. Jako imię Hadesa użyte zostało przez Arnobiusza, *Adversus gentes*, V, 37, por. *Martianus Capella*, hrsg. von F. Eyssenhardt, Leipzig 1886, ks. II, 161, s. 45: *Plutonium... qui etiam Summanus dicitur* („Pluton... który zwany jest również Summanusem”). Inskrypcje zob. L. Preller, H. Jordan, *Römische mythologie*, op. cit., 1, 244, przyp. 3.

namacalny punkt zaczepienia, a tym samym granicę, w postaci meteorytu. W istocie, już w klasycznej starożytności powszechnym wyobrażeniem pioruna był właśnie spadający na ziemię meteoryt. Do dzisiaj odnajdywaną broń z epoki kamienia, czyli kamienne toporki, uważa się za „kamienie piorunowe” i dba o nie [jako o przedmioty magiczne]. Dobrze znany jest fakt, że w czasie bitwy nad Ajgospotamoj w 405 r. [p.n.e.] spadł na ziemię ogromny meteoryt, któremu mieszkańcy Chersonezu [Trackiego] oddawali później boską cześć<sup>66</sup>. „Kamień piorunowy” możemy rozpoznać również we wspomnianym już kamieniu z Gytion w Lakonii, pod postacią którego czczony był Ζεὺς Καππώτας [Zeus Kappotas]. W Rzymie odpowiadał mu *Iuppiter lapis* [Jowisz kamień], krzemień (*silex*) przechowywany w świątyni Jowisza Feretriusa na Kapitolu, który przy zawieraniu traktatów i sojuszy służył jako najświętsze potwierdzenie uroczystych przysięg<sup>67</sup>. Fecjał albo inna osoba składająca przysięgę w imieniu wspólnoty, aby ją złożyć, brał do ręki kamień i wypowiadając końcową formułę brzmiącą: *Si sciens fallo, tum me Diespiter salva urbe arceque bonis eiciat uti ego hunc lapidem* [„Jeśli świadomie kłamię, to niech Dispiter (tj. Jowisz) oszczędzi miasto i arks, a mnie odrzuci, tak jak ja odrzucam ten kamień”]<sup>68</sup>, rzucał go na ziemię.

<sup>66</sup> Plutarch, *Lysander* 12 κατηνέχθη ... ἐξ οὐρανοῦ παμμεγέθης λίθος εἰς Αἰγὸς ποταμοῦς, καὶ δείκνυται μὲν ἔτι νῦν, σεβομένων αὐτὸν τῶν Χερρονησιτῶν („spadł... z nieba przeogromny kamień na Ajgospotamoj... a pokazują go jeszcze teraz, bo wciąż go mieszkańcy Chersonezu [Trackiego]”). [Por. Plutarch, *Cztery żywoty: Lizander, Sulla, Demostenes, Cyceron*, tłum. M. Brożek, Warszawa 1954 (przyp. red.)].

<sup>67</sup> Festus Pauli 92, 2 [na s. 114 w wydaniu Lindsaya, s.v. *Manubiae (Iovis)*]; Serwiusz, *Komentarz do Eneidy VIII*, 641 [por. wydanie: *Servii Grammatici qui feruntur In Vergilii carmina commentarii*, ed. G. Thilo, t. III, Leipzig 1881–1902 (repr. Hildesheim 1961 i 1986): *antiquum Iovis signum lapidis siliceni* („prastary Jowisza znak kamienia krzemiennego”) (przyp. red.)].

<sup>68</sup> Festus Pauli 115, 4 (na s. 115 w wydaniu Lindsaya, s.v. *Manalem lapidem*) i nieco bardziej szczegółowo: Polibiusz, III, 25 [por. Polibiusz, *Dzieje*, tłum. S. Hammer, t. I, Wrocław 1957, na s. 129: „Przy pierwszym układzie przysięgali Kartagińczycy na bogów ojczystych, Rzymianie na Jowisza-Lapis według dawnego zwyczaju [...]. Przysięga na Jowisza-Lapis jest taka” – tu: treść przysięgi (przyp. red.)]. Por. Gellius, *Noctes Attices*, I, 21.4. [Por. wydanie: *A. Gelli noctes atticae*, ed. P.K. Marshall, t. II, Oxford 1968 (repr. 1990): *Iovem silicem, quod sanctissimum*

Aulus Gellius określił przysięgę na ten kamień jako najświętszą z przysięg. Kamień jest gromem, którym bóstwo uraniczne ciska w krzywoprzysięczce. Jupiter „uświęca błyskawicą” sojusze<sup>69</sup>. Kolejne zastosowanie *silex* („krzemień”) znalazł przy składaniu ofiar, którymi pieczętowano oficjalne sojusze. Po odczytaniu uzgodnionych warunków (*lex*) upoważniony fecjał uderzał świnie ofiarną świętym krzemieniem (*silex*), wypowiadając przy tym następujące słowa: *Iuppiter audi... si prior defexit publico consilio dolo malo, tum illo die, Iuppiter, populum Romanum sic ferito, ut ego hunc porcum hodie feriam, tantoque magis ferito quanto magis potes pollesque* [„Jowiszu, wysłuchaj... jeśli (lud rzymski) pierwszy podstępnie zerwie oficjalnie zawarte przymierze, to w tym dniu, Jowiszu, tak uderz w lud rzymski, jak ja dziś uderzam tego wieprza i niech będzie to uderzenie tak mocne, jak wielka jest twoja potęga i moc”]<sup>70</sup>. Do dzisiaj rozpowszechniona jest u nas wiara, że kamienny toporek, tj. właśnie piorun, umieszczony pod dachem chroni dom przed błyskawicami<sup>71</sup>, a we Włoszech kamienne groty strzał z czasów

---

*iusiurandum est habitum* („na krzemień Jowisza, co uchodzi za najświętszą przysięgę”) (przyp. red.).

<sup>69</sup> Wergiliusz, *Eneida*, XII, 200 [por. wydanie: *P. Vergilius Maro. Aeneis*, ed. G. B. Conte, Berlin – New York 2009: *audiat haec genitor, qui foedera fulmine sancit* (tłum. według: Wergiliusz, *Eneida*, tłum. I. Wiśniewski, Kraków 1978, na s. 323: „Niech to usłyszysz Jowisz [dokł. rodziciel], co paktu uświęca piorunem!” (przyp. red.).

<sup>70</sup> Liwiusz, I 24, 7n. [por. wydanie: *Titi Livi ab urbe condita, libri I–V*, ed. R.M. Ogilvie, Oxford 1974; oraz tłumaczenie według: Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, t. 1, tłum. A. Kościólek, Wrocław 1968, s. 33: „Słuchaj, Jowiszu! [...] Jeżeliby [naród rzymski] pierwszy złamał te warunki z decyzji publicznej, w złych zamiarach, wtedy ty, Jowiszu, tak uderz naród rzymski, jak ja tego wieprza tu dzisiaj uderzę, a uderz tym silniej, im większą masz władzę i potęgę” (przyp. red.). Czymś innym był jednak *lapis manalis* [kamień manów], przechowywany w świątyni Marsa przed *porta Capena*, który w czasie utrzymującej się suszy był wożony po ulicach miasta [Rzymu] dla wywołania deszczu (L. Preller, H. Jordan, *Römische mythologie*, op. cit., t. 1, s. 354 i n.) – najwyraźniej było to pierwotne przedstawienie „powozu burzy”.

<sup>71</sup> K. Seifart, *Sagen, Märchen, Schwänke und Gebräuche aus Stadt und Stift Hildesheim*, t. 2, Göttingen 1854, s. 187; R. Andrée, *Braunschweiger Volkskunde*, Braunschweig 1901, s. 411; M. Roediger, *Aus dem Sitzungs-Protokollen des Vereins*

prehistorycznych są poszukiwanymi amuletami noszonymi w woreczkach na szyi<sup>72</sup>.

Niemniej jednak wielkim błędem byłoby zakładać, że wyobrażenie pioruna można sprowadzić do meteorytu. Musiało się ono rozwinąć na długo przed obserwacjami meteorytów i skojarzeniem ich ze zjawiskiem burzy – znalazło bowiem odzwierciedlenie w obrazach stworzonych bez żadnego odniesienia do rzeczywistości obserwowalnej zmysłami. O błysku pioruna myślano jako o straszliwej broni niebios, często właśnie jako o strzale: sycylijski chłop klnie się na piorun i błyskawicę, używając formuły *tuoni e saette (sagittae)*<sup>73</sup> [tzn. „na grzmoty i strzały”]; krzemienne groty strzał nosi się jako małe pioruny dla ochrony przed złem (zob. przyp. nr 58). Nierzadko na pomnikach zakończenia pioruna mają dodatkowo kształt grotów strzał (zob. np. przypis 18). Także włócznia, którą na monetach bityńskich dzierży Zeus Strategos albo Strategios [Zeus Dowódca, Zeus Dowódczy], mogła pierwotnie być obrazem błyskawicy (il. 15).

Jednakże Grecy nie mogli zadowolić się tak prostymi obrazami, jakie wystarczały innym ludom. Bardzo wczesnie pojawiło się więc fundamentalne wyobrażenie o obustronności pioruna – było to mimowolne zastosowanie elementarnej dualności prawej i lewej strony, która została przeniesiona na otaczający świat i całą sferę boską<sup>74</sup>. Do opisanego pioruna używano zwrotów: *κεραυνὸς ἀμφήκης* [„piorun obosieczny”] albo *ἀμφίπυρος* [„ognisty z obydwu stron”] czy też innych poetyckich określeń<sup>75</sup>. Bóg błyskawicy był początkowo czczony jako *Ἀμφιπύρων* – „przeszywający na wyłot z obu stron”.

---

*für Volkskunde*, „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde” 1899, Bd. 9, s. 226; V. Grohmann, *Aberglaube und Gebräuche aus Böhmen und Mähren*, Prag 1864, s. 37, nr 210. W H. Usener, *Götternamen*, s. 288, przyp. 13, gdzie wskazałem na przypadek zaobserwowany w Bonn.

<sup>72</sup> Ant. A. de Nino, *Usi Abruzzesi*, t. 2, Firenze 1881, s. 36; G. Bellucci, *La grandine nell’ Umbria*, Perugia 1903, s. 34.

<sup>73</sup> S.A. Guastella, *Padre Antonio*, Ragusa 1885, s. 95.

<sup>74</sup> Zob. H. Usener, *Dreiheit; ein versuch mythologischer zahlenlehre*, Bonn 1903, s. 335 i n.

<sup>75</sup> Zob. idem, *Göttliche Synonyme*, „Rheinisches Museum für Philologie” 1898, Bd. 53, s. 336; idem, *Dreiheit*, op. cit., s. 344, przypis 4, por. także *ἀμφιπύρω φλογμῷ* („płomieniowi ognistemu na obu końcach”): Eurypides, *Hekabe* 473.



Il. 15. Domicjan, moneta brązowa (Amastria, Bitynia i Pont), 84–96 r. Awers: ΑΥΤ ΔΟΜΙΤΙΑΝΩΣ ΚΑΙΣΑΡ ΣΕΒΑ ΓΕΡΜ; głowa cesarza w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: ΖΕΥΣ ΣΤΡΑΤΗΓΗΣ ΑΜΑΣΤΡΙΑΝΩΝ; Zeus Strategos stojący frontalnie, głowa zwrócona w lewo, prawa ręka oparta na włóczni; u jego stóp po prawej orzeł stojący 3/4 w prawo z głową zwróconą w lewo

dwuzębny odcinek, z prawej i z lewej strony zakończony ostrym wierzchołkiem, z uchwytem pośrodku: tak pojawia się na przykład na fragmencie steli z Epidauros, na której widniał niegdyś dekret dotyczący *proksenii*<sup>77</sup>, jak również na wspomnianym wyżej reliefie z Mantui.

Obok tej próby ukazania pioruna mamy i inne, niewątpliwie starożytne, w których korzysta się z ówczasnie stosowanej broni. Najbardziej rozpowszechnioną bronią w rejonie Morza Śródziemnego był niegdyś labrys, topór bojowy o podwójnym ostrzu – *bipennis*. W epoce staroachajskiej, w której nie znano jeszcze wizerunków kultowych, podwójny topór był czczony jako święta istota (ostatecznie potwierdziły to wykopaliska w grocie diktejskiej [jaskini Dikte] i w pałacu królewskim na Krecie)<sup>78</sup>, dokładnie tak jak Macedończycy czcili Keraunosa. Kult w tym okresie dokonywał

<sup>76</sup> Ζεὺς Ὀρκίος (Zeus Strzegący Przysięg): Pauzaniusz, V 24, 9. Zeus Κυναιθαεῖς (Zeus Kynajtejski, którego posąg z gromem w dłoni podarowali dla Olimpij mieszkańcy Kynajty): Pauzaniusz, V 22, 1 por. VIII 19, 1. Bogini księżycy: H. Usener, *Göttliche Synonyme*, op. cit., s. 332.

<sup>77</sup> P. Perdrizet, *Parasima de villes sur des stèles de proxénie*, „Bulletin de correspondance hellénique” 1896, Bd. 20, s. 556.

<sup>78</sup> G. Karo, *Altkretische Kultstätten*, „Archiv für Religionswissenschaft” 1904, Bd. 7, s. 124–134, 123.

się pod znakiem labrysu, tak jak chrześcijaństwo pod znakiem krzyża. W Karii ten stary symbol utrzymał się jeszcze w okresie późniejszym. Mylasa [współ. Milas] była centralnym ośrodkiem kultu Zeusa Stratiōsa [Zeusa Wojskowego] dzierżącemu *labrys*, nazywanego także starym imieniem pochodzącym od słowa λάβρυς – „kamienny topór”<sup>79</sup>: Λαβράυνδος, Λαβραυνδεύς [*Labrayndos, Labrayndeus*]. Na inskrypcjach wotywnych z Mylasy umieszczano niekiedy labrys pomiędzy imionami boga<sup>80</sup>. Równie często jak na monetach greckich piorun, na monetach z Afrodyzji (il. 16), Euromos i Mylasy (il. 17) oraz jako stempel do rewersów monet z Korakesionu w Cylicji pojawiał się labrys<sup>81</sup>. O tym, że nie chodziło tu o zwykłą broń, jak w przypadku labrysu w rękach Amazonek, lecz o przedstawienie błyskawicy, świadczy między innymi moneta ze Stratonikei, na rewersie której przedstawiony został orzeł na błyskawicy; orzeł zwrócony jest w prawą stronę, a przed nim znajduje się labrys<sup>82</sup>. Również w ogólnogreckiej świadomości dawny symbol z zamierzchłej starożytności przetrwał aż po epokę cesarstwa. Z zadziwiającą stałością wyspa Tenedos aż do I w. p.n.e. umieszczala na awersach swoich monet podwójną, męsko-żeńską głowę, a na rewersach labrys. Labrys utrzymywał się na rewersach jeszcze długo po tym, jak zmieniły się stemple do awersów. Dzięki Friedrichowi Imhoof-Blumerowi<sup>83</sup> znamy okaz pewnej monety, na której obydwa skrzydła labrysu są podtrzymywane

<sup>79</sup> Plutarch, *Quaestiones Graecae* 45; por. P. Kretschmer, *Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache*, Göttingen 1896, s. 404. Na temat Zeusa Labrayndosa zob. Herodot 5, 119; P. Foucart, *Associations religieuses chez les Grecs*, Paris 1873, s. 105 i n.; J.A. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. 2, Leipzig 1871, s. 269 i n.

<sup>80</sup> W. Judeich, *Inscripfen aus Karien*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, „Athenische Abteilung” 1890, Bd. 15, s. 259: raz pomiędzy Διὸς a Λαβρένδου, innym razem pomiędzy Λαβρ a αὐνδ[ω].

<sup>81</sup> Afrodyzja: F. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, Paris 1883, s. 305, nr 19; Euromos: ibidem, s. 310, nr 54; Mylasa: ibidem, s. 312, nr 70, 70a; Korakesion: „Revue international d’archéologie numismatique” 1902, vol. 5, tabl. XVIII, fig. 5; por. s. 253, nr 718.

<sup>82</sup> F. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, op. cit., s. 315, nr 79. Por. G. Karo, „Alt-kretische Kultstätten”, s. 124 i n.

<sup>83</sup> F. Imhoof-Blumer, *Zur Münzkunde des Pontus, von Paphlagonien, Tenedos, Aiolis und Lesbos*, „Zeitschrift für Numismatik” 1898, Bd. 20, s. 274 i n., tabl. X, fig. 9, 8.





Il. 16. Moneta brązowa (Afrodyzjas, Karia), ok. 100–1 r. p.n.e. Awers: głowa Afrodyty w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: ΑΦΡΟΔΙ-[CIEΩΝ]; podwójny topór (labrys) z dwoma gałązkami palmowymi skrzyżowanymi na jego trzonku

Il. 17. Moneta brązowa (Mylasa, Karia), ok. 200–30 r. p.n.e. Awers: koń galopujący w prawo. Rewers: ozdobny trójząb połączony z labrysem

przez podpórki, oraz jeszcze innej, na której za pomocą *taenii* do uchwytu topora przywiązana została amfora. Wymowa tych wizerunków nie budzi wątpliwości: na wyspie Tenedos labrys stanowił w świątyni przedmiot bezpośredniej czci. Jawi się nam to jako relikwiarz epoki achajskiej, jeśli nie karyjskiej: nic dziwnego zatem, że później był już niezrozumiały i że dał początek powiedzeniom takim jak *Τενέδιος πέλεκυς* [„tenedyjski topór”] czy *κακὸν Τενέδιον* [„tenedyjska mordęga”]<sup>84</sup>.

W północno-zachodniej Europie odpowiednikiem labrysu był młot w kształcie litery T, a więc także broń obustronna z uchwytem umieszczonym pośrodku. Jest to słynna broń skandynawskiego Thora, czyli niewątpliwie wyobrażenie błyskawicy, z tego właśnie względu w formie zminiaturyzowanej często noszone jako amulet<sup>85</sup>. Jego świętość manifestowała się w symbolicznym zastosowaniu w prawie zwyczajowym: w skandynawskim obrzędzie zaślubin panny młodej oraz w niemieckim zwyczaju obejmowania [ziemi]

<sup>84</sup> Diogenianos (Gramatyk) 8, 58 *Corpus Pseudoepigrapharum Graecorum*, t. 1, Göttingen 1851, s. 317 oraz Apostolios 10, 81; por. Arystoteles, *Fr.* 593.3 ed. W. Rose; H. Usener, *Zwillingsbildung*, Leipzig – Berlin 1900, s. 315–333 [= *Kleine Schriften*, t. 4, Leipzig 1913, s. 334–356], s. 328.

<sup>85</sup> H. Petersen, *Om Nordboernes Gudedyrkelse og Gudetro. En antikvarisk undersøgelse*, t. 1: *Hedenold*, Kopenhague 1876, s. 75 i n.; por. s. 52 i n.; W. Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, Leipzig 1895, s. 252.



w posiadanie poprzez rzut młotem<sup>86</sup>. O powszechnym występowaniu tego wyobrażenia wśród Germanów świadczą używane do dziś przysłowiowe zwroty<sup>87</sup>, takie jak: *dass dich der Hammer schlag* („niech cię młot walnie” [por. polskie: „niech cię szlag trafi”]), dolnoniemieckie *dat die de Hamer* [„niech to szlag”] i ludowe określenia kamieni piorunowych (belemnitów) jako *Donnerhammer* („młoty pioruna”) czy *Hämmerli* („młoteczki”)<sup>88</sup>. Także celtyckie zabytki<sup>89</sup> dowodzą, że bronią bóstwa uranicznego był cylindrycznie uformowany młot z uchwytem pośrodku. Odpowiednikiem etruskich demonów śmierci ukazywanych z młotem w ręku jest nasz *Meister Hämmerli*, znany z objaśnienia Ernsta Ludwiga Rochholza czart, uważany za bóstwo śmierci<sup>90</sup>.

Wspomnieliśmy już, że miejsce trafione piorunem Rzymianie określali mianem *bidental*. Starożytni uczeni wyjaśniają, że określenie to pochodzi od ofiary przeznaczanej do złożenia w tym miejscu – dwuzębego jagnięcia (*bidens*). Jest to raczej próba wybrnięcia z kłopotu. Nie mam pojęcia, w jaki sposób od składania w ofierze *ovis bidens* [„dwuzębnej owcy”] miejsce

<sup>86</sup> Zaślubiny panny młodej: J. Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, Göttingen 1828, s. 163, 431; W. Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, s. 251 i n.; rzut młotem: J. Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, op. cit., s. 55 i n., s. 64.

<sup>87</sup> J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Berlin 1854, s. 166; idem, *Deutsches Wörterbuch* [t. 1–16, Leipzig 1854–1960], t. 4, s. 315. *Donnerhammer*: E.L. Rochholz, *Schweizer Sagen aus dem Aargau*, Bd. 1, Aargau 1856, s. 386; *Hämmerli*: ibidem, t. 2, s. 205.

<sup>88</sup> Również w polskim folklorze neolityczne siekierki krzemienne i skamieniałości belemnitów traktowane były jako „kamienie piorunowe” lub skamieniałe pioruny. Wierzo również w ich apotropaiczną moc; zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 1: *Kultura duchowa*, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 734; M. Mazurkiewicz *Kamień piorunowy w polszczyźnie i kulturze ludowej* [szkic hasła do *Słownika ludowych stereotypów językowych*], [w:] *Język a kultura*, t. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław 1991, s. 149–155 (przyp. red.).

<sup>89</sup> A. Bertrand, *Religion des Gaulois*, Paris 1897, s. 318 i 354 (por. S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule romaine: description raisonnée du Musée de Saint-Germain en Laye Bronzes figurés*, Paris 1894, s. 175).

<sup>90</sup> E.L. Rochholz, *Schweizer Sagen aus dem Aargau*, t. 2, s. 204 i n. Przejście od boga piorunów, który obiera za mieszkanie ziemię, do boga śmierci obserwujemy już na obszarze hellenistycznym; zob. wyżej, przyp. 46.

rażone piorunem miałyoby wziąć nazwę *bidental*, a kapłani – *sacerdotes bidentales*. Uważam jednak za w pełni zrozumiałe, jeśli „dwuząb”, *bidens*, tj. harpun, był po prostu niegdyś rzymskim symbolem błyskawicy.

Niektóre z tych dualnych wyobrażeń, jeśli tylko było to możliwe, zostały szybko podporządkowane w swej formie troistości. Dla Rzymian błyskawica to *fulmen trisculum* [„piorun potrójny”], u poetów zaś to *trifida flamma* [„płomień trójdzielny”] albo *Iovis ignis tergeminus* [„troisty ogień Jowisza”]<sup>91</sup>. Przekształceniu w formę troistą najłatwiej poddał się dwuzębny harpun, *bidens*: stał się on po prostu trójzębem (τρίαινα, *tridens*). To broń powszechnie przypisywana Posejdonowi, jak jednak wykazał Georg Loeschcke, w podobny sposób przedstawiano niekiedy także broń Zeusa. Natomiast pierwotna tożsamość trójzębu Posejdona z piorunem wydaje się wynikać z faktu, że w miejscu, gdzie według badań Nikolaosa Balanosa w Erechtejonie znajdował się ślad po trójzębie Posejdona, znajdował się *hypetral*, to znaczy otwór w dachu<sup>92</sup>, jakiego wymagano w przypadku miejsca uderzenia pioruna (zob. przyp. 27). Jeszcze Homer (*Iliada* XIV, 385n.) broń Posejdona nazywa δεινὸν ἄορ τανύηκες [...] εἴκελον ἄστεροπιῆ [„strasliwym mieczem mającym długie ostrze [...] podobnym do błyskawicy”<sup>93</sup>]. Wspólne dla Greków i przejęte przez Rzymian oraz innych Italików wyobrażenie pioruna wywodzi się od dawnego wyobrażenia pioruna jako linii prostej (zob. przyp. 60). Troistość można było nanieść na taką formę wyłącznie przez wyprowadzenie z głównej linii dwóch bocznych na kształt trójzęba. Takiemu rozgałęzieniu nadawano rozmaite układy. Często nie zadowalano się trzema zębami, ale przedstawiano ich pięć lub więcej: zawsze jednak zachowując liczbę trzy, np. gdy z pięciu promieni dwa położone najbardziej na zewnątrz wiązały się z promieniem głównym jako linią środkową, aby utworzyć trójdzielność. Często również dwa najbardziej zewnętrzne były tak wygięte, jakby tworzyły jakiś dwulistny kwiat ze słupkiem; na monetach z Elidy zadbano o to, by

<sup>91</sup> Przykłady w: H. Usener, *Dreiheit*, op. cit., s. 189, przyp. 1.

<sup>92</sup> Zob. W. Dörpfeld, *Zum Erechtheion*, „Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts: athenische Abteilung” 1903, Bd. 28, s. 466 i n. Wskazówkę tę zawdzięczam memu studentowi, panu Lörmanowi.

<sup>93</sup> Por. tłumaczenie K. Jeżewskiej, *Iliada* XIV, 384–386 (op. cit., s. 257): „Naczele Posejdon, co wstrząsa ładami, w dłoni potężny miecz ścisnął, o długim ostrzu, strasliwy, do błyskawicy podobny” (przyp. red.).

po jednej stronie wydawały się być ukształtowane na podobieństwo kwiatu (il. 18). Już dawno temu Karl Diltthey i Reinhardt Kekulé zwrócili uwagę na to, że błyskawicy można się dopatrzeć również w wyobrażeniu kwiatu, zwłaszcza lilii<sup>94</sup>.

## 7.

Nie chcemy przeoczyć tutaj pewnej dodatkowej przesłanki. Prędkość,

z jaką poruszał się piorun, skłaniała do wyobrażenia, że on w istocie lata: Eurypides, *Błagalnice* 860: [ὄρας] τὸ Δῖον οὐ βέλος διέπτατο [„widzisz tego, przez którego przeleciał pocisk Zeusa”], *Bachantki* 90: πταμένας Διὸς βροντᾶς [„latające gromy Zeusa”]. Piorun musiał zatem mieć skrzydła: Arystofanes, *Ptaki* 1741: πάλλον κεραυνὸν περοφόρον Διὸς βέλος [„rzucając piorun, skrzydlaty pocisk Zeusa”], Sofokles, *Edyp w Kolonie* 1460: Διὸς περωτὸς βροντῆ [„Zeusa skrzydlaty grom”]; *Hymny orfickie* 19, 8: πτηνὸν ὄπλον δεινόν [„latający oręż straszliwy”]. I rzeczywiście, grecko-rzymskie pioruny były bardzo często wyposażone w skrzydła, najczęściej dwa, ale nierzadko nawet cztery<sup>95</sup>.

Powstały w ten sposób wizerunek – osobliwy i pełen sprzeczności – musi budzić zdziwienie: nieożywiona substancja, którą uważano za metaliczną, złączona została w jedno z częściami ciała istoty żywej. Oczywiście jest możliwe, że takie połączenie nastąpiło w sposób niezamierzony i miało charakter pierwotny: w takim wypadku droga rozwojowa, która zaczęła się od dodania skrzydeł, musiałyby jednak doprowadzić do dalszej rozbudowy



Il. 18. Srebrna hemidrachma (Olimpia, Elida), 271 r. p.n.e. Awers: głowa Zeusa w wieńcu laurowym w prawo. Rewers: F-A; piorun wewnątrz wieńca oliwnego; poniżej: A P I

<sup>94</sup> Zob. R. Kekulé, *Zeus Talleyrand*, „Archäologische Zeitung” 1875, Bd. 32, s. 94.

<sup>95</sup> Nie ma potrzeby przywoływać tu kolejnych przykładów obrazów i monet. Także na ołowianych tokenach piorun pojawia się z dwoma skrzydłami, jak w: A. Postolacca, *Piombi inediti del nazionale museo numismatico di Atene*, „Annali dell’Istituto di corrispondenza archeologica” 1868, Bd. 40, s. 296, nr 634; a z czterema skrzydłami – ibidem, nr 632 i n.

w kierunku naturalnej istoty skrzydlatej, tym bardziej że według powszechnych wyobrażeń piorun był nosicielem boskiego ducha. Jest jednak równie prawdopodobne, że ta hybrydowa jedność pojawiała się w wyniku kompromisu pomiędzy dwoma całkiem różnymi wyobrażeniami: pioruna jako broni i pioruna jako ptaka. Krótko mówiąc, musimy uznać, że orzeł to kolejny grecko-rzymski obraz błyskawicy.

Orzeł, który według Homera „przez ciemne chmury” przedziera się na ziemię, aby spaść na swoją ofiarę, albo – jak powiada Babrios<sup>96</sup> – swój łup ukrywa wysoko w chmurach<sup>97</sup>, jest z pewnością najtrafniejszym obrazem pioruna, jaki może zaoferować świat zwierząt. Za takim właśnie pomysłem przemawia wyjątkowe znaczenie orła, który był zarówno wzorem dla wyobrażeń bitych na antycznych monetach, jak i znakiem bojowym rzymskich legionów. Myślę jednak, że nie brakuje na to również bezpośrednich dowodów.

Wierzono i powiadano<sup>98</sup>, że orzeł jest jedynym spośród wszystkich ptaków, w którego nigdy nie trafia piorun. Wyobrażenie leżące u podstaw tego

<sup>96</sup> Por. *Babriosa Ezopowe bajki*, tłum. Z. Węcławski, Poznań 1861 (przyp. red.).

<sup>97</sup> Homer, *Iliada* XXII, 308–310 [por. wydanie: *Homeri Ilias*, ed. M.L. West, op. cit.: αἰετὸς ὑψιπετήεις, ὃς τ' εἶσιν πεδίον δὲ διὰ νεφέων ἐρεβενῶν ἀρπάξων ἢ ἄρ' ἀμαλῆν ἢ πτῶκα λαγῶν (tłum. K. Jeżewska, op. cit., s. 387–388: „[jak] orzeł o locie podniebnym, gdy na równinę zniecka, drapieżny, z chmur mrocznych opada, by płochliwego zająca lub jagnię porwać bezsilne”) (przyp. red.); Babrios, *Fab.* 115, 8n. według *Babrii Fabulae Aesopae*, ed. G.C. Lewis, Oxford 1896, s. 123; por. wyroczenie w *scholionie* do Arystofanesa, *Rycerze* 1013: αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται ἡματα πάντα („staniesz się orłem wśród chmur przez wszystkie dni”) i wyrażenie αἰετὸς ἐν νεφέλαις („orzeł pośród chmur”) u Zenobiusza II, 50 według *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, op. cit., t. 1, s. 45.

<sup>98</sup> Pliniusz, *Historia naturalna* X, 4.15 [wydanie C. *Plinii Secundi naturalis historiae libri XXXVII*, hrsg. L. von Jan, K. Mayhoff, Bd. 1–6, Leipzig 1892–1909 (repr. Stuttgart 1967–2002) (przyp. red.): *negant umquam solam hanc alitem fulmine exanimatam, ideo armigeram Iovis consuetudo iudicavit* [(według tłumaczenia I. Mikołajczyka; Gajusz Pliniusz Sekundus, *Historia Naturalna*, t. 2, Toruń 2019, s. 345: „Powiadają, że jest to jedyny ptak, który nigdy nie został trafiony piorunem. Dlatego tradycja uznała, że orzeł przyniósł piorun Jowisza”; por. również tłumaczenie: K. *Pliniusza Starszego Historii Naturalnej ksiąg XXXVII*, tłum. J. Łukasiewicz, t. 4, Poznań 1845, s. 13 (przyp. red.); por. *ibidem*, 2, 56.146 [*quoniam hoc solum*

mitu z zakresu historii naturalnej wywodzi się z pewnością ze sposobu wyciągania wniosków przez analogię, typowego dla myślenia ludowego, na który pragnę krótko zwrócić uwagę. Na Krecie, świętej wyspie Zeusa, znajdował się pewien potok, który miał tę właściwość, że każdy, kto się przezeń przeprawił – nawet podczas deszczu – pozostawał suchy<sup>99</sup>. To w nim miała zażyć oczyszczającej kąpeli Europa po obcowaniu z Zeusem. Ten potok był uważany za ziemski odpowiednik potoków niebiańskich, z których wypływa deszcz: kto w nim stoi, nie może zostać zmoczony przez deszcz, gdyż znajduje się ponad deszczem. Podobne wyobrażenie panowało na temat świętego, nieprzekraczalnego miejsca Zeusa Lykaiosa na górze Lykaion w Arkadii. Kto je przekroczył i się w nim znalazł, czy to człowiek, czy zwierzę, niezależnie od pory roku i dnia, nie rzucał cienia<sup>100</sup>. Kto przebywa w miejscu, które jest źródłem światła, wznosi się ponad cień, gdyż tylko to może rzucać cień, co znajduje się poniżej światła. Analogicznie: jeśli kamiennemu toporkowi przechowywanemu pod dachem przypisywano moc chronienia domu przed niebezpieczeństwem pioruna, to dlatego, że kamienny toporek uważano wprost za piorun, z czego wyciągano wniosek, że chroniony przez kamienny toporek dom już został wybrany przez boga błyskawic na miejsce zamieszkania, nie może zatem zostać wybrany po raz drugi. Tego, co już raz się dokonało, nawet sam bóg nie jest w stanie cofnąć. Według rozpowszechnionych wierzeń piorun nie trafia także w krzew leszczyny.

---

*animal ex marinis non percutiat, sicut nec e volucris aquilam, quae ob hoc armigera huius teli fingitur;* tłum. I. Mikołajczyk, op. cit., t. 1, s. 131: „[o fokach:] spośród wszystkich zwierząt morskich piorun nie uderza tylko w nie” (przyp. red.).

<sup>99</sup> Kalimach *Fr. 37* według *Callimachea*, hrsg. von O. Schneider, t. 2, Leipzig 1873, s. 346. Potok ten jest okreśłany jako ὕδατιον („rzeczka”) przez Antyгона (*Rerum mirabilium collectio* 163), zaś jako ὄχετος („kanał/potok”) u Sotiona (*Excerpta* IV) [por. Antygon z Karystos, *Opowieści niezwykle*, tłum. E. Żybert, Wrocław 2014, s. 79: „Mówi też (Eudoksos), że ludzie siedzący podczas ulewy nad pewną rzeczułką na Krecie nie mokną. Według przekazów w jej nurtach obmyła się Europa po tym, jak połączyła się z Zeusem” (przyp. red.)]. Por. H. Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Bd. 3: *Die Sintfluthsagen untersucht*, Bonn 1899, s. 199, przypis.

<sup>100</sup> Teopomp, *Fr. 272 FGH* (Müller), t. 1, s. 324 [= *FGrH* (Jacoby) 115 F 343 = Polibiusz XVI 12, 7]; por. również: Pauzaniusz VIII 38, 6; Plutarch, *Quaestiones Graecae* 39; zob. H. Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, vol. 3: *Die Sintfluthsagen untersucht*, s. 198 i n.

Dlatego w Górnym Palatynacie podczas burzy wtykano w gzymsy okienne gałęzie leszczyny (z kolei w innych regionach wierzono, że w ten sam sposób można chronić się przed pożarem): czczono tym samym leszczynę jako wcielenie pioruna<sup>101</sup>. Widoczny w zaprezentowanych tu przykładach sposób myślenia był decydujący także w innych zwyczajach dotyczących obrony przed nieszczęściem. Gdy odniesiemy nasze obserwacje do mitu o orle, to staje się zrozumiałe, dlaczego nie może zostać trafiony piorunem, gdyż albo sam jest – jak powiada Pliniusz – niosącym piorun Jowisza (*armigera Iovis* [„nosicielem broni Jowisza”]), albo wręcz wyobrażeniem pioruna. Takiego wyjaśnienia nie dałoby się zanegować nawet wtedy, gdyby dało się udowodnić, że mit pojawił się po raz pierwszy dopiero w okresie hellenistycznym. W dalszych rozważaniach zobaczymy jednak, że dopiero w tak późnym okresie zaistniały po prostu odpowiednie uwarunkowania, ale samo prawdopodobieństwo przemawia za dużo starszą epoką. Także dla mieszkańców Indii okresu wedyjskiego, o czym przypomniał mi Ludwig Deubner, Agni [tj. bóg ognia/ogień] był „ognistym ptakiem” albo „potężnym sokołem (ewentualnie orłem), szybkim ptakiem o złotych skrzydłach”<sup>102</sup>. Wszelkie wątpliwości w tej kwestii rozwiewają odważne słowa poety, które Ajschylos zaczerpnął z głębokich pokładów ludowej intuicji<sup>103</sup>:

καὶ δόμους Ἀμφίωνος καταθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς  
[a domostwo Amfiona do gruntu wypalę niosącymi ogień orłami].

Zeus grozi spaleniem pałacu Amfiona swoimi „niosącymi ogień orłami”. Epitet πυρφόρος [*pyroforos* – „niosący ogień”] w tej i późniejszej epoce był ulubionym określeniem dla κεραυνός<sup>104</sup>. Tę samą myśl co Ajschylos

<sup>101</sup> A. Kuhn, *Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen*, Berlin 1859, s. 228 (2012 n.). Fakt ten wskazał mi pan doktor Deubner.

<sup>102</sup> Ibidem, 28 i n. (29<sup>2</sup>).

<sup>103</sup> Ajschylos, *Fr.* 160 p. 33 N. powtórzone przez Arystofanesa, *Ptaki* 1247n.

<sup>104</sup> Pindar, *Ody nemejskie* X, 71: Ζεὺς δ' ἐπ' Ἴδα πυρφόρον πλάξε ψολόεντα κεραυνόν (tłum. M. Brożka według: Pindar, op. cit., s. 232: „W Idasa Zeus wyrpuścił dymiący piorun ognisty”); Ajschylos, *Siedmiu przeciw Tebom* 444 τὸν πυρφόρον ἦξειν κεραυνόν („nadejdzie piorun niosący ogień”); Sofokles, *Edyp w Kolonie* 1658: πυρφόρος θεοῦ κεραυνός („niosący ogień boga piorun”), *Król Edyp* 200: πυρφόρων



w nieco odmienny sposób podjął Eurypides w *Błagalnicach* 640, mówiąc o Kapaneusie:

ὄν Ζεὺς κεραυνῶ πυρπόλῳ καταίθαλοι  
[oby go Zeus spopielił piorunem spalającym].

Rozumiemy teraz, dlaczego orzeł mógł, a nawet musiał się stać świętym zwierzęciem Zeusa<sup>105</sup>. Co prawda zbyt pochopnie byłoby uogólniać, że epokę kultu bóstw antropomorficznych poprzedzał etap kultu bóstw zoomorficznych, niemniej jednak bez wątpienia można odnaleźć ślady teriomorficznego wyobrażenia bogów, które zachowały się do czasów historycznych jako pozostałość wcześniejszej warstwy religijności. Zwierzęta, które napotykamy jako boskie symbole, należy bez wyjątku uznać za prastare formy przedstawień tych bogów. Niektóre posągi z Altis przedstawiały Zeusa trzymającego w lewej ręce orła, podczas gdy prawą ciskał on piorun<sup>106</sup>. Takie przedstawienie pojawia się także na monetach z Messenii (il. 19). Gdzie indziej orzeł bywał umieszczany na wyciągniętej prawicy tronuującego Zeusa – tak jest np. na monecie z Olous (Elounda) na Krecie i na najstarszych macedońskich emisjach z Egiptu (il. 20)<sup>107</sup>. Dopiero od czasów

---

ἀστραπᾶν κράτη („niosący ogień, błyskawicę, moc”), por. Arystofanes, *Ptaki* 1749: ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος πυρφόρον („o Zeusa włócznie niosąca ogień”).

<sup>105</sup> Kornutus 9 s. 10, 16 L: ἱερός δ’ ὄρνις αὐτοῦ ἀετὸς λέγεται εἶναι διὰ τὸ ὀξύτατον τοῦτο τῶν πτηνῶν εἶναι („mówi się o orle, że jest jego (Jowisza) świętym ptakiem, a to dlatego, ponieważ lata najszybciej”); już według *Iliady* XXIV, 311 Orzeł jest dla Zeusa: φίλτατος οἰωνῶν καὶ εὐ κράτος („najmilszym spośród ptaków i dobrą siłą”) – zob. wyżej, s. 640–641; ἐστὶ μέγιστος („jest największy”); por. Owidiusz, *Metamorfozy* XII, 561: *divum gratissima regi* („najdroższy królowi bogów”).

<sup>106</sup> Pauzaniusz V 22, 5, 7; Monety z Messenii: zob. wyżej, O. Jahn, *Giove Polieo in Atene* (Nuove Memorie dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica, t. 2), Lipsia 1865, s. 17 i n., tabl. I, fig. 3–6; por. J.A. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, t. 1, op. cit., s. 23 i n., 12 i n. oraz K. Sittl, *Der Adler und die Weltkugel als Attribute des Zeus in der griechischen und rom’schen Kunst*, „Jahrbücher für klassische Philologie” 1885, hrsg. von A. Fleckeisena, Supplementband XIV, s. 17 i n.

<sup>107</sup> Olous: W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Crete and the Aegean Islands*, London 1886, tabl. XIV, fig. 12; por. s. 60, nr 1; J.N. Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne, accompagnée de l’histoire, la géographie et la mythologie de l’île*, Première partie: *Description des monnaies, histoire et géographie*,



Aleksandra Wielkiego orzeł był przedstawiany na monetach z piorunem w szponach<sup>108</sup>; ma to miejsce już na najstarszych tetradrachmach Aleksandra (il. 21), następnie na monetach wybijanych przez Ptolemeusza I Sotera jako króla (il. 22), dosyć wcześnie takie wyobrażenie dotarło i do Italii, gdzie spotykamy je już na rzymskich monetach typu *aes grave* [wczesnych monetach z brązu] (il. 23a i 23b) i na monetach autonomicznych z Kapui (il. 24). Orzeł został więc nosicielem broni Zeusa<sup>109</sup>. Później zaś często przedstawiano go siedzącego na ziemi obok Zeusa<sup>110</sup> jako jego strażnika lub ulubione zwierzę. Pomijając to ostatnie, żadne inne wyobrażenie orła nie przeczy jego ścisłym związkom z błyskawicą.

Począwszy od momentu, gdy dawny Keraunos – bóstwo pioruna – stał się Zeusem, wyobrażnia mitologiczna konsekwentnie także Zeusa, tak jak wcześniej Keraunosa, zaczęła przedstawiać pod postacią orła. Dobrze znana jest opowieść o tym, jak Zeus, porywając Ganimedesa, przeobraził się w orła. Wprawdzie wcześniejsi poeci, znając opowieść o tym porwaniu, nie

---

Mâcon 1890, tabl. XXII, fig. 23, 27; Egipt: J.N. Svoronos, *Τα νομίσματα του κράτους των Πτολεμαίων*, Athenai 1904, tabl. I, fig. 4, 7, 11–21 oraz tabl. II, fig. 5, 6.

<sup>108</sup> Aleksander: H. Gaebler, *Die antiken Münzen Nord-griechenlands*, Bd. 3: *Makedonia und Paionia*, Berlin 1906, tabl. XXXI, fig. 18, 23 (widziałem tablice u Imhoof-Blumera). Ptolemeusz Soter: J.N. Svoronos, *Τα νομίσματα του κράτους των Πτολεμαίων*, Athenai 1904, tabl. II, fig. 29 i n.; tabl. III, fig. 6–12, 15–25; tabl. V, fig. 25, 26; tabl. VI, fig. 21–27; tabl. VIII–XIV, fig. 14, 24 itd. Rzym: E. Babelon, *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine, vulgairement appelées monnaies consulaires*, t. 1, Paris 1885, s. 4 oraz z czasów drugiej wojny punickiej: E. Babelon, op. cit., s. 25 i n, nr 29–31. Kapua: J. Friedländer, *Die oskischen Münzen*, Leipzig 1850, tabl. I, Capua nr 1. Por. E. Babelon, op. cit., t. 1, nr 26. Por. K. Sittl, *Der Adler und die Weltkugel...*, op. cit., s. 12.

<sup>109</sup> Wergiliusz, *Eneida* V, 255: *Iovis armiger* („niosący orzeł Jowisza”), Owidiusz, *Metamorfozy* XV, 386: *armigerumque Iovis* („i niosący orzeł Jowisza”); ibidem 10, 157n: *nulla tamen alite verti dignatur nisi quae posset sua fulmina ferre* („lecz w żadnego innego ptaka nie chciał zmienić się Jowisz, tylko w tego, który mógł nosić jego pioruny”); por. Pliniusz, *Historia naturalna*, II, 56.146; X, 4.15.

<sup>110</sup> Na monecie z Tavium siedzący na tronie Zeus dzierży trójzębny piorun, po prawej i po lewej stronie siedzi w połowie wysokości orzeł; zob. W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Galatia, Cappadocia, and Syria*, London 1899, tabl. V, fig. 12, por. s. 27, nr 17.



Il. 19. Srebrna tetradrachma (Messene, Messenia), ok. 183–182 r. p.n.e. Awers: głowa Demeter w diademie i wieńcu z kłosów pszenicy w prawo, w uchu perłowy kolczyk. Rewers: ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ ΙΘΩΜ in lewy polu, w centrum Δ-I/O-N; Zeus Ithomatas stojący w prawo, prawą ręką ciska piorun, w lewej, wyciągniętej ręce trzyma orła; poniżej monogram A; w prawym polu trójnóg

Il. 20. Ptolemeusz I Soter (jako satrapa), srebrna tetradrachma wybita w imieniu Aleksandra IV (Memfis lub Aleksandria, Egipt), 317–311 r. p.n.e. Awers: głowa deifikowanego Aleksandra Wielkiego w diademie z rogiem Zeusa-Ammona, skalpie słonia i aegis, w prawo. Rewers: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ[Υ] w prawym polu; Zeus Aëtophoros siedzący w lewo na tronie bez oparcia, w prawej, wyciągniętej ręce trzyma orła, lewa spoczywa na włóczni, stopy na podnóżku; w lewym polu piorun; pod tronem PY



Il. 21. Aleksander Wielki, brązowy hemiobol (Amfipolis, Macedonia), ok. 325–323/22 r. p.n.e. Awers: głowa młodzieńczego Heraklesa w skalpie lwa w prawo. Rewers: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ; orzeł ze złożonymi skrzydłami stojący w prawo z głową zwróconą w lewo, trzymający w szponach piorun; w prawym polu A

Il. 22. Ptolemeusz I Soter, srebrna tetradrachma (Aleksandria, Egipt), ok. 305–285 r. p.n.e. Awers: głowa władcy w diademie i aegis w prawo, za uchem mała Δ. Rewers: ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ; orzeł ze złożonymi skrzydłami stojący w lewo, trzymający w szponach piorun; w lewym polu Δ



Il. 23a (awers) i 23b (rewers). *Quincussis* (*aes signatum*) (Rzym), ok. 280–250 r. p.n.e. Awers: orzeł z rozpostartymi skrzydłami ustawiony frontalnie, trzymający w szponach piorun. Rewers: pegaz galopujący w lewo; poniżej [R]OMANOM

spisują jej dokładniej – przykładem może być Homer, wedle którego (*Iliada*, XX, 234) Ganimesesa „porwali bogowie, aby był podczaszym Zeusa”<sup>111</sup> – to nawet jeśli pierwsze wzmianki o przeobrażeniu się Zeusa w orła znamy dopiero z czasów hellenistycznych<sup>112</sup>, to i tak opowieść ta musiała powstać wcześniej, podobnie jak setki mitów, które aleksandryjscy poeci i badacze zaczerpnęli z miejscowej tradycji. Takie rozwiązanie wyda się nam bardziej prawdopodobne, gdy przywołamy drugi przykład przeobrażenia się bóstwa w orła: podanie, które – jak się wydaje – nie weszło w ogóle do literatury, ale zachowało znaczenie w skali lokalnej. Monety z Gortyny na Krecie zyskały sławę dzięki wyobrażeniu słynnego platana, o którym wierzono, że przestał zrzucać liście (οὐ φύλλοβολεῖ), od kiedy Zeus zaślubił przy nim Europę (il. 25)<sup>113</sup>. Na pniu drzewa, rozłożona wśród gałęzi, tkwi Europa. Często towarzyszy jej orzeł. Wbrew rozpowszechnionej, znanej

<sup>111</sup> Por. tłumaczenie K. Jeżewskiej, *Iliada* XX, 232–235 (op. cit., s. 357): „[...] Ganimeses do bogów podobny, co najpiękniejszy był z rodu całego ludzi śmiertelnych, więc go porwali bogowie na podcaszego Dzeusowi, dzięki urodzie, ażeby przebywał z nieśmiertelnymi” (przyp. red.).

<sup>112</sup> Pierwsze świadectwo o przeobrażeniu w orła u Owidiusza, *Metamorfozy* X, 155 i n.; Wergiliusz, *Eneida* 5, 254 i n. jako porywacza wymienia jedynie orła. Zbyt krytycznie: C.G. Heyne, *Ad Apollodori Bibliothecam observationes*, Göttingen 1803. s. 294.

<sup>113</sup> Teofrast, *Historia plantarum* I 9, 5 i inne; por. O. Jahn, *Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken* (Denkschriften der Wiener Akademie XIX 1870), s. 25, przyp. 7.

także na Krecie legendzie, według której Zeus uwiódł Europę, zjawiając się pod postacią byka, na całej serii tych monet<sup>114</sup> orzeł ma pozę i zachowanie odpowiadające dokładnie postawie i zachowaniu łąbiedzia w znanej scenie obcowania z Ledą. Monety te nie pozostawiają cienia wątpliwości, że według opowieści z Gortyny, aby uwieść Europę, Zeus przemienił się właśnie w orła. Przeobrażenie się Zeusa w orła można zrozumieć jedynie pod warunkiem, że orzeł istotnie był formą wyobrażania Zeusa, a więc był z nim tożsamy. Jeśli teza ta wydaje się jeszcze wątpliwa, to należy zwrócić uwagę na tradycję miasta Sestos nad Hellespontem<sup>115</sup>. Był tam monument (opisywany jako *heroon*) „Zeusa i dziewicy”. Wiązała się z nim legenda: pewien orzeł, chowany od małości przez młodą dziewczynę, okazywał swojej opiekunce wdzięczność na wszelkie sposoby, aż w końcu, gdy ta przedwcześnie zmarła, padł na jej stos pogrzebowy i dał się z spalić wraz z nią, a monument wzniesiono właśnie na pamiątkę tego wydarzenia. Sama legenda nie zachowała już ani postaci boskiej dziewicy, ani pamięci o roli Zeusa, którego imię przypisano do monumentu: wspomnienie o orle zachowało się zaś jedynie dzięki wieńczącemu monument przedstawieniu tego zwierzęcia. Mógłbym przytaczać dalsze przesłanki, że ta legenda wyraźnie mówiła o tożsamości Zeusa i orła, pora już jednak na tym poprzestać<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> O. Jahn, *Die Entführung der Europa*, tabl. IX, fig. h-k; por. s. 28 i n.; W. Wroth, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Crete and the Aegean Islands*, London 1886, tabl. X, fig. 7, 8; J.N. Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne...*, op. cit., tabl. XIV, fig. 16 – tabl. XV, fig. 8, szczególnie tabl. XV, fig. 1–7.

<sup>115</sup> Pliniusz, *Historia naturalna* X, 6.18: *Est percelebris apud Seston urbem aquilae gloria, eductam a virgine rettulisse gratiam, aves primo, mox deinde venatus adgerentem, defuncta postremo in rogam accensum eius iniecisse sese et simul confligrasse. quam ob causam incolae quod vocant heroum in eo loco fecere appellatum Iovis et virginis, quoniam illi deo ales adscribitur* („W mieście Sestos wielką czcią otacza się orła, który wychowany przez dziewczę odwdzięczał się jej, najpierw przynosząc ptaki, wkrótce potem inną zwierzyńę. Wreszcie, że – kiedy ona zmarła – na rozpalony jej stos pogrzebowy orzeł się rzucił i razem z nią spłonął. Z tego powodu mieszkańcy zbudowali w tym miejscu *heroion*, który nazywają *heroionem* Jowisza i dziewicy, ponieważ temu bogu ów ptak jest przypisywany”).

<sup>116</sup> Można tu dodać na przykład dwa orły sprzed ołtarza Zeusa Lykejskiego (H. Usener, *Dreiheit*, op. cit., s. 199 u dołu), które znajdują swój odpowiednik w dwóch zwróconych do siebie orłach na małych srebrnych monetach Aleksandra



Il. 24. Sekstans (Kapua, Kampania), ok. 216–211 r. p.n.e. Awers: głowa Jowisza w wieńcu laurowym w prawo, za nim dwie gwiazdy. Rewers: orzeł stojący w prawo z głową zwróconą w lewo, trzymający w szponach piorun; w polach dwie gwiazdy; poniżej KAPU

Il. 25. Srebrny stater (Gortyna, Kreta), ok. 431–300 r. p.n.e. Awers: półnaga Europa z naszyjnikiem na szyi, siedząca na pniu platanu  $\frac{3}{4}$  w prawo, prawą ręką unosi welon nad głową, lewa spoczywa na plecach znajdującego się przed nią orła z rozpostartymi skrzydłami. Rewers: byk stojący w prawo, głowa zwrócona w lewo

## 8.

Na przykładzie Keraunosa chciałem pokazać i ogólnie wyjaśnić pewne procesy rozwoju wyobrażenia religijnego i jego zobrazowania. Mogliśmy się zatem przekonać, że punktem wyjścia była tu zadziwiająco długo utrzymująca się w sferze kultu personifikacja (czyli uosobienie) konkretnych, uderzających w ziemię piorunów, czyli „bóstwo chwilowe”, któremu odpowiadał fetysz w postaci meteorytu. Stąd droga wiodła do wielorakości i gatunkowego charakteru wyobrażenia Keraunosa i Kerauniosa, aby następnie osiągnąć etap osobowego Zeusa (Jupitera, Jowisza) ciskającego gromami, którego kult przez osobliwy kompromis potrafił połączyć się ze starym wyobrażeniem „bóstwa chwilowego”. Udało się nam następnie ustalić, że proces jego obrazowania – niezależny od obserwacji zmysłowej – uwolnił się od mimowolnych inspiracji wizerunkowych, że pierwotnie ożywiony boski piorun musiał stać się bronią boga osobowego, tak jak orzeł świętym zwierzęciem Zeusa. Uzyskaliśmy w ten sposób wgląd w genezę i naturę pewnej symboliki religijnej, który może okazać się owocny i w innych przypadkach.

---

Wielkiego (F. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, Paris 1883, s. 129, nr 29–30; H. Gaebler, *Die antiken Münzen Nord-griechenlands*, Bd. 3: *Makedonia und Paionia*, Berlin 1906, tabl. XXXI, fig. 21) oraz na monetach miasta Afytos, pochodzących prawdopodobnie jeszcze z czasów Filipa II Macedońskiego (H. Gaebler, op. cit., tabl. XI, fig. 15, 16, 18).



Wydaje mi się, że potrzebne było pokazanie na tym konkretnym przykładzie pewnych zjawisk panujących w świecie wyobrażeń religijnych. Przeszarżałe i wypaczone opinie na ten temat są nadal popularne wśród nam współczesnych<sup>117</sup>. Pojedynczy uczoney z danej dziedziny z trudem i rzadko zabiera się za oczyszczającą rewizję ogólnych pojęć i założeń, z którymi pracuje. Jest dla mnie w pełni zrozumiałe, że Georg Wissowa, któremu rozległa działalność nie pozostawia czasu na tego rodzaju badania, nie jest skłonny do rewizji własnych przekonań. Gdy jednak usiłuje on zwalczać niewygodne dla siebie poglądy, jak czyni to w ostatnio wydanych *Esejach zebranych o historii religii i państwowości rzymskiej*<sup>118</sup>, to powinien robić to z większą rozważą i ostrożnością. Nie przepadam za polemiką i uważam, że jest czymś niegodnym, aby przeciwnikowi, którego głęboko szanuję, publicznie wytykać sprzeczności i błędy. Nie mogę jednak ukryć zdziwienia faktem, w jak niewielkim stopniu Wissowa przeczytał i zrozumiał książkę, której fundamentami chciał zachwiać.

Tłum. Piotr Napiwodzki

Przekład przejrzał i redakcji naukowej dokonał: Sławomir Poloczek

## Źródła ilustracji

- Il. 1. Cohen, *Description historique* II, s. 338, nr 681; *RIC* III, s. 35, nr 80a; *BMCRE* IV, s. 34, nr 225, tabl. V, fig. 19; *RSC* II, s. 181, nr 681. ©Classical Numismatic Group, LLC ([www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com)).
- Il. 2. *BMC Galatia*, s. 269, nr 7-10, tabl. XXXII, fig. 5. ©Classical Numismatic Group, LLC ([www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com)).
- Il. 3. *BMC Syria*, s. 101, nr 7, tabl. XXVI, fig. 11; Babelon, *Rois*, s. 207, nr 1573, tabl. XXVIII, fig. 5. © Classical Numismatic Group, LLC ([www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com)).
- Il. 4. *BMC Galatia*, s. 271, nr 22. ©Classical Numismatic Group, LLC ([www.cngcoins.com](http://www.cngcoins.com)).

<sup>117</sup> Tak na przykład w książce W. Golthera *Handbuch der germanischen Mythologie* na s. 243 czytamy: „Szczególnie u Germanów postać Gromowładnego oddzieliła się od postaci bóstwa uranicznego”.

<sup>118</sup> G. Wissowa, *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, München 1904 (przyp. red.).

- Il. 5. *BMC Galatia*, s. 276, nr 56, tabl. XXXIII, fig. 6. ©The Trustees of the British Museum.
- Il. 6. Imhoof-Blumer, *Kleinasiat. Münzen* II, s. 439, nr 3. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 7. *BMC Lycaonia*, s. 72, nr 5, tabl. XII, fig. 13. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 8. Mionnet, *Descr.* III, s. 577, nr 195; *BMC Lycaonia*, s. 73, nr 9, tabl. XIII, fig. 1. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 9. Cohen, *Description historique* I, s. 419, nr 650 war.; *RIC* II, s. 312, nr 829; *BMCRE* III, s. 143, nr 703, tabl. XXIV, fig. 7. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 10. Cohen, *Description historique* I, s. 462, nr 403; *RIC* II, s. 313, nr 833; *BMCRE* III, s. 144, nr 705, tabl. XXIV, fig. 11. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 11. Cohen, *Description historique* I, s. 455, nr 316; *RIC* II, s. 119, nr 23; *BMCRE* II, s. 232, nr 51, tabl. XLV, fig. 10; *RSC* II, s. 58, nr 316. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 12. Cohen, *Description historique* I, s. 519, nr 597; *RIC* II, s. 156, nr 24; *BMCRE* II, s. 303, nr 26, tabl. LIX, fig. 19; *RSC* II, s. 73, nr 597. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 13. Cohen, *Description historique* II, s. 304, nr 345; *RIC* III, s. 43, nr 137; *BMCRE* IV, s. 77, nr 536; *RSC* II, s. 175, nr 345. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 14. *BMC Crete*, s. 15, nr 9–11, tabl. III, fig. 17; Svoronos, *Numism. de la Crète ancienne*, s. 40, nr 34, tabl. III, fig. 11. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 15. *RPC* II, nr 712, <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/2/712> [data dostępu: 14.01.2020]. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 16. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, s. 305, nr 19; *BMC Caria*, s. 28, nr 20, tabl. V, fig. 10. ©The Trustees of the British Museum.
- Il. 17. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, s. 312, nr 70; *BMC Caria*, s. 128, nr 7, tabl. XXI, fig. 13. ©The Trustees of the British Museum.
- Il. 18. *BMC Peloponnesus*, s. 72, nr 128. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 19. Jahn, *Giove Polieo in Atene*, s. 17–18, tabl. I, fig. 3. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).



- Il. 20. *BMC Ptolemies*, s. 2, nr 5; Svoronos, *Ta νομίσματα*, s. 4, nr 20, tabl. I, fig. 13. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 21. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, s. 119, nr 37; Gaebler, *Münzen Nordgriechenlands*, s. 169, nr 5, tabl. XXXI, fig. 23. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 22. *BMC Ptolemies*, s. 17, nr 30; Svoronos, *Ta νομίσματα*, s. 30, nr 185. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 23. Babelon, *Monn. de la Républ. Rom.* I, s. 6, nr 2 i s. 4–5, fig. 2; *BMCR I*, s. 3, nr 2, tabl. III–IV; *RRC I*, s. 131, nr 4/1a. ©The Trustees of the British Museum.
- Il. 24. Friedländer, *Die oskischen Münzen*, s. 11–12, nr 13, tabl. III, fig. 13. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).
- Il. 25. *BMC Crete*, s. 40, nr 29; Svoronos, *Numism. de la Crète ancienne*, s. 168, nr 83, tabl. XV, fig. 6. ©Classical Numismatic Group, LLC (www.cngcoins.com).

### Wykaz zastosowanych skrótów

- Babelon, Monn. de la Républ. Rom. I** – Babelon, E., *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine, vulgairement appelées monnaies consulaires*, t. I, Paris 1885.
- Babelon, Rois** – Babelon, E., *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale, Les rois de Syrie, d'Arménie, et de Commagène*, Paris 1890.
- BMC Caria** – Head, B.V., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Caria, Cos, Rhodes, etc.*, London 1897.
- BMC Crete** – Wroth, W., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Crete and the Aegean Islands*, London 1886.
- BMC Galatia** – Wroth, W., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Galatia, Cappadocia, and Syria*, London 1899.
- BMC Lycaonia** – Hill, G.F., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Lycaonia, Isauria, and Cilicia*, London 1900.
- BMC Peloponnesus** – Gardner, P., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Peloponnesus (excluding Corinth)*, London 1887.
- BMC Ptolemies** – Poole, R.S., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: The Ptolemies, Kings of Egypt*, London 1883.
- BMCRE II** – Mattingly, H., Carson, R.A.G., *Coins of the Roman Empire in the British Museum, t. II: Vespasian to Domitian*, London 1930.
- BMCRE III** – Mattingly, H., Carson, R.A.G., *Coins of the Roman Empire in the British Museum, t. III: Nerva to Hadrian*, London 1936.

- BMCRE IV** – Mattingly, H., Carson, R.A.G., *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, t. IV: *Antoninus Pius to Commodus*, London 1940.
- BMCRR I** – Grueber, H.A., *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, t. I: *Aes rude, aes signatum, aes grave, and coinage of Rome from BC 268*, London 1910.
- BMC Syria** – Gardner, P., *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: The Seleucid Kings of Syria*, London 1878.
- Cohen, Description historique I** – Cohen, H., *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, 2<sup>e</sup> éd., t. I, Paris–Londres 1880.
- Cohen, Description historique II** – Cohen, H., *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain, communément appelées médailles impériales*, 2<sup>e</sup> éd., t. II, Paris–Londres 1882.
- Friedländer, Die oskischen Münzen** – Friedländer, J., *Die oskischen Münzen*, Leipzig 1850.
- Gaebler, Münzen Nord-griechenlands** – Gaebler, H., *Die antiken Münzen Nord-griechenlands*, Bd. 3.: *Makedonia und Paionia*, Berlin 1906.
- Imhoof-Blumer, Kleinasiat. Münzen II** – Imhoof-Blumer, F., *Kleinasiatische Münzen*, Bd. 2, Wien 1902.
- Imhoof-Blumer, Monnaies grecques** – Imhoof-Blumer, F., *Monnaies grecques*, Paris 1883.
- Jahn, Giove Polieo in Atene** – Jahn, O., *Giove Polieo in Atene* (Nuove Memorie dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica, t. II), Lipsia 1865.
- Mionnet, Descr. III** – Mionnet, T.E., *Description de médailles antiques, grecques et romaines, avec leur degré de rareté et leur estimation*, t. III, Paris 1808.
- RIC II** – Mattingly, H., Sydenham, E., *The Roman Imperial Coinage*, t. II: *Vespasian to Hadrian*, London 1926.
- RIC III** – Mattingly, H., Sydenham, E., *The Roman Imperial Coinage*, t. III: *Antoninus Pius to Commodus*, London 1930.
- RPC II** – Burnett, A., Amandry, M., Carradice I., *Roman Provincial Coinage*, t. II: *From Vespasian to Domitian (AD 69–96)*, London – Paris 1999.
- RRC I** – Crawford, M., *Roman Republican Coinage*, t. I, Cambridge 1974.
- RSC II** – Seaby, H.A., *Roman Silver Coins*, t. II: *Tiberius to Commodus*, 3<sup>rd</sup> ed., London 1979.
- Svoronos, Numism. de la Crète ancienne** – Svoronos, J.N., *Numismatique de la Crète ancienne, accompagnée de l'histoire, la géographie et la mythologie*

---

*de l'île, Première partie: Description des monnaies, histoire et géographie,*  
Mâcon 1890.

**Svoronos, Τα νομίσματα** – Svoronos, J.N., *Τα νομίσματα του κράτους των*  
*Πτολεμαίων*, Athenai 1904.